
José Luis Esteban Penelas

Reflexiones para la aproximación a un pensamiento evanescente en torno a la arquitectura-velocidad y al espacio público en la era de la sobremodernidad

Esteban Herrero Cantalapiedra

La fase exenta de medida

Josenia Hervás y Heras

La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura

Laura Martín-Escanciano Fernández

Huellas y rastros: el contexto ficticio de Peter Eisenman

Nieves Mestre Martínez

Del rendimiento eficiente a la forma ecológica. Por una arquitectura redundante

Elena Pérez López

El lugar de la mente. Sobre la capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor en Sumvitg

Rubén Picado y María José de Blas

Cripsis

Aarón Rodríguez Serrano

Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz

José María Silva Hernández-Gil

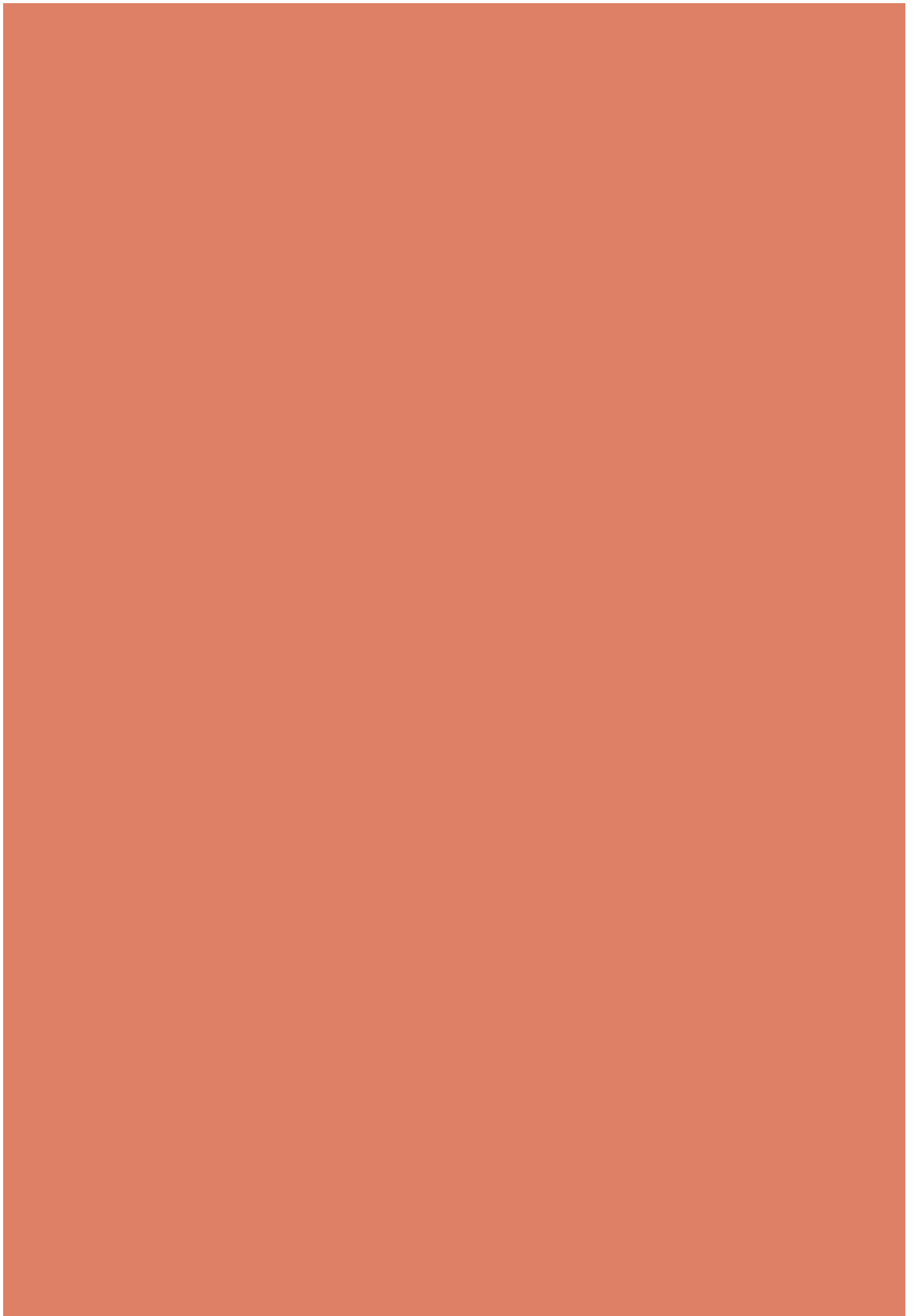
Entre la expresión y el tipo: James Stirling en los cincuenta

José Vela Castillo

I owe you an explanation

Alejandro Vírseda Aizpún

La evolución de la vivienda en las propuestas urbanísticas de Le Corbusier. De la máquina al hogar



REIA

#03

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA



Universidad
Europea

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

REIA #03
REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN
EN ARQUITECTURA

CONSEJO EDITORIAL

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

Miguel Gómez Navarro
Director de la Escuela Arquitectura. UEM

Fernando Espuelas
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM

Óscar Rueda
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM

Francisco Domouso
Departamento de Tecnología de la Edificación. UEM

Miguel Lasso de la Vega
Departamento de Ciencias, Historia y Urbanismo. UEM

Pedro Pablo Arroyo
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM

Susana Moreno
Departamento de Tecnología de la Edificación. UEM

José Luis Esteban Penelas
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM

David Casino
Departamento de Proyectos Arquitectónicos. UEM

EDITORES

Fernando Espuelas
Óscar Rueda
David Casino

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Ricardo Sánchez Lampreave
Universidad de Zaragoza

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

Bruno Melotto
Politecnico di Milano

Javier Moclús
Universidad de Zaragoza

Ricard Pié
Universidad Politécnica de Cataluña

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

DISEÑO GRÁFICO

gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL

Fabrizio Santos

PUBLICACIÓN SEMESTRAL

ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN

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

DERECHOS RESERVADOS | COPYRIGHT

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

© de la edición: REIA. Universidad Europea de Madrid

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: sus autores

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



Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original.

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los textos deberán ser originales ni haber sido publicados previamente.

Estarán escritos en español o inglés y se acompañarán de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave (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, además de cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.

El juicio positivo o negativo de cada evaluador debe acompañarse de una justificación argumentada. En este informe dictaminará si el artículo está en una de las siguientes situaciones:

- Publicable
- Publicable con modificaciones
- No publicable

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

Si las modificaciones introducidas son sustanciales los artículos pueden ser remitidos de nuevo a los evaluadores.

Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente para acompañar el texto del artículo, así mismo facilitarán la procedencia de dichas imágenes.

La composición final de texto e imágenes será exclusiva competencia de los responsables editoriales de la revista, que ajustarán la forma final a los criterios de estilo de la misma.

En ningún caso la revista modificará el texto enviado y aprobado.

La autoría se respetará escrupulosamente, no pudiendo utilizarse el material enviado más que para la publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea este deberá contar con la autorización expresa del autor. Los autores podrán incluir una dirección informática que se publicará con el artículo en el caso de que deseen establecer comunicación con los lectores.

Lo expresado en los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores, la dirección de la revista no lo comparte por el simple hecho de su publicación.

MANUAL DE ESTILO

- **Extensión máxima:** 5.000 palabras
- **Formato:** Word / Tipo: Calibri 12. Espaciado: 1,5

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

FUNCIONAMIENTO INTERNO

La solicitud de colaboraciones (*call for papers*) estará abierta durante un tiempo suficiente (unos dos meses para cada número).

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido que cumpla los requerimientos formales a los revisores. La designación de los revisores se hará por el equipo editorial 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 por los editores para realizar su valoración e informe desde la remisión de los artículos, nunca será superior a un mes.

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.

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 por la UEM. reia@reia.es

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

Si se recibieran más artículos con valoración positiva que susceptibles de incorporarse en un número determinado de la revista, los excedentes se publicarán en el número siguiente. La selección atenderá al orden cronológico de la recepción positiva de los informes de los evaluadores.

DERECHOS DE AUTOR

La revista REIA se acoge al sistema *Creative Commons* por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna.

ÍNDICE

-
- 11 José Luis Esteban Penelas
Reflexiones para la aproximación a un pensamiento evanescente en torno a la arquitectura-velocidad y al espacio público en la era de la sobremodernidad
- 29 Esteban Herrero Cantalapiedra
La fase exenta de medida
- 45 Josenia Hervás y Heras
La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura
- 65 Laura Martín-Escanciano Fernández
Huellas y rastros: el contexto ficticio de Peter Eisenman
- 99 Nieves Mestre Martínez
Del rendimiento eficiente a la forma ecológica. Por una arquitectura redundante
- 113 Elena Pérez López
El lugar de la mente. Sobre la capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor en Sumvitg
- 133 Rubén Picado y María José de Blas
Crisis
- 155 Aarón Rodríguez Serrano
Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz
- 167 José María Silva Hernández-Gil
Entre la expresión y el tipo: James Stirling en los cincuenta
- 185 José Vela Castillo
I owe you an explanation
- 201 Alejandro Vírveda Aizpún
La evolución de la vivienda en las propuestas urbanísticas de Le Corbusier. De la máquina al hogar
-

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Luis Esteban Penelas

Dr. Arquitecto. Catedrático de Proyectos Arquitectónicos. Universidad Europea de Madrid
/ epenelas@yahoo.com

Reflexiones para la aproximación a un pensamiento evanescente en torno a la arquitectura-velocidad y al espacio público en la era de la sobremodernidad / Reflections towards an approximation of an evanescent thinking about Speed-Architecture: Public space in the era of Super-modernity

La magnética situación actual se asemeja a la de la velocidad con la que cambia todo, generando un constante movimiento en el que el pensamiento crítico sobre los posicionamientos de la Arquitectura hoy –y de las ciudades– está en continua mutación. En ellas los habitantes mutan en espectadores (Virilio). Son el espejo de la producción del siglo XXI (Baudrillard).

Se proponen una serie de conceptos híbridos y transversales, que pretenden clarificar una aproximación al entendimiento de la ingente complejidad –arquitectónica, antropológica y urbana– de hoy.

Nuestras metaciudades se conforman a través de flujos informativos y de mecanismos líquidos que se reproducen cada vez a mayor velocidad. Parece que estas megaciudades se generan ya por sí solas, vinculadas a él desde el lugar ontológico, consustancial a aquél y vinculado al desvanecimiento del concepto de lugar físico. En ellas ocurre lo expresado por Deleuze: no hay nada más turbador que los movimientos incesantes de lo que parece inmóvil.

Today's metacities are formed by liquid and velocity mechanisms, understanding the changes they have to suffer due to collective inhabitants, being in this way capable of mutating at great speed.

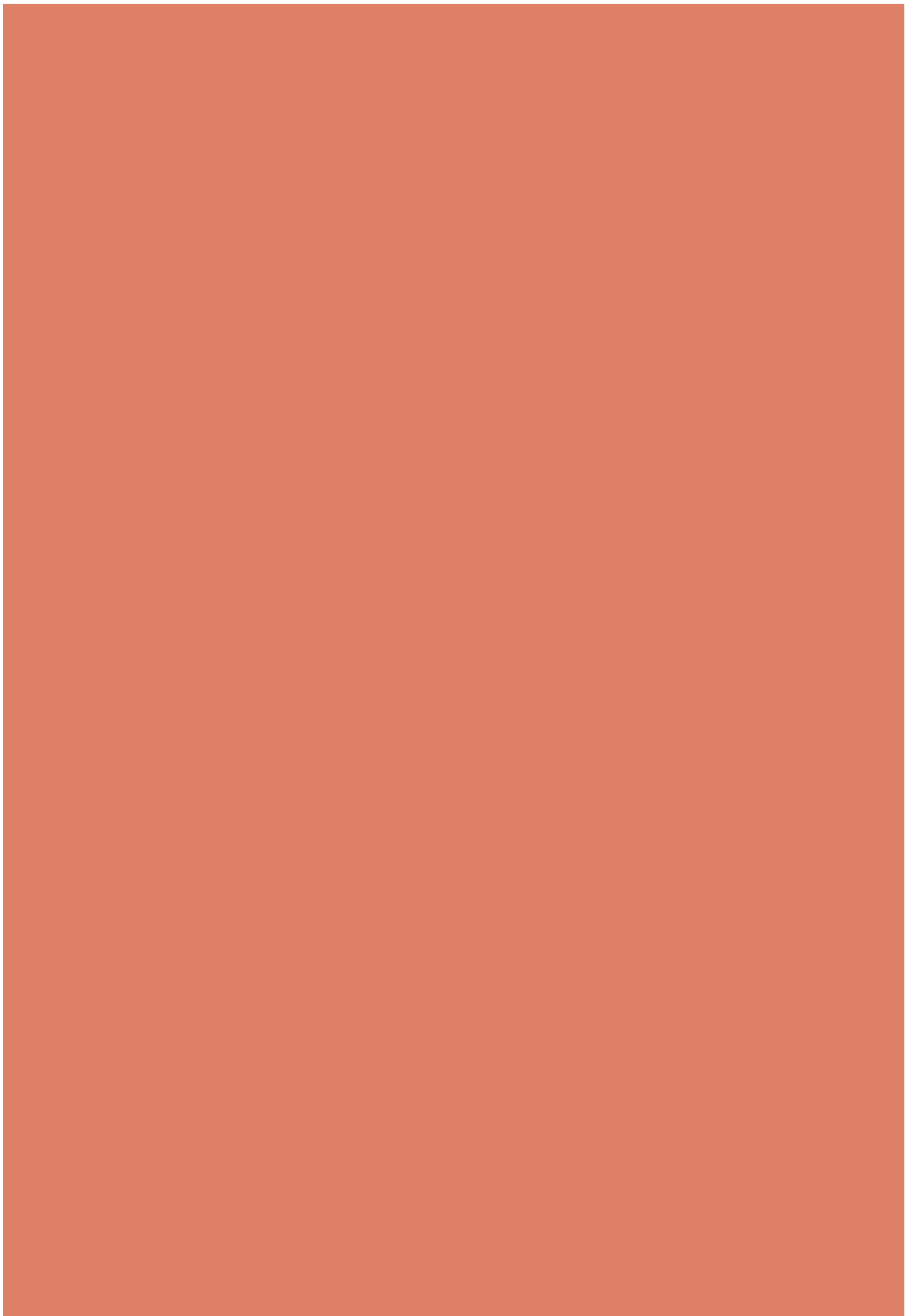
In these cities, (Virilio), the inhabitant mutates into a spectator, and from its optimistic presence observes the fascinating future that is present in a continuous way, without a rest.

In its sweet happening, it happens what Deleuze expressed: nothing is more disturbing than the constant movements of what seems motionless .

Cities that appear to be motionless, that generate a spatial multiplicity ; are the paradigm of the great mirror of production of the XXI Century (Baudrillard).

They are no longer produced in those places as they do not longer exist, not are there reasons for them to be remembered, when they inevitably disappear.

Sobremodernidad, Velocidad, Superlugares, Arquitectura, Ontológico, Metaciudades
/// Super-modernity, Speed, Superplaces, Architecture, Ontological, Metacities



1

La magmática situación actual se asemeja a la de la velocidad con la que se generan los cambios hoy, generando un constante movimiento en el que el pensamiento crítico sobre los posicionamientos de la Arquitectura –y de las ciudades– está en continua mutación.

Se proponen en este texto una serie de conceptos hibridados, que pretenden clarificar una aproximación al entendimiento de la ingente complejidad –arquitectónica, antropológica y urbana– de hoy.

Parece que sería suficiente con practicar una brecha, un agujero de velocidad en la película que separa los dos mundos –el físico y el ontológico– que configuran nuestras meta-ciudades de hoy, para poder entender esta hipercomplejidad.

2

Para intentar desarrollar lo expuesto anteriormente, se presentan una serie de nuevos conceptos unidos a palabras, que pretenden clarificar la ubicación de la arquitectura y de los espacios público-relacionales que configuran nuestras ciudades.

Se aclara que no se trata de desarrollar un glosario o un diccionario –no es el objetivo, por otra parte, no abordable debido al ámbito limitativo del presente texto– si no de intentar establecer un entorno de pensamiento categorizado y metafórico, que definimos como Pensamiento Sobremoderno, y que pueda servir para la reflexión en torno a la arquitectura y la ciudad de hoy.

3

Velocidad magmática

La velocidad se define como la ligereza o la prontitud en el movimiento.¹

Velocidad equivale, también, a rapidez, a celeridad, a ligereza, a presteza. Velocidad de escape es, en Física, la velocidad con la que un cuerpo vence la atracción gravitatoria de otro cuerpo como, por ejemplo, una nave

1. Diccionario de la Lengua Española. R.A.E.

espacial cuando abandona la Tierra. El movimiento se define como el estado relativo de dos cuerpos mientras cambian de lugar o de sitio.

La magmática situación de hoy se asemeja cada vez más a la de la velocidad de escape: la velocidad con la que cambia todo hoy, genera un constante movimiento en el que el pensamiento crítico sobre los posicionamientos de la Arquitectura hoy, están en continua mutación.

Nebulosas evanescentes

La heterogénea y múltiple situación generada en la evanescente nebulosa de la alteridad actual de las meta-ciudades de hoy, está frenéticamente pegada -cada vez de manera más violenta- a la velocidad de escape y al movimiento continuo, al cambio constante y permanente de localización, debido al sentido que adquiere su velocidad de gigantesco vórtice generado en la colectividad y en las corrientes conformadas en las fluctuantes mutaciones configuradas, a su vez, en la sociedad: es la materialidad restringida de la ilusión absoluta.²

Urdimbe “espectacularizada”

En la ilusión radical de la estructuración actual, la conformación de la urdimbre de la *espectacularizada* sociedad posmoderna, se concentra en la metáfora de la velocidad: su carácter seductor, es tal, que aquella parece dirigirse de manera vertiginosa hacia una situación fluctuante y apasionadamente indefinible. Es la apoteosis de la situación actual, culminada en el intento (casi imposible) de acertar a un misil con un arco y una flecha.

Multiplicidades epidérmicas

La simultaneidad de acontecimientos, la instantaneidad, la producción, lo espectacular, la noción de deslizamiento, la globalización, la sostenibilidad, el simulacro, son aspectos característicos y configuradores de la epidérmica multiplicidad efervescente de la sociedad de ahora: situación análoga a la de los Diarios de Warhol, el emocionado relato de una transparencia, de una inexpressión meticulosa, de una “voluntad de insignificancia”.³

Desmembramiento cultural

Por eso, los efectos del viaje, del desplazamiento y del movimiento –que estallan en el mutable y multiplicado rostro de la despiezada, fracturada, fluida y desmembrada cultura actual– cada vez se aproximan más a la velocidad de escape: el intercambio irreductible generado por la comunicación.

2. En relación a una crítica sobre las transformaciones aceleradas en la nueva cultura digital y post-industrial, véase : Dery, Mark.: “Velocidad de escape. La cibercultura en el final de siglo”. Ediciones Siruela, Madrid, 1981.

3. Baudrillard, Jean.: “El crimen perfecto”. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 109.

Intransferibilidad estética

Desde la postmodernidad, han concluido los relatos, los viajes épicos, las epopeyas: partir ya no significa un desvanecimiento de la existencia, ya no implica morir un poco en la singularidad restringida de la modernidad. En este sentido, el “último viaje” –la barca de Caronte a través de la laguna Estigia– ya no es el último gran viaje: significa, al contrario, revivir a través de una drástica, no definitiva e intransferible intervención de cirugía estética.

Incredulidad metafísica

Jean-François Lyotard, describe así los cambios que se producen a través de lo que denomina “crisis de los relatos” :

“...el recurso a los grandes relatos está excluido (...) el pequeño relato se mantiene como forma por excelencia que se apoya en la invención imaginativa y, desde luego, la ciencia.”⁴

Según Lyotard, la actitud postmoderna se define, entre otros aspectos, como la incredulidad frente a los grandes relatos:

“En origen, la ciencia está en conflicto con los relatos. Medidos por sus propios criterios, la mayor parte de los relatos se revelan fábulas. Pero en tanto que la ciencia no se reduce a enunciar regularidades útiles y busca lo verdadero, debe legitimar sus reglas de juego. Es entonces cuando se mantiene sobre su propio estatuto un discurso de legitimación, y se la llama filosofía (...)

Simplificando al máximo, se tiene por “postmoderna” la incredulidad con respecto a los metarrelatos (...). Al desuso del dispositivo meta-narrativo de legitimación corresponde especialmente la crisis de la filosofía metafísica, y la de la institución universitaria que dependía de ella. La función narrativa pierde sus funciones, el gran héroe, los grandes periplos y el gran propósito. Se dispersa en nubes de elementos lingüísticos narrativos, etc., cada uno de ellos vehiculando consigo valencias pragmáticas sui generis. Cada uno de nosotros vive en la encrucijada de muchas de ellas (...). Hay muchos juegos de lenguaje diferentes, es la heterogeneidad de los elementos. Sólo dan lugar a una institución por capas, es el determinismo local (...).”⁵

Envoltentes heteróclitas

Para Hannah Arendt la actitud discretizada envuelta en las heteróclitas pieles que envuelven el universo de la sociedad, enfocadas desde la óptica actual, se postula como la acción como fundamento de la libertad y de la vida.⁶

4. Lyotard, Jean-François.: “La condición postmoderna”. Ediciones Cátedra, Madrid, 1994, pág. 109.

5. (íbid), págs. 9-11.

6. Arendt, Hannah.: “De la historia a la acción”. Ed. Paidós, Barcelona, 1995.

¿O la acción sería también adquirir la velocidad necesaria para transitar intersticialmente desde lo global a lo local, para posteriormente reproducirse -clones obsesivos- a través de las imágenes capturadas por las dobles realidades inertes, plegadas sobre sí mismas y sobre la infinita reproductibilidad de las videocámaras, la televisión, el cine o las cámaras fotográficas (el “éxtasis de la comunicación en la metáfora del sujeto” de Baudrillard)?⁷

Zooms vertiginosos

Desde la óptica de Walter Benjamin, los devenires y las distancias son zooms vertiginosos que se comprimen y expanden vehementemente, al referirse a la época actual como la era de la reproductibilidad técnica:

“El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tanto el proceso de la reproducción plástica, que ya puede ir al paso de la palabra hablada. Al rodar en el estudio, el operador de cine fija las imágenes con la misma velocidad con que el actor habla”.⁸

Prognosis postindustrial

Daniel Bell, en 1973, propone el concepto de “Sociedad post-industrial”, basada en la prognosis de tendencias cuya dirección puede indicarse como un conjunto de proyecciones posibles:

“El concepto de sociedad post-industrial adquiere significado si se comparan sus atributos con los de las sociedades industriales y preindustriales.

En las sociedades pre-industriales –que aún hoy representan la situación de la mayor parte del mundo– la fuerza del trabajo se emplea abrumadoramente en las industrias extractivas: minería, pesca, silvicultura, agricultura. La vida es, en primer lugar, un juego contra la naturaleza. El ritmo de vida está determinado por esas contingencias. (...) Las sociedades pre-industriales son sociedades agrarias estructuradas según las formas tradicionales de la rutina y la autoridad.

(...) Las sociedades industriales –principalmente las situadas alrededor del Atlántico Norte, más la Unión Soviética y el Japón– son sociedades productoras de bienes. La vida es un juego contra la naturaleza fabricada. El mundo se ha convertido en técnico y racionalizado. La máquina predomina, y los ritmos de la vida están acompasados mecánicamente: el tiempo es cronológico, metódico, imparcialmente espaciado (...) Es un mundo de planificación y programación, en el que los componentes de los bienes son producidos conjuntamente en el tiempo justo y en la proporción justa para acelerar el flujo de bienes. Es un mundo de organización –de jerarquía y burocracia– en el que los

7. Baudrillard, Jean.: “El otro por sí mismo”. Ed. Anagrama, Barcelona, 1988, pág. 41.

8. Benjamin, Walter.: “La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica”. Ensayo publicado en la revista “Astrágalo”, núm. 11, mayo 1999, pág. LXVVIII. Publicado por primera vez en francés (incompleto) en 1936. Traducción completa al español en “Discursos interrumpidos I”, Ed. Taurus, Madrid, 1973.

hombres son tratados como “cosas”, porque se puede coordinar más fácilmente a las cosas que a los hombres.

(...) Una sociedad post-industrial se basa en los servicios. En consecuencia, es un juego entre personas. Lo que cuenta no es la fuerza bruta, o la energía, sino la información. La persona clave es el profesional, pues está equipado, por su educación y preparación, para proporcionar los tipos de especialización cuya demanda aumenta en la sociedad post-industria. Si una sociedad industrial se define por la cantidad de bienes que indican un nivel de vida, la sociedad post-industrial se define por la calidad de la vida tal y como se mide por los servicios y comodidades –salud, educación, diversiones y las artes– que ahora son premios deseables y posibles para todos”.⁹

Interacciones de multiplicidad

Para Bell, las características definatorias nacidas de las interacciones fruto de la multiplicidad de las sociedades preindustriales, industriales y post-industriales, adquieren su configuración en la vida entendida como juego en relación a la naturaleza, al ritmo de la vida, al sentido del tiempo, a la productividad, a la unidad de la vida social, al bienestar y a la predominancia de los factores agrarios (sociedad pre-industrial), técnicos (sociedad industrial) o informativos (sociedad post-industrial).

Si se parte de Bell, parece que puede convenirse que en la interactividad y la permeabilidad de la especular, espectacular y globalizada era actual, el significado de la ciudad ha diluido en la orgía de la modernidad y en sus fluctuantes cambios aquéllas anticipaciones.

Desaparición social de la distancia

Pero, también, parece sugerirse que la ciudad de hoy refleja y reproduce dramáticamente –en su mortal insolación, como en el movimiento suspendido y paralizado de la máquina poética de los solteros del Gran Vidrio de Duchamp– lo que Bell define como la “desaparición de la distancia” en la sociedad de masas:

“Mientras que las nuevas formas de transporte y comunicación que ponen en rápido contacto a las personas de innumerables maneras crearon los cambios iniciales, ‘la desaparición de la distancias’ no es sólo el acortamiento del tiempo y del espacio cuando se atraviesan continentes, o el estar en comunicación instantánea por televisión o radio con cualquier parte del globo, sino que también consiste, cuando se considera el tiempo experimentado de una persona, en una desaparición equivalente de la distancia social, estética y psíquica” (...)

“la movilidad, social y espacial, de los individuos no tiene precedentes en la historia”.¹⁰

9. Bell, Daniel.: “El advenimiento de la sociedad post-industrial”. Alianza Universidad, Madrid, 1994, págs. 150-154.

10. (ibid), pág. 362.

Interconexiones edulcoradas

Bell indica, en la profusión cegadora de la edulcorada interconexión de las múltiples epidermis configuradoras de los factores sociales, el sentido de “la pérdida de los espacios aislados”:

“La introducción de la moderna comunicación de masas nos permite, en muchos casos nos fuerza, a responder directa e inmediatamente a los conflictos sociales. Tomemos un primer paso de esta clase en los años sesenta: apenas si hay duda de que la presencia de las cámaras de televisión en Selma, Alabama, mostrando el uso de la cruda violencia (perros policía gruñidores, porras eléctricas) contra los manifestantes negros, levantó una respuesta nacional inmediata que se reflejó en la presencia de miles de personas que cayeron sobre Selma a la siguiente semana desde todos los puntos del país. Sin televisión, es probable que el efecto de conmoción, aunque se hubiese transmitido a través de revistas gráficas y noticiarios cinematográficos, se habría disipado y antes de la expansión de los ‘mass media’, este incidente nunca habría alcanzado un impacto nacional).”

(...) En el verano de 1963, los líderes de los derechos civiles para la población negra convocaron una marcha sobre Washington con el fin de presionar sobre la Administración para conseguir la aprobación del proyecto de ley sobre derechos civiles, y 250.000 personas, por avión, autobús, ferrocarril y automóvil, descendieron sobre Washington en una extraordinaria manifestación de finalidad política. Aparte las diferencias de uno a otro problema, es evidente que un incidente es un producto de una sociedad regional y el otro de una sociedad de masas.

Se podrá alabar el que la naturaleza de los “mass media” aumente la probabilidad de un crecimiento espectacular de la “democracia de participación”, pero es más que probable que estos casos procedan de respuestas emocionales (por lo tanto, sacadas de quicio), de forma que la propia pérdida de espacios aislados podrá permitir el establecimiento de reacciones en cadena que pueden quebrantar las decisiones políticas civiles y el debate racional”.¹¹

Constricción vehemente de las distancias

Heidegger anticipándose trece años a Mc Luhan (1954), enuncia así el significado de los aspectos derivados del acortamiento de las distancias:

“Todas las distancias, en el tiempo y en el espacio, se encogen. A aquellos lugares para llegar a los cuales el hombre se pasaba semanas o meses viajando se llega ahora en avión en una noche. Aquello de lo que el hombre antes no se enteraba más que pasados unos años, o no se enteraba nunca, lo sabe ahora por la radio, todas las horas, en un abrir y cerrar de ojos. El germinar y el crecimiento de las plantas, algo que permanecía oculto a lo largo de las estaciones, lo muestra ahora

11. (ibid), pág. 364. Véase también, sobre las cuestiones relativas a la interconexión entre lo público y lo privado en la sociedad actual: Bell, Daniel.: “Las contradicciones culturales del capitalismo”. Alianza Ed., Madrid, 1994, y más concretamente el capítulo 6, “El hogar público”, págs. 209 a 264.

el cine a todo el mundo en un minuto. Los lugares lejanos de las más antiguas culturas, los muestra el cine como si estuvieran presentes ahora mismo en medio del tráfico urbano de nuestros días. El cine, además, da testimonio de lo que muestra haciéndonos ver al mismo tiempo los aparatos que lo captan y el hombre que se sirve de ellos en este trabajo. La cima de esta supresión de toda posibilidad de lejanía la alcanza la televisión, que pronto recorrerá y dominará el ensamblaje entero y el trasiego de las comunicaciones. El ser humano recorre los más largos trechos en el más breve tiempo. Deja atrás las más largas distancias y, de este modo, pone ante sí, a una distancia mínima, la totalidad de las cosas”.¹²

La vehemente constricción de las distancias, se configura a través de la televisión en la visión de Heidegger, de análoga manera a como ésta, hoy, amplifica y aúna sentimientos y afinidades en la espectacularizada superabundancia de los medios –como significa Echeverría–, trazando urdimbres y conexiones más allá de los mensurables collages conformados por los hibridados ámbitos desplegados en los deslocalizados y mutables escenarios de las ciudades; estos parece que simularan ser, a su vez, aterradores performances que hubieran sido moldeados por unas ciclópeas e invisibles manos a lo largo del devenir de la complicidad colectiva.

Seducción, éxtasis, perversión

La seducción y la perversión –que establecen relaciones sutiles– de la velocidad (junto con la movilidad), configuran un alucinante fenómeno que se ha incrustado en la pluralidad caótica del simulacro de la existencia actual y de la cotidianidad, mutándose en algo consustancial a ellas. La imposible amortización de un deseo.

Milan Kundera, al referirse a la seductora impregnación por la velocidad en la cotidianidad, lo significa así:

“Voy conduciendo y, por el retrovisor, observo un coche que me sigue. El conductor espera la ocasión para adelantarme; aguarda ese momento como un ave de rapiña acecha a un ruiseñor (...) el hombre encorvado encima de su moto no puede sino concentrarse en el instante presente de su vuelo; se aferra al fragmento de tiempo desgajado del pasado y del porvenir. Ha sido arrancado de su tiempo; dicho de otra manera, está en estado de éxtasis; en ese estado, no sabe nada de su edad, nada de su mujer, nada de sus hijos, nada de sus preocupaciones y, por lo tanto, no tiene miedo, porque la fuente del miedo está en el porvenir, y el que se libera del porvenir, no tiene nada que temer. La velocidad es la forma de éxtasis que la técnica ha brindado al hombre. Contrariamente al que va en moto, el que corre a pie está siempre presente en su cuerpo, permanentemente está obligado a pensar en sus ampollas, en su jadeo; cuando corre siente su peso, su edad, consciente más que nunca de sí mismo y del tiempo de su vida. Todo cambia cuando el hombre delega la facultad de ser veloz a una

12. Heidegger, Martin. “Conferencias y artículos”. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994, pág. 143.

máquina: a partir de entonces, su propio cuerpo queda fuera de juego y se entrega una velocidad que es incorporeal, inmaterial, pura velocidad en sí misma, velocidad éxtasis”.¹³

Exclusiones inconscientes

Daniel Goleman plantea la exclusión inconsciente de determinados acontecimientos en la sociedad actual –los puntos ciegos– tomando, como referencia metafórica, la zona de la visión que excluye la percepción por parte de la misma de un determinado objeto:

“Existe una metáfora psicológica que describe a la perfección nuestras dificultades para ver las cosas tal y como son. En la parte posterior del ojo hay una zona –en la que confluyen las distintas neuronas que configuran el nervio óptico que transmite los impulsos nerviosos hasta el cerebro– que carece de las terminaciones nerviosas que tapizan el resto de la retina. Esta zona, en consecuencia, constituye un ‘punto ciego’, un punto que no registra las variaciones luminosas procedentes del cristalino, y crea en consecuencia una laguna en la información transmitida al cerebro.

Habitualmente, la visión perdida por un ojo se compensa por superposición de la visión procedente del otro. Por ello, no solemos advertir la existencia de esos puntos ciegos. Pero apenas cerramos un ojo, el punto ciego se hace fácilmente presente”.¹⁴

Los vacíos de las ciudades de ahora funcionan como fulminantes puntos ciegos para los anónimos individuos que transitan por ellos: desaparecen, o están desapareciendo, bajo los flujos de la información –según la visión de Alan Guiheux¹⁵– de igual manera a como parece desaparecer, sorpresiva y progresivamente, la arquitectura. Por eso, parece que, también, los lugares empiezan a desdibujarse de igual manera.

Nomadismo utilitarista

Los espectaculares conceptos de desarraigo, de nomadismo, de no vinculación con el lugar, son producidos actualmente en la sociedad utilitarista a gran velocidad –como cuchillos de luz– de manera inevitable debido, por una parte, a la pérdida de raíces y, por otra, a la gran velocidad de cambio: esto, conjuntamente, produce el no sentirse identificado en el ultraprotegido sueño de la ultramoderna identidad.

13. Kundera, Milan.: “La lentitud”. Tusquets Editores, Barcelona, 1995, pág.10.

14. Goleman, Daniel.: “El punto ciego”. Plaza & Janés Ed., Barcelona, 1977, pág. 24.

15. Véase: Guiheux, Alan.: “Libelo por una ciudad contemporánea suntuosa”. Escrito aparecido en el catálogo de la exposición “Visiones urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto”. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona. Ed. Electa, Madrid, 1994, págs. 15-16.

Conexiones difusas

La ensimismada conexión difusa de los individuos con la ciudad deviene, por tanto, fundamentalmente psicológica (cosida, a su vez, en la untuosa urdimbre articulada por los medios, por la velocidad y por el movimiento). Es capaz de generar idénticas relaciones de anonimato y de aturdida copresencia simultánea, tanto en el conmocionado casco antiguo de la ciudad de Roma como en la evocadoramente occisa ciudad del ocio de Las Vegas.

Interrelaciones banalizadas

Actualmente se genera un nuevo modo de establecimiento de interrelaciones banalizadas entre los habitantes y los vacíos y los intersticios ausentes de significación de las ciudades, a través de la hibridación en el convulso entramado de los medios de comunicación. Fredric Jameson, en una visión precedente a la situación actual –el Crocker Bank Center de Los Angeles– se refiere a ella de la siguiente manera :

“... aquél que, remontando lo que solía ser el Beacon Hill de Raymond Chandler desde los grandes mercados chicanos de Broadway y la calle cuatro en el centro de Los Angeles, se encuentra bruscamente ante el arbitrario gran muro del Crocker Bank Center (Skidmore, Owens and Merrill) una superficie que no parece apoyarse en ningún volumen (¿rectangular? ¿trapezoidal?) es casi indecible ópticamente. Esta gran extensión de ventanas, con su bidimensionalidad que desafía a la gravedad, transforma instantáneamente el suelo firme de nuestro caminar en el interior de un proyector de diapositivas cuyas figuras acartonadas se autoperfilan por todas partes a nuestro alrededor. El efecto óptico es el mismo desde todos los ángulos : una fatalidad idéntica a la que se produce, en el film de Kubrick, el gran monolito que enfrenta a sus espectadores a una especie de destino enigmático, invocando una mutación evolutiva. Si este nuevo tejido urbano multinacional ha abolido efectivamente el antiguo tejido civil y ruinoso, al que ha sustituido bruscamente, ¿ no puede decirse algo parecido sobre el modo en que esta extraña y nueva superficie, en su forma más perentoria, se ha convertido en arcaísmos vacíos nuestros anticuados esquemas de percepción de la ciudad, sin ofrecer esquemas de recambio?”¹⁶

Vacíos-máquina antropomórficos

La película “Terminator 2” puede representar la metáfora de la velocidad en la transformación desde la máquina-hombre, hacia la hipermáquina antropomórfica que trasciende la cosificación: mutable, cambiante, capaz de licuarse, de transformarse en cualquier objeto inanimado o en cualquier ser vivo, de adoptar, asimismo, cualquier apariencia, programado para plantear estrategias fatales permanentemente cambiantes, paradigma de la velocidad y de la movilidad, que se fragmenta, desaparece y se desplaza sin cesar, aparentemente indestructible: sin embargo, una dulce representación del mal, el simulacro actual de la anónima vida colectiva.

16. Jameson, Fredric.: “El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado”. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1995, pág. 34.

Intersticios semifluidos

Frente al mundo cosificado de los años ochenta, surgen ahora nuevos y apasionantes conceptos de entendimiento de los intersticios urbanos en torno a lo fluido, lo líquido y lo informe.

Manzini expresa la consideración de la ciudad actual como semifluida, en relación a la sociedad del pasado:

“... una sociedad transversalizadora de conocimientos, de paisajes operativos, más flexible y caracterizada por una gran movilidad”.¹⁷

El sentimiento que se experimenta a través de los desplazamientos por los intersticios y los vacíos de las ciudades de ahora (Euralille en Europa, Los Angeles en Estados Unidos, Shanghai), es la de estar configuradas por ámbitos “líquidos”. En ellas, se está desarrollando la guerra “lugar – no lugar – superlugar”: y en ellas se produce, en palabras de Baudrillard, “la cesión de la indiferenciación afortunada de lo verdadero y lo falso, de lo real y lo irreal, ante el simulacro”.¹⁸

Se sigue fabricando sentido: un alucinante sentido heurístico capaz de generar nuevas derivas hacia el entendimiento de los residuos de las ciudades.

Nomadologías paroxistas

Lugar exactamente igual a cualquier otro: es la representación paroxista del estado de la situación actual, donde el significado de lugar geográfico se conecta (casi instantáneamente) con el de cualquier otro en cualquier punto del planeta.

No existe –como plantean Deleuze y Guattari– una ciencia de la Nomadología. Para ellos, la historia siempre se ha escrito desde el punto de vista de los sedentarios; si se extrapola el concepto a los vacíos urbanos sin significar, ¿puede decirse que tampoco existe una historia de las ciudades desde el punto de vista de los nómadas, ni desde el punto de vista de la velocidad, del movimiento y de la transformación acelerada comprimida en el devenir?

Devenires acelerados

No se habla ya de una nueva historia de las ciudades, pero sí de una nueva y apocalíptica visión finiquitada del pululante devenir en los cambios acelerados en los vacíos de ellas, entendidos como arquitectura: en palabras de Baudrillard, “el crimen perfecto”.¹⁹

Los intersticios y los vacíos –desquejes individualizados– en incesante proximidad entre sí, articuladas prótesis por las que se extienden y se

17. Manzini, Ezio.: Conferencia pronunciada en el ciclo “De la nueva economía a la nueva sociedad”, dirigido por Francisco Jarauta, con la participación de Marc Augé y Félix Ovejero Lucas. Residencia de Estudiantes, Madrid, enero 2001.

18. Baudrillard, Jean.: “El crimen perfecto”. Ed. Anagrama, Barcelona, 1996, pág. 31.

19. (ibid), págs. 11-19.

repliegan las ciudades, reclaman ahora la atención sobre su potencialidad arquitectónica. Veloces, mutables, capaces de cualquier transformación, de adoptar infinitas apariencias, escenarios globales donde se pueden planificar estrategias, agujeros crepusculares *no lugarizados* por los que se infiltra el vértigo de la paroxística existencia de ahora, fragmentados pero cosidos inevitablemente al destino insondable de los miles de fragmentos conformados, a su vez, por los azares inconscientemente fabricados por las desmultiplicadas multitudes: una dulce (y, sin embargo, necesaria) representación del mal, el simulacro de la anónima existencia colectiva del presente.

Compresión de las metadistancias

De la misma manera, en la arquitectura (profundamente sumida en el sueño del presente) la velocidad se consume insondablemente en los mutables y emocionantes residuos configuradores de las metaciudades de ahora, a través de sus arbitrarias y violentas transformaciones, derivando hacia una tensa compresión actual de las distancias.

Penélopes planetarios

Los fractalizados ámbitos que se entremezclan y superponen en la constante vorágine geográfica de desplazamientos y viajes (configurando espectaculares, invisibles e inmateriales mantos de Penélope de escala planetaria), se ensamblan en las iridiscentes connotaciones del devenir de la configuración de las cosas del mundo, quedando pegadas por encantamiento a través de las redes de comunicación. ¿Ocurre lo mismo en la arquitectura?

Mutabilidad hibridada

Por eso, en la rabiosa mutabilidad actual hibridada en la metamorfosis de la arquitectura del escenario moderno, parece que la inteligibilidad de los ámbitos sin significar de las ciudades no puede entenderse ya, como se entendía con Norberg-Schultz (en el *Genius Loci*)²⁰ o con Jencks (en el *Ad hoc-ismo*)²¹, en los que las connotaciones adscritas (como metáforas ensimismadas y autistas) al entendimiento de los vacíos intersticiales de la ciudad, como identidades y caracteres comunes, suscitaban apasionadas, irrenunciables e inmanentes afinidades.

Disolución irreversible del pasado

Actualmente, no hay reversibilidad ni hay pasado o, éste es tan efímero –surgiendo y sucediéndose tan rápidamente los acontecimientos– que parece que se diluye dramáticamente en él. Virilio indica esta evolución de la siguiente manera:

“Desde ahora no hay más relieve que el acontecimiento al punto de que el horizonte temporal se establece sólo por la línea de la cresta de las

20. Norberg-Schultz, Christian.: “Genius Loci. Towards a phenomenology of architecture”. Academy Ed. London. 1980.

21. Jencks, Charles.: “El lenguaje de la arquitectura posmoderna”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1995, pág. 104.

anécdotas y los hechos menores de un presente sin futuro, cuyo único heredero parece ser la ciencia estadística... tendencia por tendencia, observemos ahora el retroceso a punto de ocurrir ante nuestros ojos: al miedo al futuro viene a sucederle el miedo al pasado (...)"²²

“(...) Esta pérdida de la distancia, ese desprecio por las dimensiones del propio cuerpo, gobiernan el mundo posindustrial y el carácter insensato de las acciones que se despliegan”.²³

Conmoción del imaginario colectivo

De análoga manera a como ocurre con los espectros del pasado, parece que ocurre con la arquitectura y con los vacíos e intersticios de las ciudades actuales: cambian actualmente a tal velocidad, que no da tiempo a poder ser fijados en la memoria del conmocionado imaginario colectivo.

Desvanecimiento de los lugares

Los ámbitos vacíos residuales urbanos –en su anónima virulencia– entendidos como arquitectura, dejan de ser lugares porque, simplemente (aunque de manera asombrosa y desconcertante), no se recuerdan o, lo que se recuerda es tan efímero, que ni siquiera parecen existir ya razones para que sean recordados. Esto que, por un lado, puede producir una situación de inusitada extrañeza, por otro, parece lógico en la positivista colectividad social contemporánea, en la que las ciudades cambian a una gran velocidad que, probablemente, es posible que sea aún, progresivamente, mucho mayor.

Baudrillard relata la cruel historia de la mujer a la que un hombre escribe una carta inflamada y que le responde preguntando qué parte de ella le ha seducido más. El le contesta: “Sus ojos”, y recibe a cambio, envuelto en un paquete, el ojo que le ha seducido.²⁴

Vacíos “discretizados”

También, ahora, en la arquitectura y en el entendimiento y la percepción de los discretizados vacíos de las ciudades (arrancados de ellas transformados en ojos de tamaño gigantesco), comienzan a generarse nuevas derivas, que enfocan hacia lo que comienza a vislumbrarse como otra manera de plantear la relación con los vacíos de estas ciudades.

Vacíos clónicos

Los vacíos que se reproducen infinitamente por todo el mundo –y que se reflejan en la arquitectura como clones mutantes obsesionados por mostrar su existencia– comienzan a extenderse con un inusitado paroxismo: áreas de ciudades (Augé habla de determinados barrios de París que son idénticos a los de Argel, en su arquitectura, sensaciones, sonidos, olores,

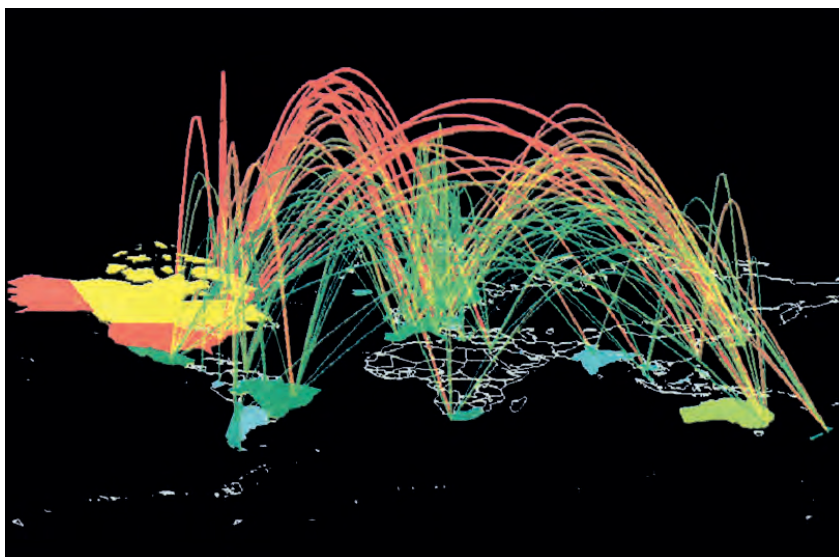
22. Virilio, Paul.: “Un paisaje de acontecimientos”. Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1997, pág. 13.

23. (íbid), pág. 89.

24. Baudrillard, Jean.: “Las estrategias fatales”. Ed. Anagrama, Barcelona, 1997, pág. 131.

VELOCIDAD PLANETARIA

Los flujos de tráfico de Internet plasmados gráficamente por Stephen Eick, de los laboratorios Bell. El mapa muestra de forma clara la superabundancia de conexiones entre Estados Unidos, Europa y algunas áreas de Asia.



fachadas, calles, lengua, gente, comercios), miméticas reproducciones de aquéllas (el Pueblo Español en Barcelona), parques temáticos de ocio (reproductores de una subyugante doble realidad: Disneylandia, Terra Mítica, Warner). Nuevos referentes cosmopolitas, estadios metastásicos y fractalizados, novedosos ámbitos promiscuos y despolarizados, en los que se experimenta una repentina paralización del devenir.²⁵

Desplazamientos ontológicos lugarizados

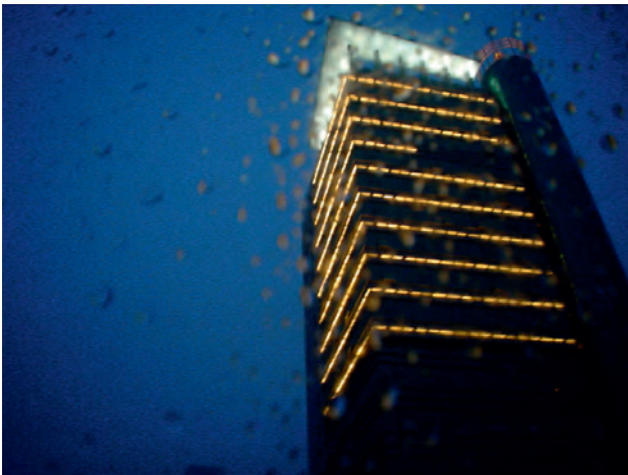
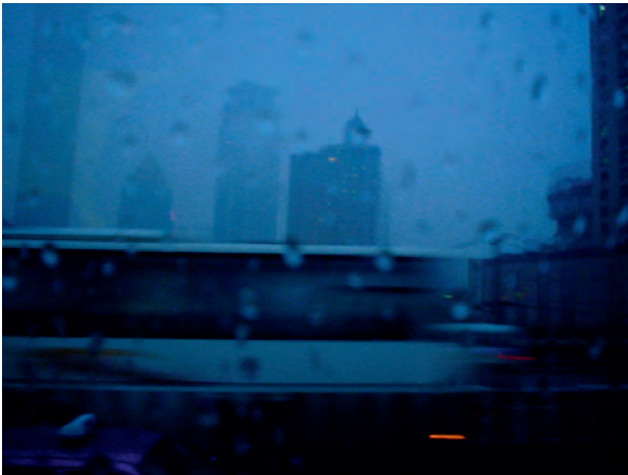
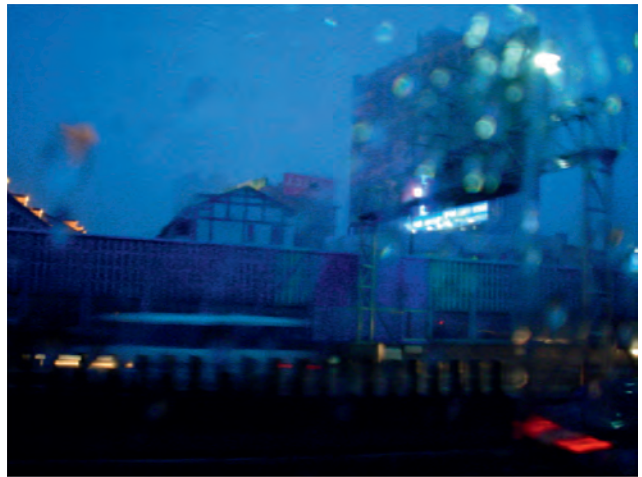
La noción de lugar –entendido desde el factor arquitectónico– está en proceso de transformación (y de desaparición). Pero, en paralelo, el lugar que se desplaza íntimamente pegado al individuo (un lugar ontológico, que podría convenirse como una especie de microlugar) es inherente a él: es la doble realidad encadenada sobre lo mismo, sin posibilidad (aparente) de vuelta atrás.

4

Nuestras metaciudades contemporáneas se conforman a través de flujos informativos y de mecanismos líquidos que se reproducen cada vez a mayor velocidad. A diferencia de la ciudad aristotélica, donde de la relación entre los seres humanos se producía a través de lo físico, en las megaciudades de la sobremodernidad de hoy, esto se produce a través de los medios interpuestos. De este modo, las enriquecen y, en paralelo, hacen que se retroalimenten y crezcan más aceleradamente. Parece que estas nuevas megaciudades se generan ya por sí solas, independientemente de del ser humano, aunque vinculadas a él desde el lugar ontológico, consustancial a aquél y vinculado al desvanecimiento –o a la desaparición definitiva– del concepto de lugar físico.

En ellas ocurre lo expresado por Deleuze: no hay nada más turbador que los movimientos incesantes de lo que parece inmóvil...

25. Véase : Augé, Marc.: “Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad”. Editorial Gedisa, Barcelona, 1998 y Augé, Marc.: “Travesía por los jardines de Luxemburgo. Etnonovela de una jornada francesa considerada desde el punto de vista de las costumbres, la teoría y la felicidad”. Editorial Gedisa, Barcelona, 1987.



SUPERMOVILIDAD
Secuencia seriada de Shanghai como
espectáculo y movilidad fluidificada.
China, 2010 (fotos del autor)



REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

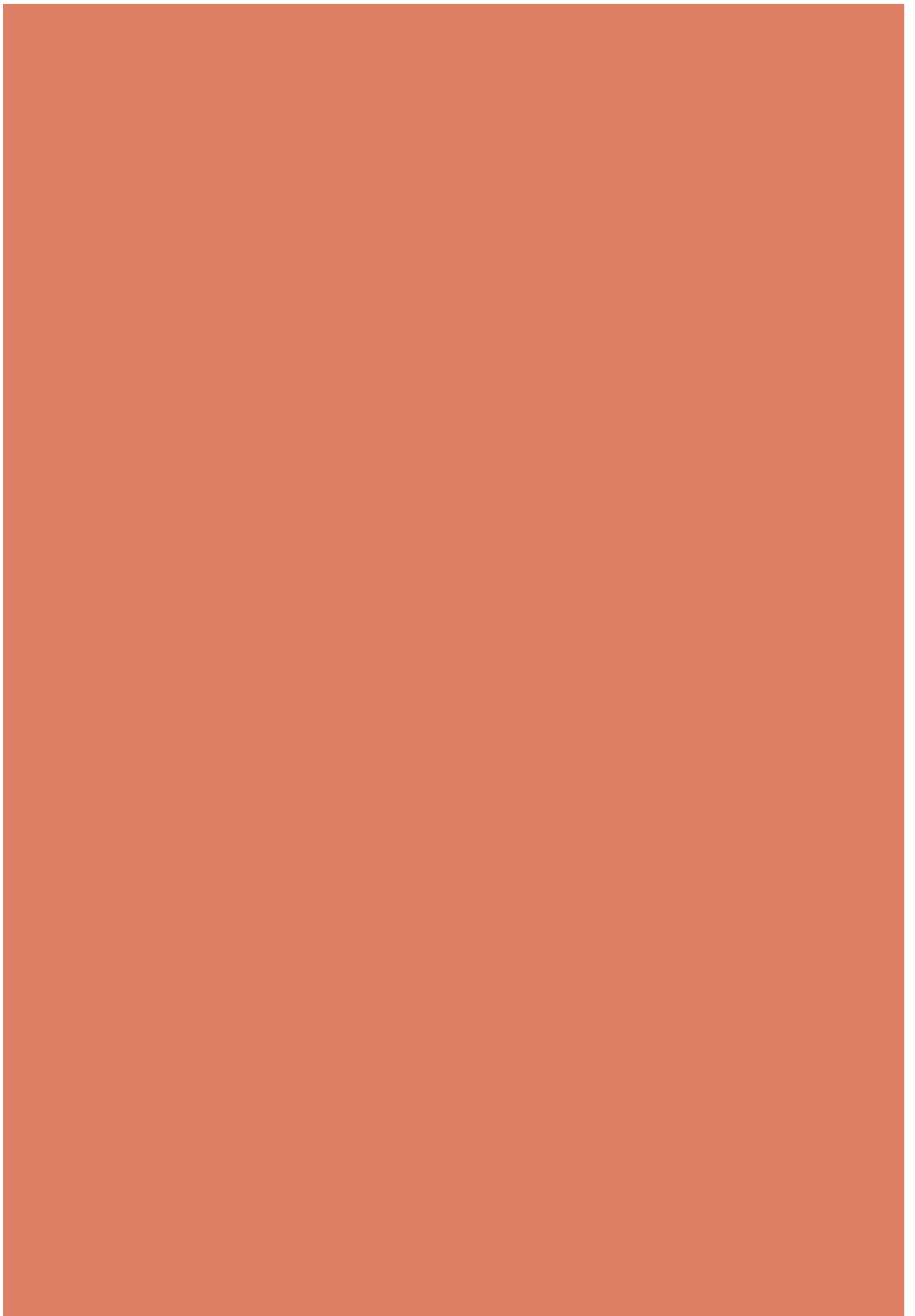
Esteban Herrero Cantalapiedra

Doctorando por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid | eherrero96@gmail.com

La fase exenta de medida / The phase exempt from measurement

La fase exenta de medida aborda el punto de vista de la planificación del proyecto, centrándose en la elección de la cantidad de unidades repetidas que van a aparecer en el edificio. En este caso trataremos de la elección del número de soportes, columnas o pilares que vamos a disponer en planta, sin tener en consideración todavía la envergadura del módulo estructural, esto es, la distancia del intercolumnio. A este criterio de decisión estrictamente cuantitativo lo inscribimos como una fase exenta de medida en la elaboración del proyecto. Lejos de considerarla como un ejercicio de pura contabilidad económica, la fase exenta de medida permite tratar simbólicamente la cantidad, penetrando, por tanto, en la raíz de la propia expresividad de la obra de arquitectura. Le corresponde a la ciencia pitagórica el descubrimiento de la aritmogeometría a partir de la figuración del número. Corresponde también a la comunidad pitagórica el desarrollo de las series aritméticas y el descubrimiento del irracional. Existe, por tanto, a partir de la figuración de las cantidades, un abanico de posibilidades de provocar intencionadamente los acuerdos o desacuerdos con las medidas reales del edificio. De esto trataremos al analizar el templo dórico y el Economist Building.

Exempt phase measure addresses the point of view of project planning, focusing on the choice of the number of repeated units that will appear on the building. In this case, we will treat the choice of the number of supports, columns or pillars that we will have in plan, without considering yet the size of the structural module, the distance between the columns. This criterion of a strictly quantitative decision was signed as a free of measurement. Far from considering it as an exercise in pure economic accounting, the free phase measurement allows to treat the quantity symbolically, penetrating into the root of the expressiveness of the work of architecture. The discovery of Pythagorean arithmogeometry, from the figuration of the number, corresponds to science. It also corresponds to the Pythagorean community the development of arithmetic series and the discovery of irrational. There is, therefore, based on the representation of quantities, a range of possibilities to intentionally cause the agreement or disagreement with the actual measurements of the building. In this attempt to analyze the Doric temple and the Economist Building.



I. La figuración del número

La geometría pitagórica, que es a la que nos vamos a referir, pues aborda cuestiones referentes al número, es una geometría de posición, en esencia discontinua y eminentemente aritmética, edificada sobre el concepto de la unidad. La geometría pitagórica establece sus principios retomando dos cuestiones ya establecidas en la filosofía griega, e implicadas la una en la otra: el principio de determinación, el *poras* y el de indeterminación el *apeiron*. Los pitagóricos establecieron en el número el *poras*, el límite de todas las cosas, el medio por el cual se atrae a la materia a la forma, y al que debe la materia su misma existencia. La posibilidad de numerar, de convertir las cosas en números y de operar con números, es el modo de ofrecer al conocimiento la realidad de las cosas. El *poras* le viene dado al número por la unidad, el Impar, la causa de determinación. La materia “cruda”, como diríamos ahora, cae del lado del *apeiron*, y vendría como solapada al espacio indefinido, al intervalo. El intervalo, fraccionable sin límite, aparece en la duplicación de la unidad, la Díada Indefinida, el Par. De la oposición de estos dos principios del pensamiento griego, el *poras* y el *apeiron*, se despliega una tabla de contrarios, entre los que se puede destacar el siguiente: **limitado frente a infinito**. De la conjunción de estos dos principios se derivan otros como impar frente a par o uno y múltiple. Propiedad del número es por tanto otorgar el principio formal a los objetos y transmitir la posibilidad de un conocimiento racional, comparativo y abrir, por tanto, la puerta a la constitución de una ciencia. De ahí que para la ciencia pitagórica las cosas tengan asignadas su propio número. Como señala Echeverría, “aún cuando un cuerpo ofrezca a los sentidos una imagen complicada o deforme, su verdadera imagen será la que corresponda a su medida, medida que se obtiene en relación a la unidad” (Echeverría p. 39). El número al fin y al cabo es una forma y requiere una representación. Es el número figurado, la creación del pitagorismo. Los números difieren unos de otros (o se reconocen) por su figura, según cómo se acomoden sus unidades constitutivas: el tres es triangular, el cuatro es cuadrado, el seis es rectangular etc. Es a través de su propiedad geométrica como el número es cualificado y la primera división corresponde a par o impar: De que el número extraído de la iteración sea par o impar deriva el asignarlo a uno u otro lado de la tabla de oposiciones anterior: si el número es impar, 3 por ejemplo, la división cae en la unidad, si el número es par, la separación cae en el intervalo. Constitutivamente por tanto los números son diferentes entre sí y admiten valores jerárquicos diferentes. Esto apunta ya a la cualificación del número según la posición de la unidad en la figura del número. Ahora bien, ¿y cual es la forma de la unidad? O, ¿a qué debe la unidad ser el Principio de Identidad? A dos factores,

la extensión y la posición. Más precisamente lo refiere Aristóteles: “Los pitagóricos construyen todo el cielo con números, pero no con números mónadas (números como puros conceptos), ya que suponen que las unidades tienen magnitud”; “los pitagóricos sostienen que los números tienen magnitud”. (Abel Rey p. 200). Y si la unidad tiene magnitud, ésta debe ser reproducida por el punto, que ocupa una posición: los pitagóricos “definirán el punto como la unidad que tiene una posición, y la unidad, como punto sin posición” (Ibíd.). Este doble planteamiento de la unidad, como entidad abstracta y a la que sólo alcanza la razón, y como objeto accesible a los sentidos, permite dotar a la unidad del primer y más liviano principio de determinación, la posición, el lugar que adopta cuando se traslada un número a una superficie. Señala sobre este aspecto Javier Echeverría que “la unidad es el principio de operación, y precisamente por ello ha de tener figura. De ahí que en los pitagóricos no quepa esperar una unidad inextensa, en último término invisible, como sucederá en la matemática moderna”. (Echeverría p. 42). De la propia discontinuidad derivada de la posición de dos puntos que no se tocan, nace el intervalo. Así, si volvemos sobre el ejemplo precedente, el número 2 queda figurado por dos puntos separados por un intervalo. La dimensión del intervalo es irrelevante para contar los puntos, da lo mismo lo lejos o cerca que estén entre sí. Para entender en su justa profundidad este aspecto, indispensable en esta fase exenta de medida, y que conlleva sólo obligaciones derivadas de la posición, conviene leer con detenimiento los siguientes textos de Posidonio y de Plutarco: “Cuando se divide al Impar en dos partes iguales, queda una unidad en el medio; cuando se divide, en cambio, al Par de la misma manera, sólo queda una *chôra* vacía sin dueño y sin número, manifestando así el carácter deficiente e incompleto del Par”. Y Plutarco: “En la subdivisión de los números, el Par, dividido por el procedimiento y de la manera que sean, deja, por así decirlo, en su interior una *chôra*, pero si efectuamos la misma subdivisión con el Impar, siempre deja un término medio.” El intervalo esta “**vacío de forma**”. (Abel Rey, “La Juventud de la Ciencia Griega” pp. 287 y 288). El significado del término *chôra* algunos autores lo interpretan como “intervalo” otros como “campo”: “En el fondo el intervalo en todas sus significaciones podría estar dado bastante bien por nuestra expresión “el campo”, es decir, allí donde se desarrollan las determinaciones, y del cual no se puede decir nada más que por ellas y con ellas”. (Abel Rey citado por Echeverría p. 249). Requiere entender que el concepto de distancia en esta fase no ha acontecido todavía porque entre los puntos no hay restricciones que impidan variaciones de tamaño o alejamiento. Son constelaciones de puntos con un vínculo relacional a través del cual se alcanza el conocimiento del número por medio de la enumeración y de la forma que adopten, pero no puede dar la medida sin tener sobre qué referenciarla. El *chôra* pitagórico, que pertenece al principio de indeterminación, al apeiron, esta interpuesto entre los puntos y por la misma razón, no existe otro elemento que otorgue continuidad entre los puntos, el cual sería, por su naturaleza continua, contrario a su deformación o mantendría por su constitución una resistencia a la elongación, impidiendo una variación del tamaño de la figura. Concretamente esta fase no está construida sobre la noción del segmento continuo sobre el que aplicar la medida. En esta fase no hay restricciones espaciales. Ello no agota su utilidad.

La fase exenta de medida se asienta únicamente sobre aquellos preceptos de determinación que se siguen del principio de que las cosas son números y no magnitudes geométricas.

Instalados en un espectro que oscurece todo lo que no pueda ser explicado con unidades y números se plantea la cuestión de hasta qué punto puede satisfacer este mínimo bagaje decisiones en el ámbito del proyecto de arquitectura.

La proximidad temporal y geográfica dentro de la antigua Grecia, favorece el estudio del templo dórico en relación con la comunidad pitagórica.

II. El número y el templo dórico

Sostiene Martienssen que “la finalidad cabal de la disposición alternada de columna y vano, que habitualmente se considera típicamente clásica, sólo encuentra adecuada expresión cuando se emplea un número muy superior a dos columnas.” (Martienssen p.22).

Choisy introdujo la conexión entre la ciencia pitagórica del número y la práctica de la arquitectura (Choisy p.211) alegando que “sus obras, al menos en las últimas épocas, se prestan como concepciones abstractas” y “desligadas de todo lazo con las cosas mensurables” (Choisy p. 218). Asimilando la representación de los planos de los templos a números figurados, es posible clasificar estos según la posición y número de unidades que forman el peristilo. Esta práctica es la habitual desde Vitruvio, al definir los templos en función del número de columnas que se yerguen sobre el lado corto del templo. Así su clasificación en hexástilos y octástilos como los tipos predominantes, estaría dirigida al empleo de 6 u 8 columnas para su alzado frontal. Por ejemplo un templo como el Partenón puede quedar referido como octástilo. Esta representación permite asimilar al templo con un número figurado siempre rectangular, cuyo lado largo se presume más o menos extenso según varíe en cantidad el número de columnas. De esta manera la clasificación de templos dóricos según el número de columnas de su frente queda de la siguiente manera:

Para el tipo hexástilo:

Caso 1: de 6×10

Caso 2: de 6×11

Caso 3: de 6×12

Caso 4: de 6×13

Caso 5: de 6×14

Caso 6: de 6×15

Caso 7: de 6×16

Caso 8: de 6×17

Para el tipo octástilo:

Caso 1: de 8×14

Caso 2: de 8×17

Caso 3: de 8×18

En el caso de un frente 9 columnas:

Caso 1: de 9×18.

Poniendo el acento en la oposición de los dos principios griegos del *pôras* y del *apeiron*, dividimos el templo según los elementos que determinan y aquellos que han de quedar determinados por estos. Según el criterio de determinación que distingue la unidad del intervalo, sobre el plano esencial del templo, la columna es el principio del Impar, lo que queda al dividir el número impar y el intercolumnio es el espacio que queda al dividir el Par. Sobre este juego de oposiciones se pueden dar interesantes respuestas a problemas de deformación y variabilidad de las plantas de los templos.

Este marco aritmogeométrico funciona a un nivel de idealización tan alto que permite aguantar las desviaciones sin que por ello pierda su vigencia. Las desviaciones que se producen en los espacios entre columnas por problemas derivados del triglifo de esquina y en el estilóbato no alteran en nada una configuración si su vínculo se reduce a mantener la cadena de contigüidades establecida por el límite numérico (6×13 por ejemplo). Las cosas, no lo olvidemos, son engendradas por los números, y en este sentido “plantar” un número determinado de columnas tiene la misma raíz conceptual que plantar mojones: delimitar campos.

Para poder operar con una variedad casi infinita de templos se va a utilizar un criterio de igualdad entre templos que pasa por considerar superponibles sus figuras, de modo que remitimos la variabilidad a unos casos concretos en base a una notación de tipo axb . Así, por ejemplo procederemos a agrupar todos los templos de 6×13 con independencia de las medidas reales de cada uno.

Estudiemos lo que ocurre con el abanico dimensional de los templos. Asumir una configuración mayor o menor en el número de columnas no es condición de una dimensión resultante mayor o menor de haber elegido otra. Se puede comprobar por las dimensiones del estilóbato que se levantaron templos de 6×12 más grandes que la mayoría de los templos de 6×13 y que varios de 6×14 . Es más, para los templos pequeños la configuración 6×11 y 6×13 son las que se emplean como habituales. En los templos grandes, a partir de 20 m. de longitud del frente del estilóbato, la elección es mucho más abierta: todos los templos de 6×17 , de 6×16 , dos de tres de 6×15 , 3 de 6×14 , y dos de 6×12 .

Uno de los temas más difíciles de manejar es el de la proporción del lado largo para un invariante en el número de columnas del frente. En este caso vamos a fijarnos en el templo hexástilo por ser el más documentado. Lo importante es llegar a comprobar si hay una invariabilidad en la dimensión del intercolumnio lateral en relación con el intercolumnio frontal o si por el contrario hay una libertad de medida entre intercolumnios. Para ello se utilizan como datos las medidas del lado corto y largo del estilóbato y se considera el diámetro de la columna desde cero hasta su valor máximo anulando el intercolumnio. Comprobada toda la lista de templos hexástilos, a través de calcular los valores de la proporción entre los lados del estilóbato y el número de columnas que “cabén” en ellos, los templos desde el 6×11 hasta el 6×16 están dentro del margen de los valores extremos (envolviendo por exceso y por defecto a los valores apuntados por Vitrubio para la proporción del templo dórico), de forma que se mantiene una correspondencia entre las dimensiones totales y el

número de columnas. Sin embargo y esto es llamativo, la relación no se cumple para ninguno de los templos de 6×17. Los tres templos contrastados, el de Zeus en Siracusa y los templos C y D de Selinunte comprimen la distancia del intercolumnio lateral de manera que se fuerza a disponer un número de columnas mayor que el que por dimensión les hubiera correspondido de haber mantenido el reparto fijado para el frente. En el caso más extremo, el templo D de Selinunte, se ha forzado hasta el límite de imponer 17 columnas cuando su envergadura no le hubiera permitido pasar de ser un templo de 6×14. Evidentemente se ha actuado sobre el intercolumnio cerrándolo para dar cabida al número fijado de columnas. En este sentido se observa una planificación sobre el número de columnas laterales que antecede o contradice a la propia dimensión física del templo y esto es asignable a cualquiera de los templos de 6×17.

Establecer entonces como principio de determinación una longitud, si los repartos no se mantienen, no da respuesta a por qué se eliminan o se introducen columnas. De alguna manera parece recaer la determinación sobre una planificación previa basada en identificar el número que se ha de elegir para el templo. Podemos sugerir que la columna es durante la elección de su multiplicidad, la aspiración de lo ilimitado, de lo informe “desorganizado”, a poseer un límite. Y al intercolumnio le corresponde el reparto de lo indefinido, del *chôra*, en el sentido de amorfo, de “indefinidamente plástico” (Abel Rey p 38), del principio de indeterminación, del *apeiron*. “Lo mismo que toda parte de aire es aire, así toda parte de apeiron es apeiron” (Abel Rey p 288). Ciertamente parece existir una captación de los principios sobre los que repartir las nociones de determinación y de indeterminación por parte del arquitecto dórico, o viceversa como sugiere Abel Rey, un aprovechamiento de lo los “planos de los edificios” por parte de la ciencia.

En una fase arcaica exenta de medida los números son la esencia, la sustancia de las cosas.

III. Planificación como conocimiento racional del proyecto

La idea de un estudio de la unidad que se repite, como en el caso de la columna, lleva a la consideración de que ésta y su iteración, son una elección previa y consciente para la concepción del objeto arquitectónico.

Estudiar la planificación de un sistema columnario en fase de figuración y como fase previa a la adopción de la forma mensurable, es el ámbito de aplicación propio de una fase exenta de medida.

Martienssen había hecho ya alusión al peristilo como parte de un sistema arquitectónico standard. (Martienssen p.70). Esto ha dado pie, como hemos visto, a entender el proyecto como un concepto general que admite dos modos de determinación espacial: 1) determinación del espacio por forma a través de la figuración (disposición) del número figurado (propio de la planificación) y 2) determinación del espacio en base a relaciones métricas o distancias (“meter el proyecto en medidas” propio de una fase ejecutiva del mismo). Si hemos hecho recaer en el número

la determinación espacial fundamental del templo, es por el carácter estandarizado que descubre Martienssen no ya en la columna, sino en el concepto del templo en su totalidad, como una matriz de puntos cuyo número figurado permite transformar una estructura concreta (un templo cualquiera) en una notación de tipo $a \times b$, con la suficiente validez como para establecer grupos sobre cuerpos cuyas relaciones métricas son perfectamente variables. El alcance que permite el sistema de planificación basado en relaciones de posición permite generalizar la notación $a \times b$ como la más elemental para configuraciones rectangulares, aunque su desarrollo habría de posibilitar la introducción de otros caracteres, de tal manera, que el objeto pudiera construirse geoméricamente por combinación de estos y sin recurrir a la mediación de la forma, aspecto éste que nos introduciría en el campo de la topología. En este sentido, cualquier alusión a la percepción sensible de los objetos vendría sustituida por una combinación de caracteres cuya forma simbólica lleva intrínseca su reconocimiento, de la misma manera que en geometría analítica se opera con ecuaciones, donde la ecuación permite discernir una curva de otra en el espacio sin necesidad de trazarla con el método de “la regla y el compás”. En este sentido, la planificación se encamina, por tanto, hacia una completa racionalización del proyecto.

Sin embargo, por regla general, la determinación espacial se apoya exclusivamente en la relación métrica, que es en definitiva la que parece anclarle a la realidad. Pero sólo en aquellos casos que la estandarización se trata con rigor podemos hablar de una correcta planificación. Un ejemplo de la fricción que existe entre estos dos modos de determinación espacial se dio en el desarrollo del Campus del IIT. Mies constituyó previamente como base de control formal del complejo, una modulación basada en una malla de 24 pies de medida. Sin embargo, al iniciar su primer proyecto en el Campus, el Research Institute for Metal Technology (1.943) el propio Mies tuvo que romper la regla que él mismo había creado para acomodarla a la dimensión de la pieza entera de ladrillo, ajustando toda la modulación $\frac{1}{4}$ de pulgada por debajo de la medida inicial prevista de 24 pies. (Werner Blaser p.13).

IV. La paradoja del Economist Building

El Economist Building (1.959/64) agrupa una familia de edificios, que se alzan sobre una plaza elevada común, aspecto que ha llevado a compararlo con una acrópolis. La obra resalta, como un experimento, las desavenencias de los dos sistemas de determinación espacial referidos. A dos niveles en este caso.

Los tres edificios principales mantienen entre sí fuertes vínculos materiales y estructurales, pero también algún tipo de particularidades que los distingue. Cada edificio cumple una función determinada, que simplificando, podemos asignar de la siguiente manera: el banco, la torre de oficinas y la torre de apartamentos. La disposición de los soportes es un ejercicio sobre el número figurado cuadrado y podemos referirlo nuevamente según la notación $a \times b$. Simplemente contando los pilares por lado de cada bloque, tenemos 5 pilares para el banco (sin entrar en

las singularidades que presenta su forma quebrada), 6 para las oficinas y 7 para los apartamentos. Esta información visual remitida a una malla regular, añadiendo los pilares escamoteados por el chaffán de esquina y considerando las figuras densas de puntos, (ocupando éstos los cruces de malla) permite obtener una progresión de números cuadrados de 7×7 , 8×8 y 9×9 que identifican el banco, las oficinas y los apartamentos. La progresión sobre la figura cuadrada a través del gnomón es uno de los “descubrimientos” atribuidos a la primera época del pitagorismo. En concreto la serie de números cuadrados representa la sucesión de números impares $(2n-1)$, que se puede “visualizar” bajo la forma del gnomón formado por lados simétricos y una unidad en el vértice. De esta forma se puede leer la sucesión 7×7 , 8×8 y 9×9 como consecutiva al sumar números impares consecutivos a los números cuadrados resultantes: el 15 y el 17 sobre el 49 y el 64. Este mecanismo crea un vínculo al crecimiento de las figuras. También establece un orden de progresión plasmado en la posición de las figuras: El orden va del menor al mayor sumando o al revés, restando, pero no se cumple mezclando las figuras. Las figuras que encarnan los tres edificios del Economist (los cuadrados 7×7 , 8×8 y 9×9) cumplen estos requisitos. El crecimiento es consecutivo y la disposición en el espacio es la ordenada por la serie del menor al mayor: La posición de los edificios deja al intermedio (8×8) como enlace entre los extremos: el primer edificio es el del banco (7×7), tras él está la torre de oficinas (8×8) y posteriormente se encuentra la torre de apartamentos (9×9).

La paradoja del Economist se produce en el intercambio entre fases al aplicar magnitudes al módulo. El módulo que se establece como base para el desarrollo del proyecto es de 10 pies y 6 pulgadas, pero en la torre de apartamentos el módulo aplicado es exactamente la mitad: 5 pies y 3 pulgadas, de forma que esta torre es más pequeña, “mide menos” que los otros edificios, aunque cuantitativamente sea el mayor. Como en el templo griego, de un mayor valor no se deduce una mayor dimensión métrica. No es como se ha dicho la mitad de la torre de oficinas, ya que el número figurado de los apartamentos es mayor que el de las oficinas, pero sí su módulo. En cierto modo estamos en la misma situación que con el templo, cuyo valor 6×13 no garantizaba mayor dimensión que un templo de 6×12 . Este ejemplo revela la paradoja a que conduce la indeterminación espacial a la que hacíamos alusión al principio, alude al *chôra* pitagórico, a la indeterminación del intervalo. Económicamente la torre de apartamentos se comporta como el mayor de los tres, porque mantiene un empleo de material mayor que sus vecinos. Sin embargo dimensionalmente es el menor. En cuanto se ha definido métricamente el intervalo se ha convertido en módulo. Se ha desprendido de su condición de *chôra* y ha pasado al dominio del *póras*. La fase en la que se otorgan las medidas consiste en asignar un valor al continuo, en desprenderse del punto extenso y posicionado, para admitir, como principio de medida, la medida del segmento continuo (la geometría euclídea). En el momento que se definen las medidas y se sustituye el gnomón como mecanismo de crecimiento por la geometría de la regla y el compás, el proyecto esta sujeto a un vuelco. En los términos del proyecto arquitectónico la fase de desarrollo del diseño actúa directamente sobre el intervalo, estando sujeto a todo tipo de condicionantes ambientales, espacio real disponible o cuestiones técnicas o funcionales. En este caso concreto la forma de trabajo del staff editorial de la revista *The Economist* impuso

la unidad básica de dos trabajadores por despacho. Los arquitectos asignaron una célula básica adecuada para ello y le dieron una medida que es el módulo del edificio de 10 pies y 6 pulgadas. Este módulo colisiona sobre el esquema de la fase exenta de medida, pero las dos fases no llegan a fundirse, de manera que conservan sus propias leyes y signos como hemos visto.

En este caso se puede visualizar cada fase desenhebrando la urdimbre de determinaciones sobre la que se teje el proyecto. **Por un lado aislamos una fase de planificación que actúa sobre la figura, y por otro una fase programática que actúa sobre la dimensión métrica.** De nuevo insisto en tratar para cada fase un ámbito espacial propio, que distinga puntos de segmentos y que tenga dos planos de cuantificación del espacio diferentes: uno basado en la enumeración sobre una geometría de lo discontinuo y otro basado en la medida de la distancia, en un marco definido por la continuidad. La planificación es una fase exenta de medida que distingue figuras a partir de puntos que representan unidades extensas y con posición. La fase que resuelve el programa otorga medidas, pero no está establecida sobre la figura ya que el ámbito de determinación es diferente. La fase previa, que en este caso actúa sobre el programa y que también está exenta de medida, es el diagrama, pero no la figura. La figura no se extrae del programa, sino de la planificación. Se puede entrar con figuras o con diagramas. El diagrama en cuanto moviliza conceptos dinámicos necesita de otros principios espaciales; esta sostenido por la cuerda o el segmento, esto es por el trazo continuo. La diferencia entre métodos figurativos o diagramáticos es la que corresponde a la diferencia entre planificación y programa. La planificación, por tanto, y a diferencia del programa, conlleva como paso previo una cuantificación de unidades repetidas y, a partir de ahí, una distribución ordenada de estos elementos en función de su cantidad en figuras posibles.

El otro rasgo que emana del encuentro entre las dos fases radica en el empleo del chaffán en las esquinas de los bloques. Como señala Paul-Henri Michel la evolución en la matemática griega se produjo en estos términos: “Dos ciencias se distinguen entonces y se desarrollan simultáneamente: una propiamente aritmética, incluso bajo su forma de aritmo-geometría, tiene por objeto el número; la otra, nacida de la meditación del irracional... tendrá por objeto el espacio, y no ya contado en campos iguales y numerados, sino continuo y libre del número.” (Echeverría p. 69).

El problema fundamental que se topó la ciencia griega fue el descubrimiento del irracional, la ausencia de una razón finita entre la diagonal del cuadrado y el lado. Los Smithson forzaron la legibilidad de las figuras sustentadas en la ciencia del número, introduciendo diagonales en las esquinas. Se encontraron con un problema difícil de manejar. La crítica no lo pasó por alto, y tuvo que buscar justificaciones funcionales como el soleamiento o las vistas cruzadas como asideros para no dejarse tumbar por la impresión de desacuerdo que mantienen entre sí el lado del módulo y su diagonal. Así aparece en el siguiente comentario: “Visto desde la distancia, mirando hacia arriba o hacia abajo de la calle aparecen integradas las costillas verticales de forma clara dentro de la perspectiva de la calle, pero los chaffanes de las esquinas del edificio dan la impresión de poca altura (menor fuerza ascensional) y muestran una tendencia a

desentonar dentro del flujo. Las proporciones cambian abruptamente debido a que el mayor desarrollo del tramo de la diagonal arroja una dimensión diferente de la fachada. Se puede argumentar que estas esquinas atrapan e invitan a una desviación desde la calle, pero, en su declaración simple y desnuda de la proporción -como en el resto de divisiones del bloque- carece de la escala humana del detalle de la subdivisión, la cual proporciona el episodio animado que tiene el resto de la calle... Es característico del esquema el achaflanamiento de las esquinas de todos los bloques...funcionan mejor cuando el módulo es relativamente pequeño y la diferencia entre la diagonal y el módulo no es tan grande como para frustrar el movimiento de un alzado al siguiente.” (*The Architect’s Journal*) También Gordon Cullen se refirió a la diagonal: “Las particulares esquinas achaflanadas de los edificios permiten cierta flexibilidad en el proyecto, ya que siendo la dimensión del ángulo ambigua, es relativamente fluida en oposición a lo inevitabilidad del módulo... También reduce el volumen aparente de los edificios y abre la posibilidad de que existan vistas cruzadas entre los mismos”. (Gordon Cullen)

El Economist constituye, ciertamente, una investigación en sí mismo. Por ejemplo la deformación del edificio bancario puede ser explicada merced a la aplicación de una proposición que Plutarco atribuyó a los pitagóricos, y que relaciona un número cuadrado con ocho números triangulares más una unidad. La diagonal que forma uno de los números triangulares marca la línea de corte que se produce en el edificio bancario, así como el giro del núcleo interior. La manera de proceder es la siguiente: El cuadrado 49 se subdivide en 4 rectángulos iguales, cada uno de 12 puntos, que dejan un punto en medio. Cada uno de estos rectángulos es, según la observación pitagórica, el doble de un triángulo de 6 unidades y con lados 4 y 3, y las diagonales que separan los triángulos forman un cuadrado que comprende por consecuencia 4 de tales triángulos más la unidad de en medio.

Por tanto, aun estando la arquitectura sujeta a una práctica donde las distancias juegan un papel mediador entre la concepción de las trazas del edificio y su materialización, puede darse una fase previa, exenta de medida, con una fuerte vocación de racionalización, pero no por ello carente de un sentido plástico, del cual todavía no se ha desprendido, y que la permite señalarse como nodriza del procedimiento creativo de la traza, a la cual, también informa. La planificación constituye una racionalización, que sin ánimo de sustituir a cualquier otro tipo de idea en el proceso creativo, sí la complementa y puede atraer, como fase de decisión previa, a la materia del proyecto a la existencia de la forma.

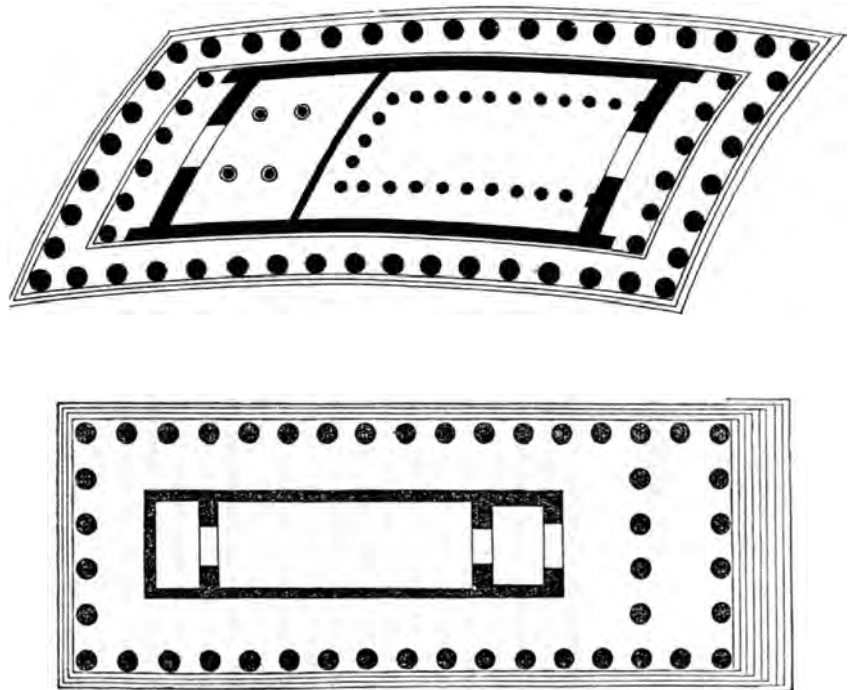
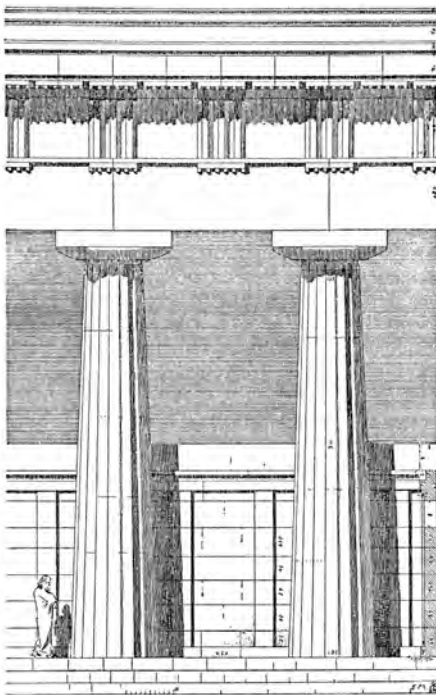
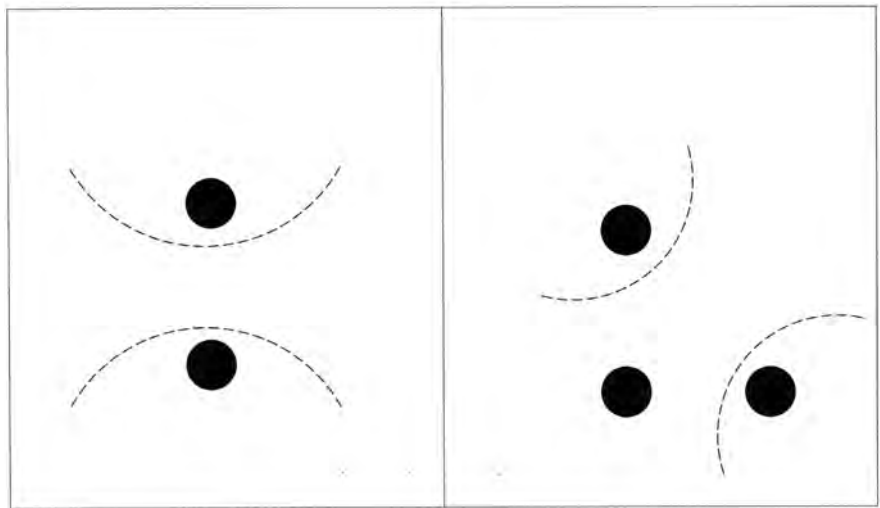
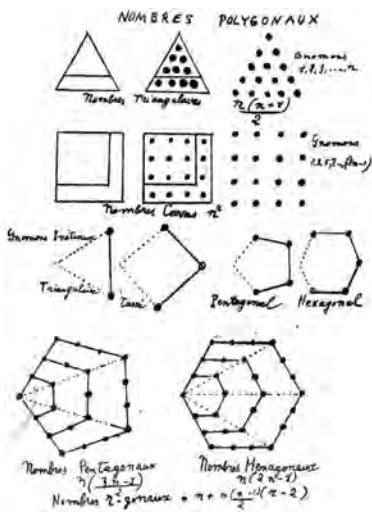


Figura 2. Diferentes figuraciones de los números: triangulares, cuadrados, pentagonales. En el número cuadrado 9 (3×3), se observa el crecimiento mediante el gnomón de lados simétricos (3) y unidad en el vértice, para conseguir el número siguiente de la serie de los cuadrados, el 16 (4×4).

Figura 1. A la izda. la división del Par, (nº 2). A la dcha. la división del Impar, (nº 3)

Figura 5. Templo C (6×17), Selinunte. Detalle del peristilo, intercolumnio.

Figura 3. Recreación de la deformación del estilóbato.

Figura 4. Templo C (6×17), Selinunte

Figura 8. Axonométrica del Economist Building. De izda. a dcha. y de arriba abajo: torre de apartamentos, torre de oficinas y edificio bancario.

Figura 6. Modulación del Campus del IIT según la malla de 24 pies. Mies van der Rohe, 1940.

Figura 9. A la izda. Desarrollo de la serie de los cuadrados 7×7 , 8×8 y 9×9 según la disposición del Economist Building. A la dcha. transformación de las figuras a través de la variación modular en un espacio concreto. De izda. a dcha. y de arriba abajo: torre de apartamentos, torre de oficinas y edificio bancario.

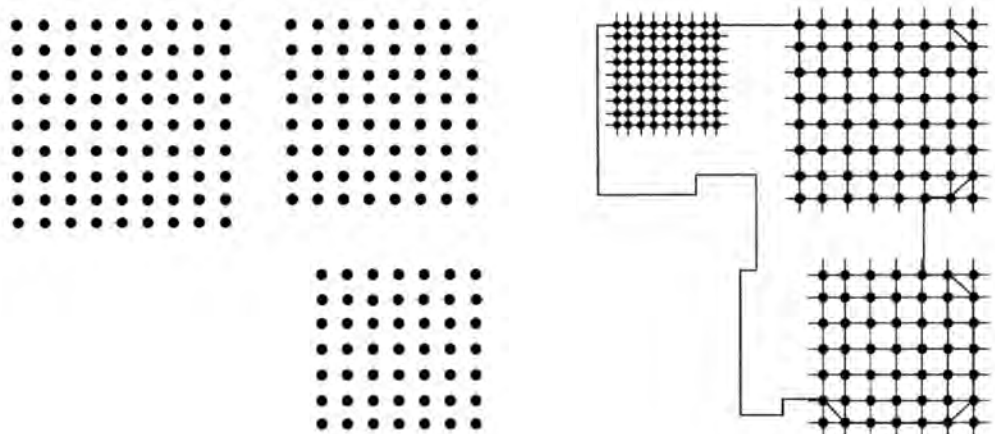
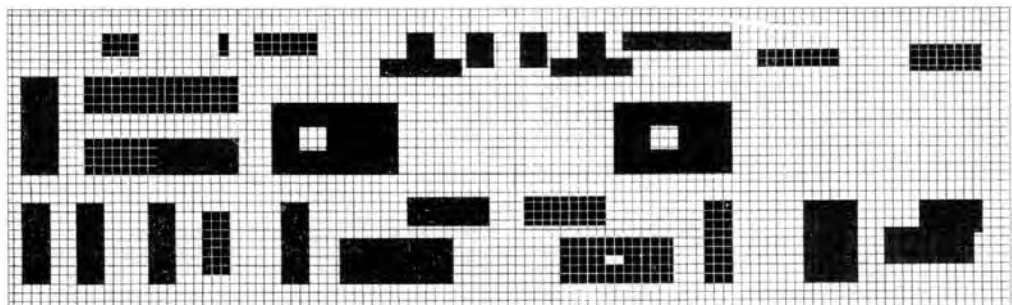
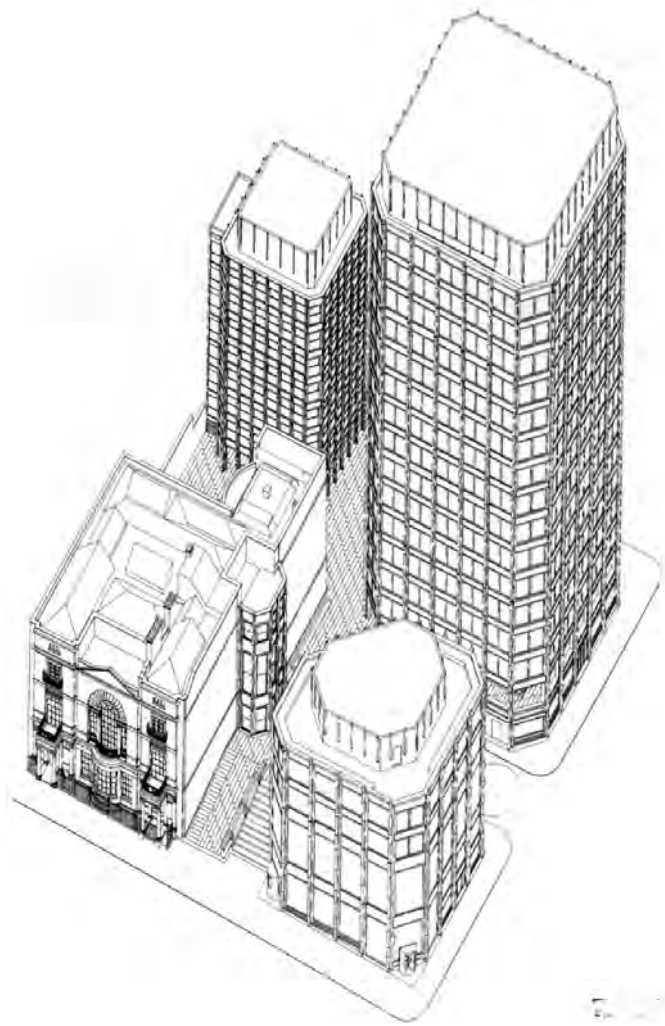


Figura 10. Transformación del edificio bancario por medio de 8 triángulos y la unidad.

Figura 7. Plano de modulación espacial del Economist Building. De izda. a dcha. y de arriba abajo: torre de apartamentos, torre de oficinas y edificio bancario

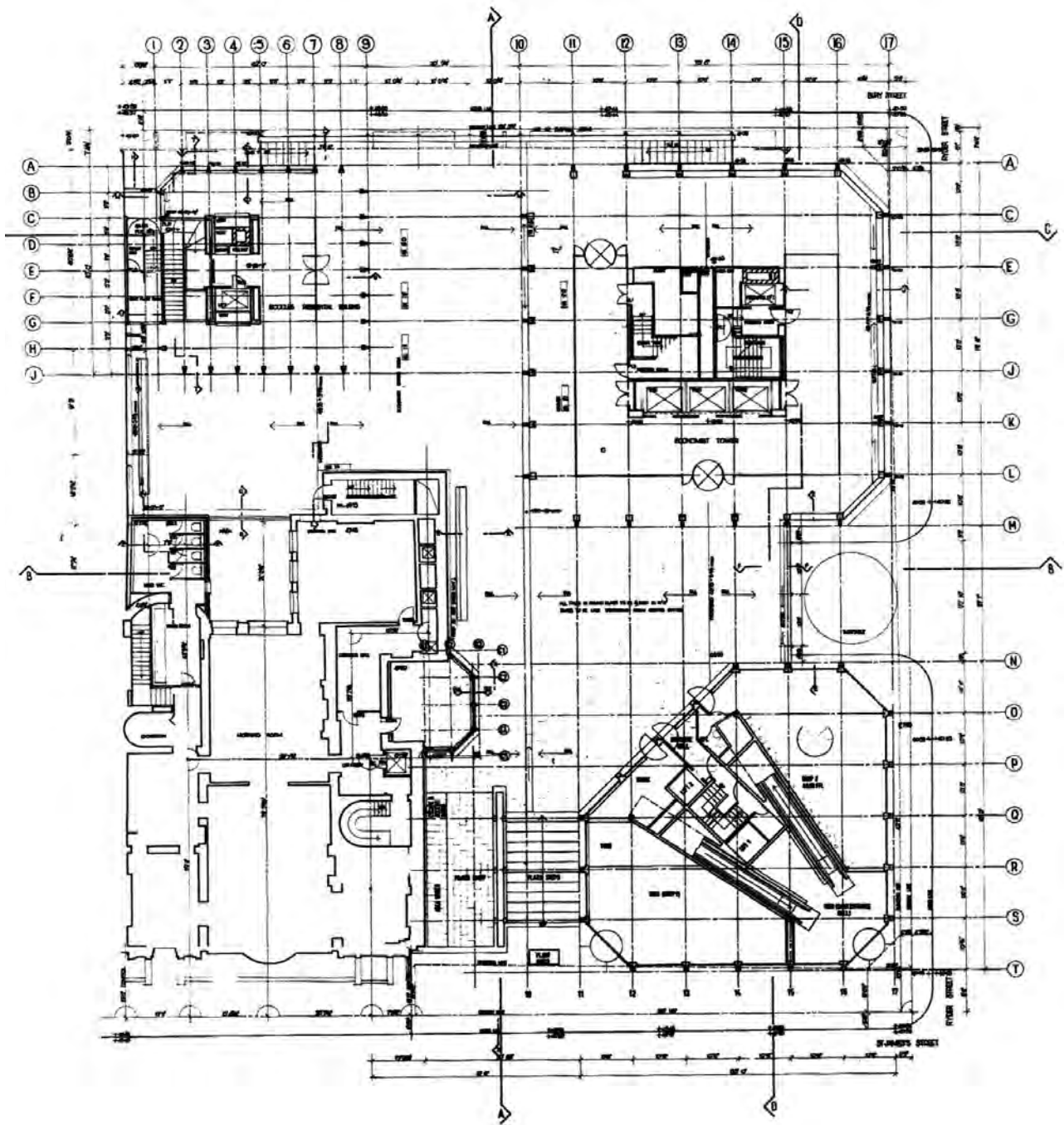
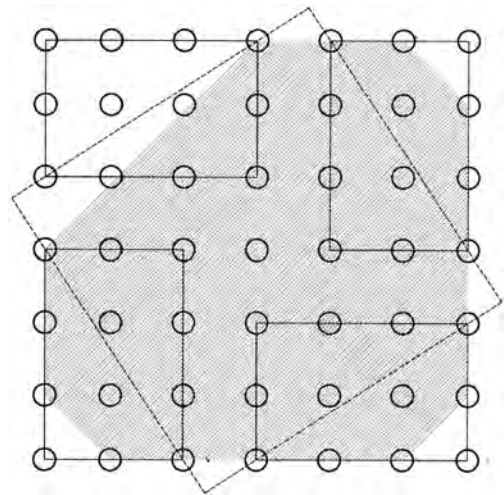




Figura 11. Economist Building. Fotografía de la torre de apartamentos.

Figura 13. Economist Building. El “problema” del irracional ($\sqrt{2}$): no existe una relación entre enteros que asocie la medida del chaflán a la del intercolumnio. Chaflán de la torre de apartamentos.

Figura 14. Economist Building. Torre de oficinas.

Figura 12. Economist Building. “Peristilo” de la torre de apartamentos.

Bibliografía

- CULLEN, Gordon: "Los edificios del Economist". Artículo recogido en "Alison y Peter Smithson: Ideas y realizaciones".
- Cuadernos summa-nueva visión, nº 14, Noviembre 1968, p.21. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC.
- CHOISY, Auguste: "Historia de la Arquitectura. Volumen I". Buenos Aires, Víctor Lerú S.R.L., 1994.
- DAVAL, Simone y GUILLEMAIN, Bernard: "Filosofía de las Ciencias". Buenos Aires, El Ateneo, 1964.
- ECHEVERRIA, Javier: "La Intuición en Matemáticas. Las Figuras y el Lugar" Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Filosofía Pura, Abril 1975. Documento original no publicado.
- MARTIENSSEN, Rex D. "La idea de espacio en la arquitectura griega" Buenos Aires, Nueva Visión, 1958.
- REY, Abel: "La juventud de la ciencia griega". México, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, 1961.
- ROBERTSON, D. S.: "Arquitectura Griega y Romana". Madrid, Ediciones Cátedra, S.A., 1981.
- The Architects' Journal, 16 de Diciembre 1964. Artículo Offices and Shops (Texto en inglés en el original) p. 1452.

Procedencia de las ilustraciones

- Figuras 1, 9 y 10. Esquemas explicativos del autor
- Figura 2. GHYKA. MATILA C. "Filosofía y mística del número". Barcelona: Ediciones Apóstrofe, p. 70
- Figura 3. POLLIT, J.J. "Arte y experiencia en la Grecia Clásica". Madrid: Xarait Ediciones, p. 70
- Figuras 4 y 5. ROBERTSON, D.S. "Arquitectura Griega y Romana". Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., p. 86
- Figura 6. AAVV. AV Monografías. Nº 92 Mies van der Rohe. Berlín / Chicago". Madrid: Arquitectura Viva S.L., p. 111
- Figura 7. SMITHSON, Alison y SMITHSON, Peter. "Climate Register. Four Works by Alison & Peter Smithson". Londres: Peter Shalter, A+P Smithson and the Architectural Association, p. 35
- Figura 8. SMITHSON, Alison y SMITHSON, Peter. "The Charged Void: Architecture". Nueva York: The Monacelli Press, Inc., p. 260
- Fotografías del autor.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Josena Hervás y Heras

Doctoranda de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid /
jhervasheras@colaboradorst.es

La Bauhaus de Weimar. Ellos (y ellas) en pos de una meta común: la arquitectura / The Bauhaus in Weimar. Students (and Female Students) in Search of a Common Goal: Architecture

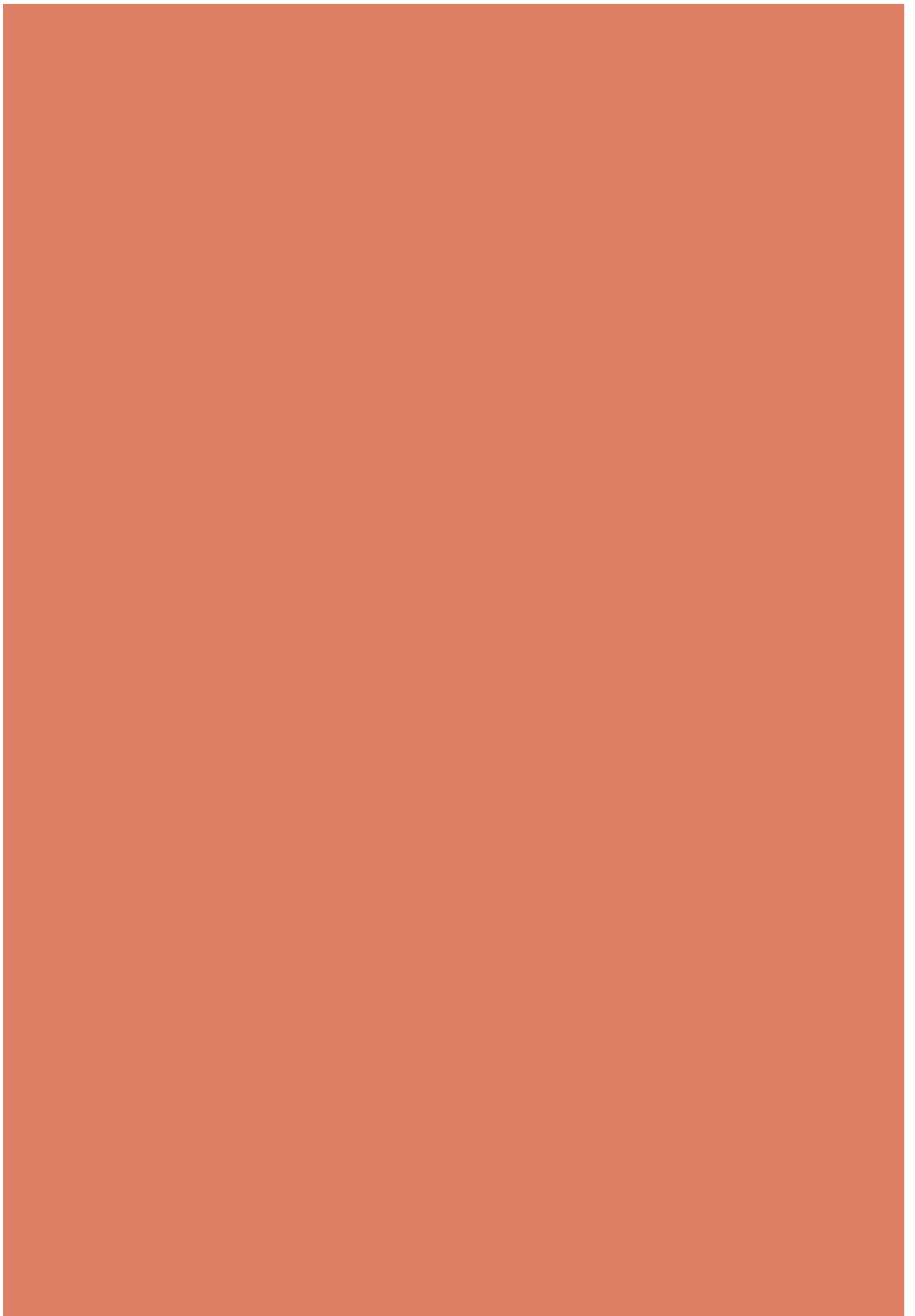
La Bauhaus se crea en 1919 dentro de un recién estrenado gobierno que busca un acercamiento entre el pueblo y las elites universitarias. Un horizonte nuevo, moderno y democrático donde los ideales del colectivismo y del individualismo se aúnan al servicio de una misma causa: la arquitectura, la construcción total. Para acceder a la Bauhaus no eran necesarios estudios previos, solo una predisposición artística. El periodo de Weimar, objeto del artículo, duró hasta 1925, año en el que son expulsados encontrando una nueva sede en Dessau.

La escuela funcionó como un imán para jóvenes con ganas de aprender y con necesidad de cambio. Para las mujeres supuso un doble salto, por adquirir una profesión y por sentirse en igualdad con sus compañeros. Su fundador, Walter Gropius, quería compatibilizar la creación artística con el diseño de prototipos estandarizados buscando un objetivo común en torno a la arquitectura. Bajo el lema "arte e industria, una nueva unidad", se organizó una exposición entre el 15 de agosto y el 30 de septiembre de 1923 donde se mostró la casa experimental denominada "Haus am Horn", ejecutada por todos los talleres de la escuela y en la que algunas alumnas pudieron demostrar su talento extraordinario.

The Bauhaus was created in 1919 in a brand new government which looked for a rapprochement between the people and university elites. A new, modern and democratic perspective where the ideals of collectivism and individualism come together to serve the same cause: architecture, total construction. Previous studies were not necessary to access the Bauhaus, students just needed an artistic predisposition. The Weimar period, subject of the article, lasted until 1925, year in which they were expelled and ended up finding a new headquarters in Dessau.

The school appealed especially to young people willing to learn and in need of change. For women marked a double jump, to acquire a profession and feel equal to their peers. Its founder, Walter Gropius, wanted to combine artistic creation of standardized design prototypes looking for a common goal around the architecture. Under the slogan "art and industry, a new unit," an exhibition from 15 August to 30 September 1923 where the pilot house called "Haus am Horn", executed and organized by all the school's workshops and in which some female students were able to demonstrate his extraordinary talent.

Mujeres, Bauhaus, Weimar, Filosofía vitalista, Haus am Horn, Arquitectura
/// Women, Bauhaus, Weimar, Vitalist Philosophy, Haus am Horn, Architecture



Los orígenes de la Bauhaus de Weimar.

La escuela de Van de Velde

Uno de los mejores ejemplos de unión y asociación entre un grupo de arquitectos y artistas para conseguir una meta, un objetivo común en torno a la arquitectura, se materializó en la Bauhaus. Walter Gropius creó esta Escuela y tal y como Mies van der Rohe lo reflejó en la fiesta del 70 cumpleaños de su fundador: “[La Bauhaus] fue una idea y creo que la causa de la enorme influencia que ha tenido en todo el mundo fue el hecho de que era una idea. Tal resonancia no se puede lograr ni con organización, ni con propaganda, solamente una idea tiene la fuerza de propagarse con tal medida”¹

Es de justicia reivindicar el papel que la mujer estudiante ocupó dentro de esa idea. La Escuela, sin la participación femenina hubiese nacido castrada, no hubiese sido la Bauhaus. Aunque originalmente se las trató con poca consideración y algo de desprecio, ellas supieron aprender calladamente y sin exigencias mientras trabajaban en sintonía con la filosofía de la Escuela, hasta lograr ser respetadas por sus compañeros y maestros.

La Bauhaus estuvo alojada en tres sedes- Weimar, Dessau y Berlín- y tuvo como directores a tres arquitectos: Walter Gropius, Hannes Meyer y Mies van der Rohe. Pero antes de que se fraguara esta poderosa y potente idea, ya existía una escuela de Artes y Oficios dirigida por el arquitecto Henry van de Velde.

Henry van de Velde se estableció en Weimar y había conseguido algo que más tarde perseguiría la Bauhaus a toda costa: hacer de mediador entre los artesanos y fabricantes de Turingia para producir unos diseños útiles y modernos.

El director belga se ve forzado a dimitir y abandona Alemania por la fuerte presión. Debido a la inminente guerra, se le considera un enemigo de la patria, pero, antes de abandonar su puesto, ya había mantenido contacto epistolar con W. Gropius y le había propuesto como posible sucesor junto con Hermann Obrist y August Endell.

1. Sigfried Giedion: *Walter Gropius*. Dover Publications, New York 1992, p. 18. Reedición del libro original de 1954.



Figura 1. Trabajo de Katharina Ulrich, alumna de van de Velde, realizado en 1911.

La I Guerra Mundial impidió que la Escuela de Artes Aplicadas tuviese un sucesor y se cerró durante unos años, tiempo que aprovechó el director del vecino Instituto Superior de Bellas Artes de Weimar para intentar anexionarla y fundar una sección de arquitectura. El director, Fritz Mackensen, se cartea con W. Gropius (en el frente) y le ofrece poner en marcha dicha sección. La idea que tiene uno y otro de la arquitectura y el arte en general es diametralmente opuesta, véase en la siguiente carta como entiende él que hay que enseñar arquitectura, basándose en las obras del pasado, y como tacha de femenina la Escuela de van de Velde: “...no me duele [el cierre de la Escuela de Artes Aplicadas de van de Velde] (...). Con el tiempo se ha descubierto que la arquitectura, el elemento importante, se descuidó y lo que se mantenía había adquirido un carácter un tanto femenino. (...) La Escuela de Artes Aplicadas se ha de sustituir por una cátedra de arquitectura en nuestro Instituto Superior de Bellas Artes; esta cátedra se denominará “Sección de arquitectura y artes aplicadas”. Esta es mi intención. El profesor de esta sección habrá de dar conferencias sobre la esencia más íntima de la arquitectura, etc... basándose en las obras más significativas del pasado”²

La respuesta de Gropius a esta carta no se ha encontrado en los archivos pero lo que sí se recoge es la contestación nuevamente de F. Mackensen: “...Por lo que deduzco de su carta, tiene usted una idea equivocada de la escuela. En los talleres no se hacía nada importante: estampado por el sistema de batik³, encuadernación, cerámica, etcétera; casi nada que pudiera tener aplicación en el campo de la arquitectura. Los alumnos eran en su mayor parte señoras. (...) La escuela, que a mi parecer se puede desarrollar poco a poco, creo que ha de tener otro carácter, renunciando a las bagatelas en que ahora se ocupa, para dedicarse a problemas artístico-arquitectónicos. (...) Y con todo, para el director de la escuela de arquitectura, la actividad a favor de los estudiantes de pintura y de escultura ha de ser una cosa totalmente secundaria; de hecho y sobre todo, ha de construir, y para ello ha de disponer de alumnos propios, que tengan una preparación técnica. Una sección de arquitectura de este tipo puede desarrollarse de la mejor manera bajo los auspicios de la escuela superior...”⁴

Una vez acabada la I Guerra Mundial, Gropius vuelve a contactar con Weimar porque sabe que el puesto no ha sido cubierto y tras la guerra y la revolución de noviembre de 1918 los interlocutores ya no son los mismos.

A Walter Gropius no le agradaba el ideario propuesto por Mackensen, pero le preocupaban las críticas utilizadas contra van de Velde que hablaban despreciativamente de Weimar como una Escuela de Señoritas. Bajo

2. Wingler, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, Madrid 1975, p. 31. Carta de 2 de octubre de 1915 de Fritz Mackensen a Walter Gropius. La traducción española es un tanto confusa: “Con el tiempo está quedando bien claro que la arquitectura, el elemento más importante, se ha enderezado y que todo lo demás ha adquirido un carácter un poco femenino” y se ha utilizado la versión inglesa de Wingler.
3. El batik es una técnica para preservar que el tinte no penetre en toda la tela por lo que se utiliza un patrón que genera zonas alcanzadas por el tinte y otras donde no debe introducirse.
4. *Ibidem* (2) p. 31. Carta de 14 de octubre de 1915 de Fritz Mackensen a Walter Gropius.

ningún concepto quería que su Escuela se convirtiera en un centro de Artes y Oficios donde las mujeres con posibles acudían a pasar el rato. No quería pintoras aficionadas, no le interesaban modestas ceramistas, le aterraba la idea de un grupo de modistillas cosiendo vestidos o mantelerías. Ese odio a la mujer de Marinetti⁵ como sujeto pasivo existía, como almas cándidas e inocentes, el opuesto a la cinética, a la velocidad, al peligro. Gropius se apuntaba a la rebelión, al antiacademiscismo, al riesgo, pero la República de Weimar le obligaba a contar entre sus filas con las féminas. Este ejército mixto tenía una labor, una meta encomiable: materializar un futuro mejor a través del arte y bajo la dirección de la Arquitectura.

La arquitectura como fin último

La revolución de noviembre de 1918 marca el final de la Guerra y el nacimiento de la República. Los cuatro años de contienda rompen vidas y truncan expectativas, pero también hacen tabla rasa con el pasado y crean un nuevo sentimiento donde arte y sociedad deben ir unidas, el pueblo no debe quedar exento de la experiencia artística y la arquitectura es la mayor expresión que compila el resto de manifestaciones, por tanto los arquitectos serán los principales precursores y motores de esta nueva época. Novembergruppe” tiene un nombre claramente revolucionario (fueron partícipes de este grupo Erich Mendelsohn, Ludwig Mies van der Rohe, Hans Poelzig). Así mismo la AfK (Arbeitsrat für Kunst), traducido como Consejo de Trabajo para el Arte, busca su nombre en los Consejos revolucionarios de soldados y trabajadores. Bruno Taut y Walter Gropius son los principales artífices del AfK (Hans Scharoun y los hermanos Luckhardt también colaboran desde el inicio) y en su manifiesto del 22 de marzo de 1919 queda patente la similitud de estas premisas con las de la fundación de la Bauhaus de Weimar de abril del mismo año: “Arte y pueblo deben formar una unidad. El arte debe dejar de ser el goce de unos pocos para convertirse en alegría y vida de las masas. Nuestra meta a alcanzar consiste en la estrecha unión de todas las artes bajo las alas de una gran arquitectura”⁶

Es evidente que Gropius utiliza ese mismo discurso como motor de arranque y empuje para la fundación de su Escuela, la idea fundamental será la “construcción”, la arquitectura como cúspide o centro integrador de todas las demás artes. “¡El fin último de cualquier actividad figurativa es la arquitectura!”⁷

5. De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, Madrid 1966. Fundación y Manifiesto del Futurismo, p. 369. El manifiesto futurista de 1909 firmado por Filippo Tommaso Marinetti tuvo mucha repercusión en los ambientes vanguardistas de principios de siglo, dos de sus puntos rezan literalmente: “9. Nosotros queremos glorificar la guerra –única higiene del mundo–, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los libertarios, las hermosas ideas por las que se muere y el desprecio por la mujer. 10. Nosotros queremos destruir los museos, las bibliotecas, las academias de todo tipo, y combatir contra el moralismo, el feminismo y toda cobardía oportunista o utilitaria.”
6. García Roig; José Manuel: “Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner”. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.4-40-07, 2003, p.10.
7. Programa de la Bauhaus Estatal de Weimar, folleto de cuatro caras. Archivo Bauhaus. Traducido del original.

Vorschlag für 1919/20	
Ausgaben: Leiter	
2 Meister, vorhanden (Thady, Klemm)	M 10 000,-
4 Meister, (Dekorationsmalerei, Glasmalerei, Landschaft, Akt)	" 10 000,-
2 Meister, (Bildhauer) 1 vorhanden	" 20 000,-
1 Zeichnender für die Vorschule für Lehrlinge	" 12 000,-
1 Hilfslehrer für die Bildhauerklassen (Steinmetz, Steinmetzarbeiten und Holzbildhauerei)	" 4 000,-
1 Hilfslehrer für die Architekturklasse	" 3 000,-
1 Kunstdrucker und 1 Hilfsarbeiter für die lithographische Abteilung	" 3 000,-
Vorträge: Perspektiv-, Anatomie, Anatomisches Zeichnen, Kunstgeschichte, Architektur, Kunstgewerbe	" 4 800,-
für Einzelvorträge Auswärtiger	" 4 000,-
Verwaltung (Sekretär und Schreibhilfen)	" 7 500,-
Kastellan, Hilfskastellan, Heiser	" 6 000,-
Kassierer	" 500,-
Modellgelder	" 10 000,-
Unterhaltung des Innern der 3 Gebäude	" 2 000,-
Bibliothek und Lehrmittel	" 4 500,-
Unterhaltung und Anschaffung des Inventars	" 2 000,-
Heizung und Beleuchtung der 3 Gebäude	" 15 000,-
Wasser und Hausaufwand der 3 Gebäude	" 3 000,-
Material für die lithogr. Abteilung und für die Bildhauerklassen	" 2 400,-
Stromaufwand (Anzeigen, Drucksaal, Porti)	" 4 500,-
Sonstige Ausgaben (Reisekosten usw.)	" 3 000,-
Zuschuß für Rente und Krankenversicherung der Studierenden	" 2 500,-
Material für architektonische Modelle	" 2 000,-
Unterhaltung eines Proberplatzes zum Aufbau von großen Modellen für Architektur, Plastik, Malerei in ihrer Verbindung	" 6 000,-
Übertrag Mark	145 700,-
Übertrag Mark: 145 700,-	
noch Ausgabe: Lehrverträge mit fremden Werkstätten zur praktischen Vertiefung von Lehrlingen	
Einrichtung einer Werkstätte für Eisenmeterei (Grundanschaffungskosten von Werkzeug und Material für das erste Jahr)	" 5 000,-
Einrichtung einer Metallbediede und Eisenerei (Grundanschaffungskosten von Werkzeug und Material für das erste Jahr)	" 5 000,-
Werkstätte für Stuckateure	"
" Buchdruck	"
" Schlosserei	"
aus Mangel an Mitteln noch nicht in Plan aufgenommen	"
Übertragesehense	2 200,-
Ausgabe Mark:	162 000,-
Einnahmen: Schulgelder (100 Herren à 1500,-, 50 Damen à 180 M) 20250,-	Mark: 24 000,-
Respektanten	" 1 000,-
Aufnahmegebühren	" 500,-
Ertrag der lithogr. Abteilung	" 1 500,-
Buchbinden und Eisen Weiserfarbe	" 1 000,-
Zinsen des Hochschulfonds	" 10 000,-
Zinsen des Kunstgewerbeschulfonds	" 1 500,-
Einnahme Mark:	39 500,-
Vergleichung: Ausgabe Mark: 162 000,-	Einnahme Mark: 39 500,-
demnach erforderliche Zuschüsse Mark: 122 500,-	

Figura 2. Balance inicial de ingresos y gastos realizado por Walter Gropius para presentar al gobierno de Weimar.

Esta exaltación del arte como alegría y vida para las masas estaba enraizada en la corriente filosófica tipo *lebensphilosophisch* (filosofía vitalista), esto es, el rechazo exclusivo de la razón como vehículo para fundamentar el conocimiento. Algunos hombres de ciencia, catedráticos y profesores de universidad la veían como una ola de irracionalidad y misticismo, no acababan de entender la excitación y la necesidad de renovación que exigían políticos, artistas y arquitectos. Estas ansias de renovación tras la guerra unieron a distintos sectores para promover una reforma educativa. El que fuera posteriormente Ministro de Cultura, entonces Secretario de Estado, Carl Heinrich Becker, afirmaba en 1919: “Lo peor de todo es la sobrevaloración de lo puramente intelectual en nuestra actividad cultural, el predominio exclusivo del modo racionalista de pensar, lo que tenía que conducir, y ha conducido, al egoísmo y materialismo más estúpido posible.”⁸ Su superior, el Ministro de Educación, Konrad Haenisch, todavía se acercaba más a las tesis populares: “Pero si (...) el pueblo alemán, que ha sufrido durante décadas por sus ataduras el mecanicismo y el materialismo (...), si, en nuestra vida espiritual, no sólo lo intelectual sino también lo irracional, han de recibir lo que se merecen, entonces, las barreras que actualmente separan a las universidades y a la gente tendrán que ser derribadas.”⁹

Dichas declaraciones dejan patente el impulso y apoyo socialdemócrata al proyecto reformista de muchas escuelas de la época. La Bauhaus nace por tanto al amparo de una cobertura política que busca derribar barreras entre el pueblo y las elites universitarias. Es por consiguiente, producto de una época algo mística, pero muy romántica y en la que por primera vez las mujeres podían por ley acudir a cualquier centro de enseñanza.

Cuando el gobierno de Weimar pide a Gropius un balance de ingresos y gastos para realizar sus partidas presupuestarias, él ya tiene unos montantes destinados a una sección de arquitectura. Obsérvese en dicho presupuesto (figura 2) como hace una previsión de 100 alumnos y 50 alumnas en el primer año de matriculación. 1/3 de alumnas del total. En esta previsión pretende cobrar 150 marcos a los alumnos y 180 marcos a las alumnas. Esta diferencia de precio no se explica y las conjeturas pueden ser varias: intentar frenar el avance femenino, muy deseoso de entrar en este tipo de escuelas, el pensar en una torpeza inicial que requiriese un mayor gasto de material...lo cierto es que en las matriculaciones reales que se llevaron a cabo no consta esta diferencia de precio. El programa fijaba una tasa escolar de 180 marcos anuales más 20 marcos de admisión para todos.

Gropius parte de la imposibilidad de enseñar el arte, pero sí cree posible la formación de un buen artesanado. Entiende que el genio creador inspirado por las musas no puede ser enseñado, pero él apuesta por una comunidad de artesanos que aprendiendo un oficio de forma pautada, con el trabajo bien realizado, tesón y “sintiendo el amor por una activi-

8. Forman, Paul: *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Alianza Universidad, Madrid 1984, p. 60.

9. *Ibidem* (8) p. 61.

dad artística”¹⁰, sí se puede avanzar, escalar a un nivel superior. Por ello basa su sistema educativo al modo de los gremios medievales: aprendiz, oficial y maestro.

Se preguntaban constantemente como crear nuevas formas, como materializar un futuro que todavía no palpaban pero tenían la certeza de que terminaría llegando. Sabían que estaban en una época distinta a las anteriores, se sentían elegidos por el destino para llevar a cabo una labor importantísima: crear un arte nuevo para una época nueva y para unas personas con una mentalidad renovada, en definitiva, con ideas también nuevas. Tenían que inventar el futuro desde el presente y en esta campaña querían participar todas y todos. Así lo recordaba Lothar Schreyer:

“Los escasos años de la Bauhaus en Weimar fueron empleados de lleno a la dedicación de una idea. Maestros, oficiales y aprendices nos esforzamos por superarnos unos a otros. Creíamos literalmente que teníamos el privilegio de participar en la construcción de un nuevo mundo, conscientes de un punto de inflexión histórico en el que, como en la hora del destino, las energías creativas iban brotando directamente de las profundidades de la vida hacía la luz.”¹¹

El nº 1 del periódico estudiantil *Der Austausch* (el intercambio) plasmaba la ilusión de la estudiante Käthe Brachmann por haber logrado entrar en la escuela:

“Esto vibra y resuena dentro de mí. Podré formar parte. Debe vibrar y resonar de la misma manera, en esos días, dentro de todos los que escuchan citar sus nombres en las listas de los estudiantes de la Bauhaus. Y no puedo descansar hasta que haya expresado mi gratitud.”¹²

El acogimiento por parte del sector femenino fue masivo ya que en el primer semestre de apertura se matricularon 84 mujeres y 79 hombres¹³. Gropius quiso reducir la proporción femenina al tiempo que creaba un taller especial para mujeres porque le preocupaba dicha sobresaturación frente a los estudiantes varones (en sus cálculos iniciales contaba con unas previsiones de 100 hombres frente a 50 mujeres). El 2 de septiembre de 1920 el director escribió a los maestros del Consejo: “El ratio de estudiantes femeninas y masculinos es tal que la aceptación de mujeres debería, sin lugar a dudas, ser restringida....por consiguiente, yo sugiero que para un futuro próximo, solo las mujeres de extraordinario talento sean admitidas en la escuela”.¹⁴

10. *Ibidem* (7).

11. Dearstyne, Howard: *Inside the Bauhaus*. Editado por David Spaeth en Rizzoli, Nueva York 1986, p. 50. Declaraciones aparecidas en su libro Schreyer, Lothar: *Erinnerungen au Sturm und Bauhaus*, p.185

12. *Ibidem* (11), p.49.

13. Bergdoll, Barry y Dickerman, Leah: *Bauhaus, Workshops for Modernity*. MOMA, New York 2009, p.323

14. Müller, Ulrike: *Bauhaus-Frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München 2009, p. 84.

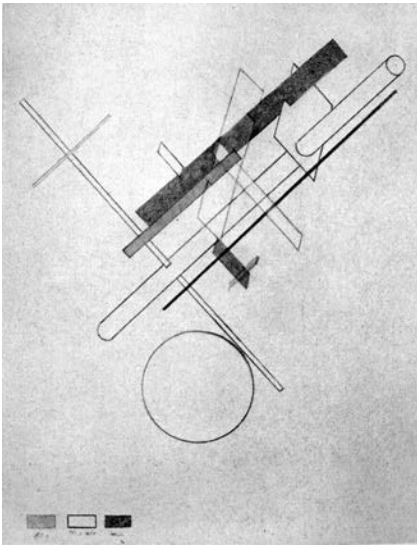
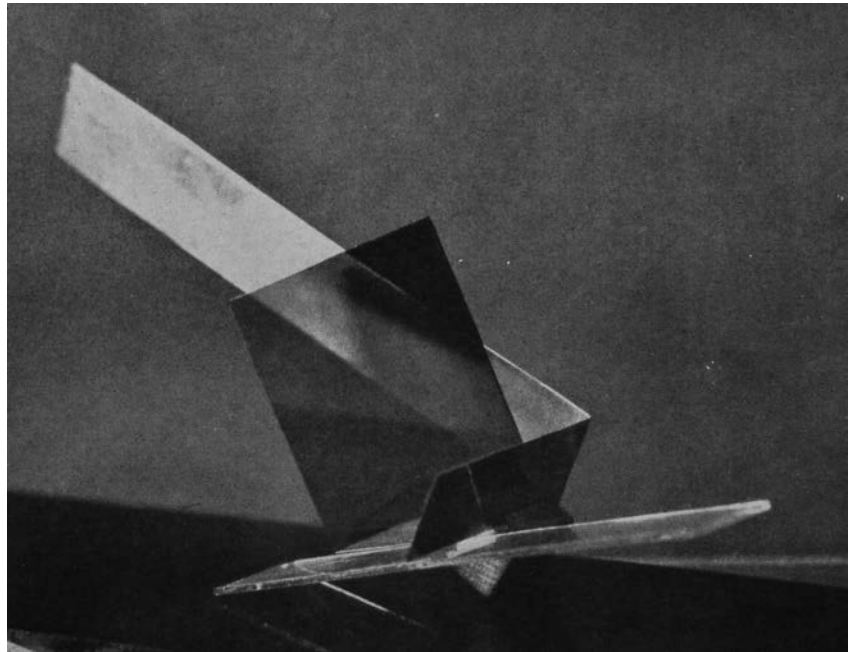


Figura 3. Diseño de una escultura de la alumna Suse Bequen y materialización del trabajo realizado por Anni Wildberg. Ejercicios del curso preliminar de 1924.



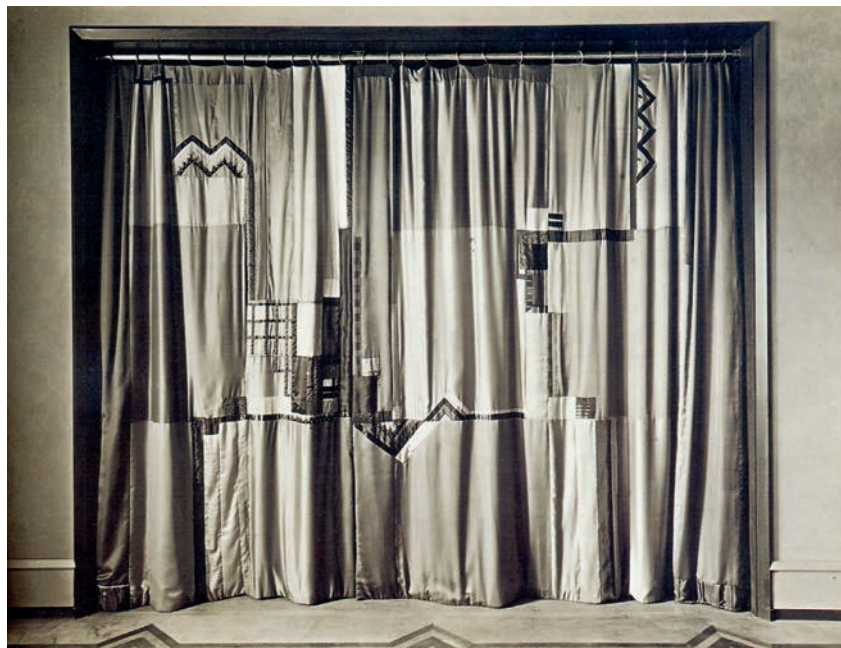
La Bauhaus quería constituir una elite, pero en el caso femenino, la purga era mucho mayor. Tenían que demostrar su “extraordinario talento”. Gropius emitía órdenes de absoluta igualdad en su discurso inaugural: “Ninguna diferencia entre el bello sexo y el sexo fuerte. Absoluta igualdad, pero absolutamente las mismas obligaciones. Ninguna consideración hacía las damas, en el trabajo, todos artesanos...”¹⁵, pero su preocupación porque la proporción femenina se elevase se debía a que esto se interpretaba como una devaluación en el estatus de calidad que quería conferir a la escuela, por eso había que conseguir mujeres de “extraordinario talento”. Los hombres, con que tuviesen un talento “ordinario”, ya cumplían unos mínimos estándares de calidad y ninguna escuela que tuviese mayor número de alumnos que de alumnas podía ser sospechosa de nada. Tener un ratio femenino tan elevado suponía acercarse peligrosamente a la *escuela de mujeres* de van de Velde y eso iba en contra de cualquier idea de modernidad cinética (Marinetti).

La casa Sommerfeld

La primera vez que la Bauhaus tuvo ocasión de demostrar el espíritu comunitario de todas las artes con un fin arquitectónico fue en la vivienda para el empresario berlinés Adolf Sommerfeld de 1920-21. Sorprende el carácter oscuro y vernáculo del edificio levantado colectivamente por todos los talleres. El espíritu del *hombre nuevo* no queda reflejado en abso-

15. VV.AA.: *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Edt. Christiane Schönfeld en Königshausen & Neumann Gmb H, Würzburg 2006. Capítulo 4 de Anja Baumhoff, p.51. Mensaje inaugural de Gropius en abril de 1919. Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 4. Dörte Helm: cortina de la casa Sommerfeld.



luto¹⁶, bien es cierto que la premisa de partida no era fácil ya que el promotor había encargado a W. Gropius y Adolf Meyer diseñar una casa de madera de teca aprovechando los restos de un barco de guerra naufragado.

El estudiante Fréd Forbát, licenciado ya en arquitectura, fue el director de las obras. Muebles, cortinas, marquetería, metalistería... se aprecia el trabajo colectivo y el esfuerzo, pero el resultado no parecía que cumpliera la idea de *partir de cero*. Realmente la vivienda refleja la situación que se respiraba en la escuela: Itten con su fuerte personalidad y sus teorías místicas¹⁷ impregnaba un aire expresionista muy censurado por los componentes del movimiento De Stijl. Vilmos Huszar, como portavoz del grupo, en 1922 realizaba la siguiente crítica:

“Lo que los maestros realizan, eso es lo que enseñan. ¿Y qué es lo que realizan? Cada uno hace lo que le inspira su humor, muy lejos de una disciplina rigurosa. ¿Donde vemos por lo menos intentos de trabajo en común...dónde hay una unificación de varias disciplinas? ¿Dónde se ven intentos de una obra de arte unitaria, de una configuración unitaria de espacio, forma y color? Cuadros, simplemente como cuadros y cuadritos, grabados y escultura aislada. Lo que Feiningger enseña, se hacía mucho mejor en Francia hace diez años (cubismo de 1912). ¡Sus más recientes acuarelas de infusión de trébol aguado! El propio Klee garabatea sueños morbosos, del tipo de los que se encuentran iguales o más bonitos en la pintura de locos de Prinzhorn. Kandinsky sigue repitiendo sus decoraciones emborronadas... ¡Arbitrario y caprichoso! Los trabajos de G.Muche son más arbitrarios y caprichosos, intelectuales, sin fuerza

16. En la exposición que realiza Gropius en el año 1923, dentro de la sección de arquitectura no aparece la vivienda citada, mientras que sí se exponen los trabajos de los talleres referentes a la casa, pero no como prototipo arquitectónico.

17. Johannes Itten participaba junto con algunos alumnos de la doctrina Mazdaznan que consistía en dieta vegetariana, ayuno regulado, ejercicios de relajación... el propio Itten diseñó un “traje Bauhaus” consistente en una casaca con cuello tipo Mao para sus seguidores.



 Figura 5. Monumento a los caídos de Marzo realizado por Gropius en 1922, destruido por los nazis en 1933 y reconstruido en 1946 en el cementerio de Weimar.

intuitiva, punteados de forma escrupulosa. Los pintarrajos pomposos y huecos de Itten están limpios de efectos que provengan del espacio exterior. Los trabajos de Schlemmer son experimentos que ya los conocemos en otros escultores... Por lo que respecta al director Gropius (figura 5), en el cementerio¹⁸ de Weimar hay un monumento expresionista¹⁹ que en cuanto producto de una incursión literaria barata no puede competir con las esculturas de Schlemmer... Para alcanzar los objetivos expuestos por la Bauhaus en su programa hacen falta otros profesores, profesores que sepan lo que se necesita para configurar una obra de arte unitaria y que demuestren su capacidad para llevarla a efecto...”.²⁰

Theo van Doesburg participó en el congreso constructivista con la asistencia de El Lissitzky y Moholy-Nagy en Weimar, impartió varios seminarios y se estableció en la ciudad intermitentemente desde 1921 hasta 1922, pero nunca fue invitado por Gropius a participar en la Bauhaus. A tenor de la declaración de Vilmos, las relaciones no eran cordiales, pero lo que sí parece demostrado es que Gropius fue sensible a las críticas (muchos alumnos sentían admiración por el movimiento de Stijl) y en 1923 Itten abandona la escuela. Moholy-Nagy le sustituye tomando un rumbo constructivista y olvidando el expresionismo inicial.

Mientras existían todo este tipo de flujos y reflujos, Gropius llega a decir: “Según nuestra experiencia no es aconsejable que las mujeres trabajen en los talleres de artesanía más duros, como el de carpintería, etc. Por

18. En la traducción española en lugar de cementerio pone comentario, se ha cotejado con el original en alemán.

19. Parece referirse al monumento que realizó Gropius por las víctimas de marzo a causa del golpe de estado fallido y que se instaló en el cementerio de la ciudad de Weimar.

20. Huszar, Vilos: “Das Staaliche Bauhaus in Weimar”, en: De Stijl 9 (1922), cita recogida en Wick, Rainer: *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid 1986, p. 38.

Figura 6. Pabellón de invitados de la condesa Heriot en Viena. 1933-34, del estudio Dicker-Singer. Friedl fotografiada entre 1922-24.



esta razón, en la Bauhaus se va formando cada vez más una sección de carácter marcadamente femenino que se ocupa principalmente de trabajar con tejidos. Las mujeres también se inscriben en encuadernación y alfarería. Nos pronunciamos básicamente en contra de la formación de arquitectas.”²¹

Cuando Gropius habla de su experiencia con mujeres y lo que es aconsejable o no para ellas, entronca con la reflexión que se hacía en 1919 Margarita Nelken desde España: “Feministas masculinos también los tenemos y muchos, su feminismo (...) nos dice tan solo lo que desearían que fuese la mujer española; pero bien sea porque no se toman la pena de estudiar sus condiciones naturales, bien sea porque les conviene *a priori* hablar sobre el falseamiento y la desvirtuación de estas condiciones, no nos dicen en ningún caso lo que la mujer española puede y, sobre todo, podría ser.

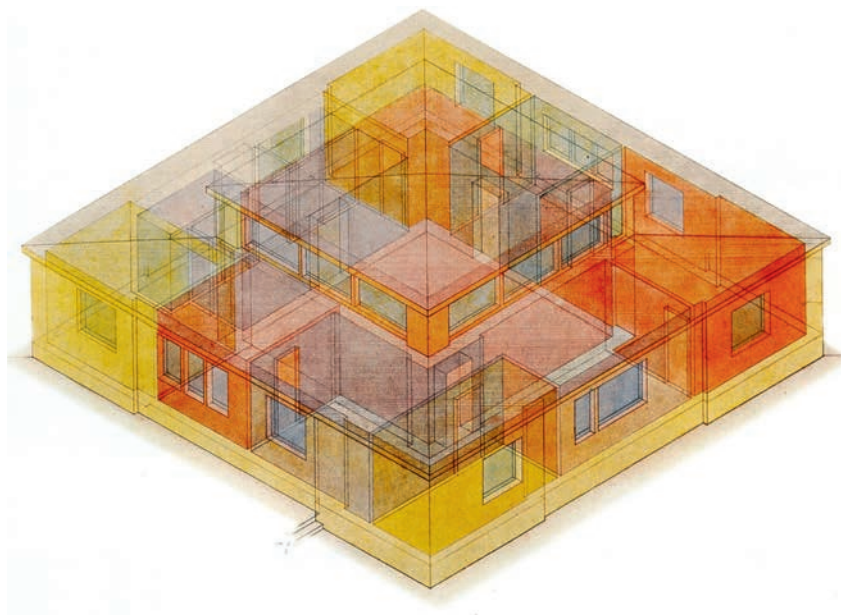
La mujer es así y así, nos dicen, y, por tanto, podrá servir para esto y para lo otro. Pero, ¿están ustedes seguros de que es así y así? Y ¿no convendría (...) pensar más bien en darle posibilidades (...) de desarrollarse en su plenitud? Luego ya veríamos para qué servía;”²²

Actualmente se ha comprobado que en esta época no existió una sección de arquitectura como tal, pues hasta 1927 no se impartió un curso normal y fluido de arquitectura y por aquel entonces muchas cosas habían cambiado, incluyendo a las mujeres en sus aulas. Al menos cuatro mujeres obtuvieron su diploma de arquitectas: Wera Meyer-Waldeck, María Müller, Hilde Reiss y Annemarie Wilke. No obstante, en esta época ya destacaba la futura arquitecta Friedl Dicker, que abandonó en 1923 la escuela. Es un ejemplo de lo que potencialmente estaba latente en la enseñanza de Weimar y que posteriormente ella desarrolló junto a su compañero de escuela Franz Singer, fundando su propio estudio.

21. Baumhoff, Anja: “Las mujeres en la Bauhaus: un mito de la emancipación”, artículo recogido en Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter: *La Bauhaus*. Könemann, Colonia 1999, p. 102. Carta de Gropius enviada a Annie Weil fechada el 23-2-1921. Años después, el propio Gropius incluyó a mujeres en su estudio de arquitectura. Hay constancia de la arquitecta Hilda Hartke y la alumna Marianne Brandt en 1929.

22. Nelken Mausberger, Margarita: *La condición social de la mujer en España*. Editorial Minerva, alrededor de 1919, impreso de nuevo por CVS Ediciones, Madrid 1975, p. 42-44. Nelken era hija de judíos alemanes, aunque nacida en España, su ascendencia le planteará problemas para presentar su candidatura como diputada por Badajoz en la II República.

Figura 7. Isométrica de Benita Otte donde dibuja la Haus am Horn.



Según Eleaine S. Hochman, en Weimar, los pocos estudiantes de la sección de arquitectura que había en la Bauhaus (seis en 1919) trabajaban en el despacho particular de Gropius. Sabemos que al menos una alumna, Simon-Wolfskehl, aparece en los listados como participante en el estudio de Gropius. Además, algunas alumnas, aunque se las intentaba confinar en el taller de tejidos, pudieron desembarazarse de dicha sección y participar en los distintos talleres que ofrecía la escuela de forma brillante. Estudiantes tales como Marguerite Friedlanender-Windenhain en alfarería, que hasta su muerte en 1985 tuvo un gran reconocimiento en Estados Unidos, Lou Berkenkamp Scheper en pintura mural, que colaboraría años más tarde con Scharoun en el estudio de color del interior de la Filarmónica de Berlín, Marianne Brandt en metalistería, que llegaría a ser contratada por el mismo Walter Gropius para su propio estudio de arquitectura, o Alma Buscher en carpintería, cuyos juegos de construcción infantiles aún se siguen comercializando.

Magdalena Droste especifica los intentos de Gropius para potenciar la disciplina arquitectónica: colaboración con la Escuela de la Construcción dirigida por Paul Klopfer, clases de proyectos y dibujo técnico con el maestro constructor Ernst Schumann (nunca se superaban los 10-15 alumnos) y la ayuda de Adolf Meyer, arquitecto colaborador de Gropius en su estudio, que también impartió algunas clases, pero todos los analistas reconocen que una formación arquitectónica regular y pautada no se consiguió hasta la llegada de Hannes Meyer a Dessau.

Haus am Horn

La perspectiva de Benita Otte que ilustra mediante transparencias de colores la estructura de la Haus am Horn del año 1923 es la mejor contestación que se puede dar ante una aseveración tan rotunda como la expuesta anteriormente (figura 7).

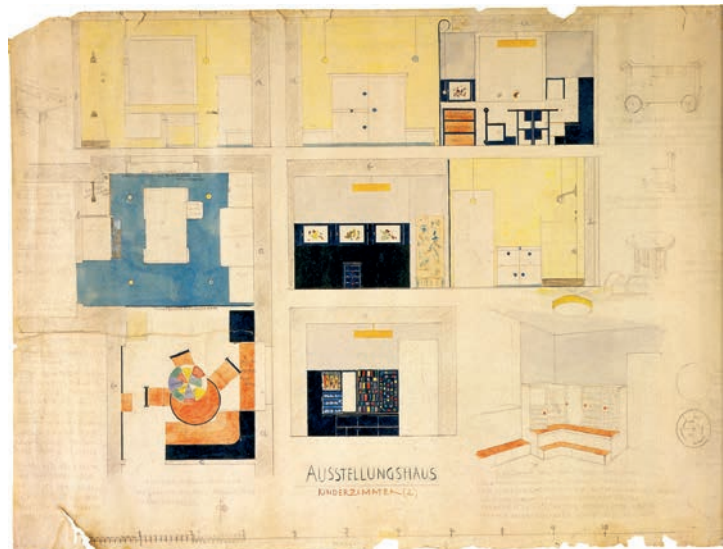
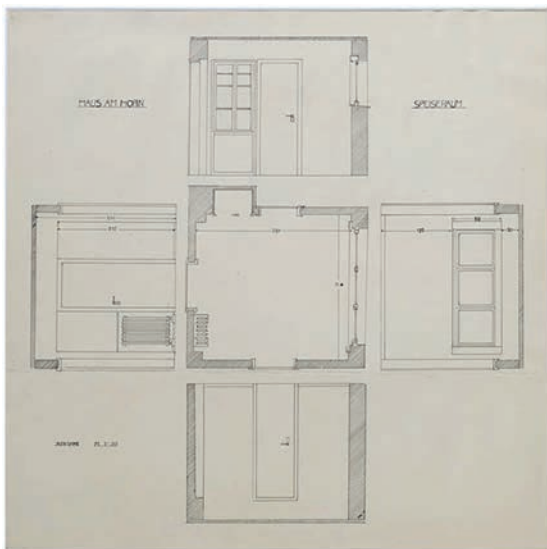


Figura 8. Versión de Marianne Brandt sobre la Sala de estar de la Haus am Horn. Dado que ella entró en la Bauhaus a raíz de acudir a la exposición de 1923, donde pudo visitar la vivienda experimental, dicho plano tuvo que ser realizado una vez acabada la muestra. No está fechado, se supone en torno a 1923.

Figura 9. Plano de la habitación de los niños de la Haus am Horn de Alma Buscher-Siedhoff.

Oficialmente las mujeres en Weimar no tenían autorización para inmiscuirse en el mundo de la arquitectura, pero ¿quién puede impedir a alguien que realice un plano? (figura 8), ¿quién puede negar la evidencia espacial que te reporta una axonométrica? Nadie, ni siquiera Walter Gropius, de hecho, cuando edita el libro recopilatorio de Weimar: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, aparece la isométrica de Benita Otte en la página 165.

Los planos de Alma Buscher (figura 9) y Benita Otte ratifican la voluntad femenina de trabajo y cooperación que se produjo con motivo de la amplia exposición de la Bauhaus en el verano de 1923. Se sentían involucradas en el corpus, en la urdimbre que configuraba la Bauhaus de Weimar. Gropius llevaba sus apuntes para discutir en el Consejo de Maestros en los que se lee:

“(...) el trabajo colectivo no se ha de concebir en el sentido en que lo entendía la generación precedente (...) Esta unidad no puede ser representada por *una sola* persona, sino por la obra colectiva de varias personas que lleguen a armonizarse”²³

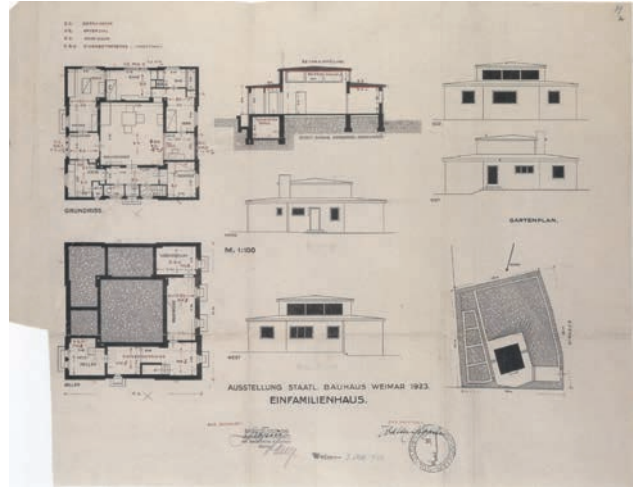
Ellas escuchaban estas palabras, pasaban hambre y frío –vivir en los establos de Dormung no era nada glamuroso ni femenino– y las hicieron suyas...cada una a su manera, como mejor pudieron acoplarse, donde se sintieron más cómodas, donde menos las molestaban, donde las insinuaban que estuvieran o donde estaban sus amigas... Podemos reprochar al director de la Bauhaus de Weimar y al cuerpo de docentes su falta de sensibilidad y su trato discriminatorio hacía unas mujeres que lo daban todo y que se entregaban con todas sus fuerzas. Pero nunca podremos reprocharlas a ellas más de lo que hicieron, porque juntas en el taller textil y por separado en el resto de talleres consiguieron dar forma, con el resto de sus compañeros, a una nueva manera de vivir. No sería honesto subestimarlas.

23. Ibidem (2) Apuntes del 9 de diciembre de 1921 para discusión en el Consejo de Maestros, p.67.



Figura 10. Exterior de la Haus am Horn.
Año 2009.

Figura 11. Plano de la licencia de obras para la construcción de las Haus Am Horn. Estudio de Walter Gropius. 1923.



En esta ocasión, la necesidad de demostrar extramuros lo que la Bauhaus era capaz de hacer le lleva inexorablemente a la construcción de una vivienda. Habían pasado ya cuatro años desde su fundación y el gobierno del *Land* exigía ver resultados. Se preparó una gran exposición con los trabajos de los alumnos y la construcción de la “Casa del Cuerno” (Haus am Horn) (figura 10), nombre que tenía el paraje donde se encontraba la parcela, muy cercana al gran parque que contenía la casa de Goethe, lugar muy transitado como centro de peregrinación y asueto.

Georg Muche la proyectó al ganar el concurso organizado para tal evento y Adolf Meyer se encargó de la construcción (figura 11), en palabras suyas: “La vivienda unifamiliar de la Bauhaus Estatal se construyó en el año 1923 como primera unidad de un proyecto que preveía una agregación de varias unidades.

La construcción duró cuatro meses. Se puso la primera piedra el 11 de abril y los trabajos terminaron en 15 de agosto de 1923.

El periodo de construcción coincidió con la inflación.

La elección de materiales y técnicas de trabajo se vio por ello sujeta a restricciones. No obstante, se consiguió construir un edificio que corresponde al actual nivel de la técnica constructiva y ello se debe sobre todo a la comprensiva colaboración de las industrias que han participado en la empresa (...)²⁴

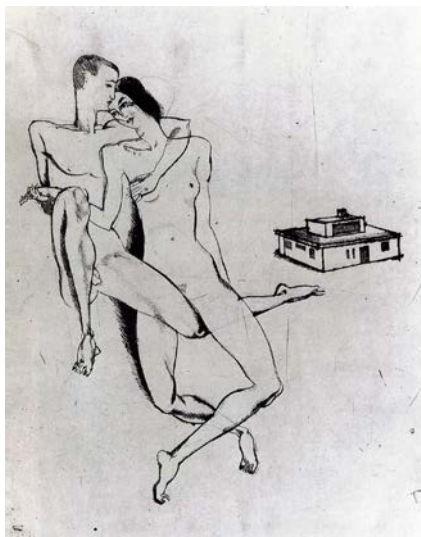
Ute Ackermann, recoge en su artículo “la Bauhaus en la intimidad” un comentario muy acertado referente a la casa: “El grabado de Farkas Molnar del año 1923, transmite una noción del “nuevo hombre”, el habitante ideal de una casa de este tipo (...) No se trata de un libertino salvaje divirtiéndose con una alumna complaciente, sino de dos personas jóvenes y bellas construyendo su casa”.²⁵ (figura 12)

24. Artículo de Georg Muche: “Una casa experimental de la Bauhaus” dentro del libro nº 3 de la Bauhaus (Bauhaus -Bücher nº3), facsimil editado por la Universidad de Weimar en 2008, idéntico al original de Albert Langen, Munich 1924, p.15-19.

25. Ibidem (21), p. 117-118.

Figura 12. Grabado de Farkas Molnár:
"Pareja de amantes ante la Haus am Horn"
de 1923.

Figura 13. Cocina de la Haus am Horn.
Benita Otte participó en su creación.
Fotografía año 2009.



Observando el grabado e imaginando, como hace Ute, que son los miembros de la familia que la habita, todo parece ideal. Una casa sin pasillos, donde cada uno tiene su propia estancia, pero unidos entre sí y con el baño compartido, acertadamente luminoso y muy brillante con sus cristales opalinos.

La habitación de los niños es la más grande de la casa: con una pared pintada de un suave amarillo y a media altura utilizada como pizarra, es a mi modo de ver la pieza más cuidada de la casa, la única con dos huecos en distintas orientaciones y con salida directa al jardín. La Bauhaus, en concordancia con todas las reformas educativas de la época, daba mucha importancia a la infancia. El plano de Alma Buscher-Siedhoff evidencia ese esmero en el diseño de muebles, paredes y suelo, como un conjunto unitario.

El salón es la pieza central, iluminada cenitalmente y a través de una ventana lateral, es el centro sociocultural a compartir por todos los miembros, de igual jerarquía, concatenados a modo de cuentas de un collar: los niños, la madre, el padre, un despacho integrado en el salón, el comedor, otra vez los niños... Obsérvese que es la madre la que se sitúa entre su pareja e hijos. El dormitorio de invitados, un aseo y la cocina cierran la cadena que envuelve al salón.

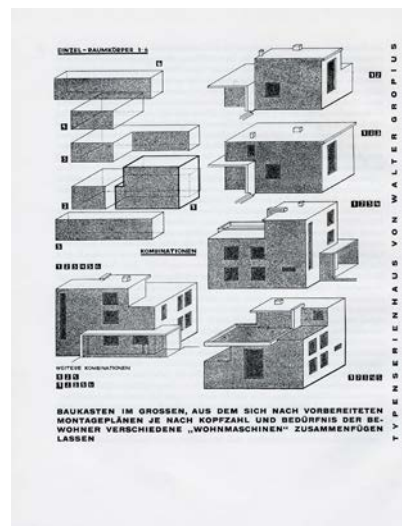
La cocina con los muebles altos (estrechos), muebles bajos (mayor capacidad) y la encimera en L que la posibilita como zona trabajo o como mesa de comer con su taburete junto a la ventana mantiene su vigencia. (figura 13). Benita Otte fue la encargada del diseño junto con un compañero de la escuela. En el taller textil, cinco mujeres aportaban sus conocimientos, entre ellas, además de Benita Otte, Gunta Stölzl, la que posteriormente se convertiría en maestra del taller.

Ludwing Hilberseimer lo formuló así: "Debía ser una casa que satisficiera los deseos todavía no formulados del hombre nuevo, que ni siquiera sabía lo que necesitaba."²⁶

26. Hilberseimer, L. *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967, p.46., citado en el catálogo de la exposición *Bauhaus Utopien. Arbeiten auf Papier*, p. 266.

Figura 14. Alma Buscher y Moholy-Nagy junto a la Haus am Horn. La alumna colaboró activamente en este proyecto.

Figura 15.-En el libro Bauhaus Bücher nº 3 editado por Walter Gropius y L. Moholy-Nagy se incluye un artículo sobre la construcción y la industria donde se incluyen las maquetas y los esquemas utilizados en la exposición del año 1923. En la página nº8 aparece este esquema de las distintas composiciones de las distintas composiciones de diferentes dimensiones con los planos de montaje preparados según el número de habitantes y sus necesidades, lo que permite componer "máquinas para vivir". Utiliza piezas numeradas del 1 al 5 y las combinaciones de dichas piezas le proporcionan 5 modelos diferentes de vivienda.



A la dificultad conceptual se sumó la penuria económica de la época en que se construyó, además, las dimensiones de la vivienda, de más de 200 m², no eran precisamente las de una casa experimental. Con una planta cuadrada de 12.7m x 12.7m, junto con un sótano destinado a lavandería y cuarto de instalaciones convertían a esta casa en un híbrido, demasiado grande para las clases populares y demasiado espartana para la burguesía de la época. Una vez finalizada la exposición, el amigo y protector de Gropius, al cual habían construido la primera vivienda los talleres de la Bauhaus, Adolf Sommerfeld, fue el que se encargó de la posterior venta de la vivienda.

La Colonia-Siedlung Bauhaus

La Haus am Horn fue la materialización arquitectónica de una idea anteriormente elaborada: la fundación de una colonia Bauhaus.

Desde los inicios, la pretensión de crear una Siedlung o colonia había estado presente como fórmula para llevar a cabo una reforma sustancial: "El quid es que hoy en día nos es imposible reformar una parte del todo, hemos de poner la vida entera en cuestión: el modo de vivir, la educación infantil, la gimnasia, y así hasta el infinito".²⁷

El planeamiento y las tipologías fueron encargados al alumno y arquitecto húngaro Fred Forbát. A largo plazo debían levantarse viviendas para maestros, estudiantes con sus familias y estudiantes solteros.

Mientras, los terrenos eran utilizados como huerto para la cantina y según un informe ministerial, se autoabastecían de forma encomiable.

Nunca se pudo llevar a cabo. Las razones fueron varias, entre ellas económicas y administrativas pues las autoridades lo hacían inviable: uno de los problemas aludidos para denegar el permiso de construcción fueron las cubiertas planas.

27. Carta del 2.6.1920 de Walter Gropius a Ekkart (Adolf Behne). Cita según: Nerding 1985 (nota 3), p.58. Recogida por Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen, Berlín 1993, p.42

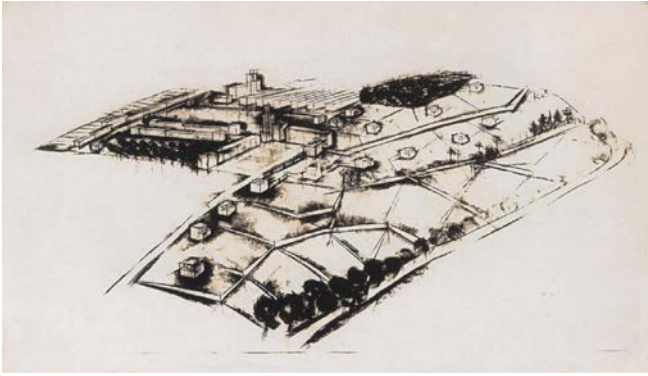


Figura 16. Representación en perspectiva de la Colonia Bauhaus en el paraje "Am Horn" de 1922. Mostrada en la Exposición Internacional de Arquitectura de 1923.



Figura 17. Fotografía de autor desconocido que plasma algunos trabajos de la Exposición Internacional de Arquitectura de 1923 donde se percibe frontalmente la perspectiva de Farkas Molnar.

Exposición Internacional de Arquitectura

En 1923 llegó la gran exposición bajo el lema "arte y técnica, una nueva unidad". Se organizaron conferencias y una "Exposición internacional de arquitectura". Gropius sabía que la Bauhaus no tenía suficiente material para dicha exposición; contaba con la reforma del teatro de Jena –era el primer encargo de Turingia–, con la construcción de la Haus am Horn y con las maquetas y diseños tipo de Forbát con sus "celdas espaciales" bajo el concepto "construcción tipo panal" de la colonia Bauhaus, que no se habían podido construir, pero sí se podían exponer (figura 15).

El estudiante Farkas Molnar mostró una perspectiva aérea de la citada colonia para la ocasión (figura 16).

Era necesario contar con ayuda exterior y Gropius no tuvo ningún inconveniente en llamar a Le Corbusier, J.J.P. Oud, G.T. Rietveld, Frank Lloyd Wright y varios arquitectos rusos y checos así como a sus compatriotas Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Hans Poelzig, Bruno y Max Taut... para demostrar a las autoridades locales y al público en general que la Bauhaus abanderaba, como si fuese suyo, el lenguaje de la nueva arquitectura que se estaba creando, no solo en Alemania (figura 17).

Hay que comprender la importancia de una reunión de estas características ya que a mediados de 1923, pocos arquitectos, a excepción de Rietveld y Wright habían conseguido sus obras más reconocidas. Esta exposición constituyó un embrión de posteriores encuentros arquitectónicos internacionales. La colonia Weissenhof de 1927 contó de nuevo con la colaboración de varios de los asistentes a este encuentro así como el primer congreso de los CIAM de 1928.

Por último, con motivo de la exposición, en los edificios construidos por van de Velde en Weimar se hicieron intervenciones en el hall, escaleras, despacho del director... era otra forma de decir: *Yo no puedo construir un edificio nuevo, pero acomodo el que me prestáis y lo hago mío.*

Los frescos de Oskar Schlemmer del edificio de talleres, pintados para la ocasión, fueron los que posteriormente destruyeron los nazis por ser un "arte degenerado" y creo que, inconscientemente, para arrebatar el espíritu *bauhasiano* que se había apoderado de los edificios originales. Era una manera de enterrar lo que habían tomado como propio.

Figura 18. Cerámicas mostradas en la exposición de la Bauhaus de 1923.



Resulta sorprendente comparar las vasijas de barro cocido expuestas junto con los edificios más modernos construidos por los arquitectos más vanguardistas de la época (figura 18).

Las vasijas eran genuinas y auténticas de la Bauhaus, pero ¡parecían tan tristes y oscuras todas apiladas y escalonadas!, los edificios eran su sueño, lo que quería conseguir, pero por el momento no era posible, aunque... exhibiéndolos bajo pabellón de la Bauhaus, de alguna manera, los hacía suyos también. La cerámica era el presente, la arquitectura el futuro.

Bibliografía

- Sigfried Giedion: *Walter Gropius*. Dover Publications, New York 1992.
- Wingler, Hans M.: *La Bauhaus .Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*. Gustavo Gili, Madrid 1975.
- De Micheli, Mario: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma, Madrid 1966.
- García Roig; José Manuel: “Tres arquitectos alemanes: Bruno Taut, Hugo Häring y Martin Wagner”. Cuadernos del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid.4-40-07, 2003.
- Forman, Paul: *Cultura en Weimar, causalidad y teoría cuántica, 1918-1927*. Alianza Universidad, Madrid 1984.
- Dearstyne, Howards: *Inside the Bauhaus*. Editado por David Spaeth en Rizzoli, Nueva York 1986.
- Bergdoll, Barry y Dickerman, Leah: *Bauhaus, Workshops for Modernity*. MOMA, New York 2009.
- Müller, Ulrike: *Bauhaus- frauen. Meisterinnen in Kunst, Handwerk und Design*. Elisabeth Sandmann Verlag GmbH, München 2009.
- VV.AA.: *Practicing Modernity: Female Creativity in the Weimar Republic*. Edt. Christiane Schönfeld en Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2006.
- Wick, Rainer: *La Pedagogía de la Bauhaus*. Alianza Editorial, Madrid 1986.
- Fiedler, Jeannine, Feierabend, Peter: *La Bauhaus*. Köneman, Colonia 1999.
- Nelken Mausberger, Margarita: *La condición social de la mujer en España*. Editorial Minerva, alrededor de 1919, impreso de nuevo por CVS Ediciones, Madrid 1975.
- Gropius, Walter, L. Mohoy-Nagy: *Versuchshaus des Bauhauses*, Bauhaus Bucher nº3 facsimil editado por la Universidad de Weimar en 2008, idéntico al original de Albert Langen, Munich 1924.
- Hilberseimer, L: *Berliner Architektur der 20er Jahre*. Neue Bauhausbücher, Kupferberg Verlag Mainz und Berlín 1967.
- Droste, Magdalena: *Bauhaus 1919-1933*. Taschen , Berlín 1993.

Listado de procedencia de las imágenes

Figura 1. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum, Kat. 1005.

Figura 2. Archivo Bauhaus Berlín. Publicado en la versión inglesa y alemana del libro Wingler, Hans M.: *La Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlín 1919-1933*.

Figura 3. Ilustraciones tomadas del libro de László Moholy-Nagy titulado *Von Material zu Architektur*. Albert Langen Verlag, München 1929.

Figura 4. Archivo Bauhaus Berlín, fotógrafo desconocido.

Figura 5. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 6. Fotografía tomada del libro *Franz Singer. Friedl Dicker. 2X Bauhaus in Wien* editado en 1988 por la Hochschule für angewandte Kunst de Viena. Fotografía de Friedl perteneciente a una colección particular, aparece en el libro de Elena Makarova titulado *Friedl Dicker Brandeis. Viena 1898-Auschwitz 1944*.

Figura 7. Libro *Gropius, Walter: Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, publicado por la Bauhaus en 1923, página 165.

Figura 8. Pertenece a Stiftung Bauhaus Dessau (HG), número de inventario I1498G.

Figura 9. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus Museum donado por sus hijos Lore y Joost Siedhoff.

Figura 10. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 11. Klassik Stiftung Weimar, Bauhaus-Museum, archivo L 2108 A.

Figura 12. Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 13. Fotografía realizada por Josenia Hervás en 2009.

Figura 14.- Archivo Bauhaus Berlín.

Figura 15. Libro *Bauhaus Bücher* nº3 editado por Walter Gropius y L. Moholy.

Figura 16. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.

Figura 17. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.

Figura 18. Archivo Moderno de Bauhaus-Universität Weimar.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

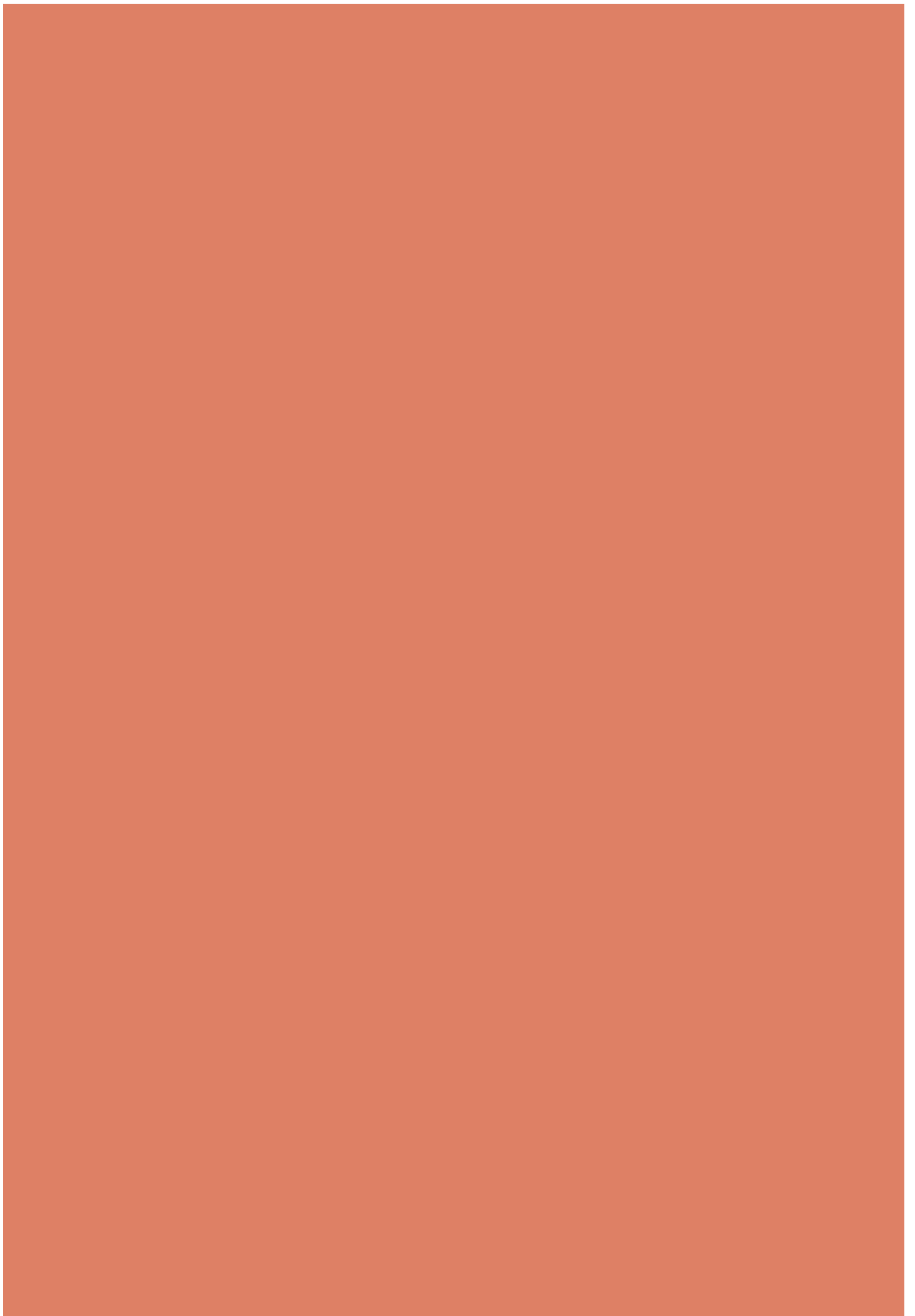
Laura Martin-Escanciano Fernández

Doctorando del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / laura@mescanciano.com

Huellas y rastros: el contexto ficticio de Peter Eisenman / Tracks and Traces: Topographies Memory of Peter Eisenman

El presente artículo pretende analizar la obra de Peter Eisenman que va desde 1978 a 1988, como destacado e influyente arquitecto dentro del panorama actual, haciendo énfasis en la particular forma en que entiende el contexto, así como en sus métodos de manipulación del suelo. La búsqueda del rastro de sus referencias nos lleva a analizar textos de Rosalind Krauss, Collin Rowe y Richard Morris, donde encontramos claras influencias en el modo en que Eisenman plantea el lugar. Por otro lado, a través de análisis de la exposición *Cities of Artificial Excavation*, especialmente mediante el concurso de Cannaregio, abordaremos las formas de proceder de Eisenman. Con este proyecto comienza una nueva etapa profesional, reinterpreta el suelo como huellas del pasado y redefine el contexto como lugar ficticio. Rastros y huellas, que expresan en definitiva las líneas claves para entender su pensamiento, y que han significado una gran aportación a la arquitectura contemporánea.

This article analyzes the work of Peter Eisenman from 1978 to 1988, as a prominent and influential architect in the current outlook, with special emphasis on the particular way that understands the context and the methods of manipulation of the ground. The search for tracks of references leads us to analyze texts Rosalind Krauss, Collin Rowe and Richard Morris, we find clear influences on how Eisenman raises the place. Furthermore, through analysis of the exhibition *Cities of Artificial Excavation*, especially with the help of competition Cannaregio, will discuss ways to proceed Eisenman. This project begins a new stage, it is with this project where he reinterprets the ground as traces of the past and which redefines the context as a fictitious place. Traces and tracks, ultimately expressing the key lines to understand their thinking, and have made a big contribution to contemporary architecture.



La arquitectura de Peter Eisenman está marcada por la influencia de sus lecturas y las huellas del resultado de sus procedimientos, lo que hace que sus proyectos sean siempre imprevisibles. Combina la acción sobre el territorio con el juego de sus preexistencias, reinterpretando el suelo como superposición de estratos. En realidad su arquitectura es una combinación de acciones sencillas pero que convierte en operaciones personales e intransferibles, fundamentales en sus proyectos. Para Eisenman, el protagonista ya no es el objeto en sí, sino las relaciones que se pueden establecer entre dichos objetos para configurar un nuevo lugar. Para ello, no considera las referencias físicas de cada emplazamiento sino sólo las huellas, los trazados que aluden a ficciones y ausencias.

Las estrategias propositivas que plantea están siempre argumentadas por teorizaciones fuertemente influenciadas por la filosofía y el arte, lo que se presta a una gran diversidad de interpretaciones haciendo más difícil el trabajo de quien se dispone a comprender su obra. Haremos, pues, un esfuerzo por no dejarnos atrapar por el entorno interpretativo que el mismo nos prepara en sus escritos.

Ciudades de Arqueología Ficticia

Bajo el nombre *Cities of Artificial Excavation*¹, se inaugura en 1994², en el Centro Canadiense de Arquitectura de Montreal, una exposición sobre las obras que Peter Eisenman realiza entre 1978-1988, periodo que define su segunda etapa arquitectónica³. El título de dicha exposición ilustra muy gráficamente uno de los principales mecanismos arquitectónicos utilizado por Eisenman durante esta etapa; la “excavación”, acción con la que tratar de desenterrar la historia del lugar: “(...) *la excavación va a ser el vehículo*

1. Eisenman empleó por primera vez el término “artificial excavation”, en el texto que acompaña al proyecto presentado al concurso *Wohnen und arbeiten in der Südlichen Friedrichstadt de la internationale Bauausstellung Berlin* 1984, aunque la primera formulación teórica de la idea de arqueología ficticia la dio Kurt W. Foster en el libro; “*Eisenman/Robertson’s City of Artificial Excavation*” en *Archetype* n°2 de 1984 pp. 107-121.
2. La exposición tiene lugar entre el 2 de Marzo y el 29 de Junio de 1994.
3. Su trayectoria profesional puede dividirse en tres etapas bien diferenciadas. En una entrevista que escribe Luis Fernández-Galiano en el n° 134 de la revista *Viva* en el 2010, resume su obra de la siguiente forma: “*Las mallas de los 70, las excavaciones artificiales de los 80 y los pliegues de los 90... Esto es el resumen de una carrera y probablemente la obra maestra de su vida.*”

Fig. 1. Maqueta de estudio sobre proyecto de Long Beach, Estudio Eisenman / Robertson Architects, 1986.



para buscar en las entrañas del mismo (suelo) el testimonio directo de un pasado enterrado.”⁴ Dicha muestra sería exportada a Madrid por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo un año más tarde (1995), aunque bajo un título algo diferente; *Ciudades de Arqueología Ficticia*.⁵

*“El Título Ciudades de la Arqueología Ficticia, evoca tres ideas esenciales: la relación de la arquitectura con la ciudad; la eliminación del valor que va unido a los procesos racionales del diseño; la creación, con la ayuda de textos y dibujos, de vestigios ficticios asociados al lugar.”*⁶

En la primera etapa profesional de Eisenman, su arquitectura se centraba, casi exclusivamente, en estrategias puramente formales ignorando conscientemente el contexto, donde entendía cada proyecto como el registro de la evolución del proceso. Pero después progresa abriéndose al lugar y a la historia. A finales de los setenta y comienzos de los ochenta, tras los proyectos de las once primeras casas, la trayectoria arquitectónica

4. MONEO, Rafael: *Peter Eisenman 1986-1989*, en ‘Inesperadas coincidencias’, El Croquis (41), Madrid, 1989, pp. 52-56.

5. Dicha muestra será expuesta durante el mes de Marzo de 1995.

6. BÉDARD, Jean-Francois. *Ciudades de la Arqueología Ficticia. Obras de Peter Eisenman 1978-1988*, Edita Secretaria general Técnica Centro de Publicaciones Ministerio de Obras Públicas, Transporte y medio Ambiente. Pp. 13 Jean-Francois Bédard es historiador y comisario de la exposición.

de Eisenman da un giro. De la evolución formal del proceso proyectual, pasa a una segunda etapa donde abandona el formalismo riguroso de sus primeras viviendas, y empieza una reflexión más o menos teórica sobre el concepto de lugar, sobre la representación de la arquitectura y sobre el programa. Abandona los experimentos sobre la forma basados en la iconicidad del cubo, y es ahora cuando comienza realmente a operar con el suelo como una condición instrumental y operativa. La manipulación de los datos planimétricos y la interpretación de lo que él llama “las huellas del lugar”, constituirán las referencias del nuevo contexto. El proyecto de Cannaregio marca el punto de inflexión de su carrera, en él por vez primera aborda la cuestión del contexto como una herramienta imprescindible. Dicha exposición comienza justo con este proyecto.

Los proyectos ya no se enumeran como objetos abstractos que forman una serie⁷, sino que toman los nombres del lugar donde se insertan, signo claro de la importancia que toma el contexto durante esta etapa.

Se inventa un lugar ficticio, superponiendo capas de geografías históricas y físicas a distintas escalas sacadas de su contexto original, logrando que sea su propio proceso el que cree la forma, creando así un nuevo paisaje ficticio y artificial. Realmente es su proceso una conjunción de las fases de palimpsesto⁸ y de cantera. En la primera se conservan las huellas del pasado y en la segunda las futuras transformaciones.

“Más allá de las condiciones del lugar, tal y como se presenta el arquitecto, el palimpsesto conserva huellas de los estados anteriores del lugar. La cantera, por el contrario, representa la inmanencia, o el estado latente de las futuras transformaciones contenidas en el lugar.”⁹

Una constante en todos sus proyectos será concebirlos como un territorio para la experimentación arquitectónica. Con un fuerte sustento teórico, Eisenman plantea la figuración como estrategia propositiva fundamental, donde utiliza elementos y conocimientos ajenos al campo estrictamente disciplinar como detonadores de las formas arquitectónicas, lo que le permitirá huir de todo expresionismo personal.

Hacia los años noventa, comienza una nueva etapa profesional, donde Eisenman se adentra en una desconocida posición teórica que le lleva a una modificación radical de los planteamientos discursivos arquitectónicos clásicos, neutralizando para ello la tradicional presencia figurativa de la arquitectura.

Referencias

A menudo Eisenman, confronta otras disciplinas ajenas a la arquitectura como la lingüística, la psicología, la filosofía o la crítica de arte con la

7. Sus primeras casa se enumeraban según el orden en que se producían, desde la I hasta la XI.

8. Palimpsesto es un manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

9. BÉDARD, Jean-Francois. *Ciudades de la Arqueología Ficticia*. Op. cit., pp. 12.

teoría y práctica de la arquitectura, lo que sin lugar a duda, enriquece su modo de entenderla. Este hecho conformará la base de muchas de sus estrategias operativas.

En el catálogo de la exposición antes mencionada, aunque quizá no sea uno de los escritos más representativo dentro de la prolífica producción literaria que acompaña su actividad proyectual, se transcribe una reveladora entrevista, en la que Eisenman expresa claramente cuáles han sido sus referencias al menos durante esta época. Alude a Rosalind Krauss y Colin Rowe como sus principales mentores, y a Robert Morris como aplicación particular de la idea de contexto planteada por Krauss.

*“Rosalind y Colin Rowe fueron de alguna manera mis dos mentores. Rosalind me hizo descubrir en la escultura contemporánea otro tipo de contexto –en particular en la obra de Robert Morris y en sus piezas en ‘L’-. Desde estos dos puntos de vista, adquirí la seguridad de que Rowe iba desencaminado.”*¹⁰

De Krauss descubre como la descontextualización de la escultura lleva a la experimentación de nuevos espacios y a la creación de nuevas expresiones artísticas como el landarts. Su conocido texto, *“La escultura en el campo expandido”* (1985), es sin duda su principal referencia bibliográfica sobre todo respecto a al tema que nos atañe que es el suelo, aunque hay que reconocer que Cannaregio, proyecto con el que inicia el gran cambio, es de 1978, fechado por tanto mucho antes de que fuera escrito este artículo.

*“Eisenman exploraba los paralelismos entre sus ideas y las prácticas de artistas contemporáneos. El conocido artículo de Rosalind Krauss: ‘Notes on the Index’ fue un punto de referencia importante.”*¹¹

Existe otro texto que igualmente influenció en el pensamiento de Eisenman de esta época. En los números de primavera y otoño de 1977, Krauss publica en la revista *October*, el artículo *Notes on the Index: seventies Arts in America*, parte I y parte II respectivamente, (*“Notas sobre el Índice: Arte de los setenta en América”*) con el que aborda el concepto de índice, entendiéndolo como un signo que se presenta como manifestación física de la causa, como una huella.

Un índice representa las huellas, improntas e indicios del arte al que acompaña y por tanto necesitan un por qué, una explicación, un pie de página, para saber lo que expresan o definen, en definitiva necesitan de un discurso complementario para ser entendido. Krauss explica como Duchamp, establece una censura en la historia del arte al renegar de la tradición ilusionista de la pintura y apostar por una poética basada en el índice. Identifica también lo fotográfico con el índice, sin concesiones a lo icónico o simbólico como constituyente del mensaje fotográfico. En si la fotografía no cuenta nada, se constituye como depósito de realidad por

10. EISENMAN, Peter. ‘Catálogo de la exposición Ciudades de la Arqueología Ficticia’. op. cit., p. 37.

11. ALLEN, Stan. *Tras el Rastro de Eisenman*, Ediciones Arkal, Madrid, p. 50.

lo que Krauss nos remite al mensaje sin código de Barthes: *“La fotografía está constituida por el hecho bruto de su estatus como prueba, testigo mudo sobre el cual no hay nada que añadir.”*

El índice por tanto es la huella indicadora que significa a un objeto. Esta idea de huellas como índices ayudará a conformar el pensamiento de superposición de tramas ficticias que caracteriza al Eisenman de esta segunda época.

*“A diferencia de los símbolos, los índices basan su significado en una relación física con sus referentes. Son señales o huellas de una causa particular y dicha causa es aquello a lo que se refieren, el objeto que significan. Dentro de la categoría de índices entrarían las huellas físicas (como huellas dactilares), los síntomas médicos o los propios referentes de los modificadores.”*¹²

El mecanismo propositivo de Eisenman guarda sin duda cierta similitud con los procesos que tienen lugar en la fotografía, entendiendo ésta como el resultado de una impresión sobre una superficie fotosensible, como un registro visual que actúa como índice de su objeto.¹³

*“Los rayogramas (o fotogramas, como se les suele llamar) se producen colocando objetos encima de un papel ultrasensible, exponiendo el conjunto a la luz y procesando posteriormente el resultado. Las imágenes creadas mediante este procedimiento son huellas fantasmales de objetos desaparecidos; se parecen a las impresiones que dejan los pies sobre la arena, a las marcas sobre el polvo.”*¹⁴

El tejido que conecta las huellas superpuestas, que en la fotografía es el papel, para Eisenman es sin duda el plano del suelo, que es la superficie de transferencia de esas huellas fantasmales de objetos desaparecidos. Por otro lado, el traspaso al papel característico del proceso fotográfico, y su consecuente manipulación; recorte, superposición, reducción de escala, etc, constituyen un claro referente en los planteamientos de sus estrategias productivas. Según explica Barthes, la fotografía produce una conjunción del aquí y el anteriormente, siendo la presencia de una irrealidad real, que reproduce un objeto como algo que *no está* aquí sino que *ha estado*. Desde este contexto Eisenman entiende el mapa como un índice de la historia, y por ello utiliza la traslación y la superposición de cartografías en sus proyectos.

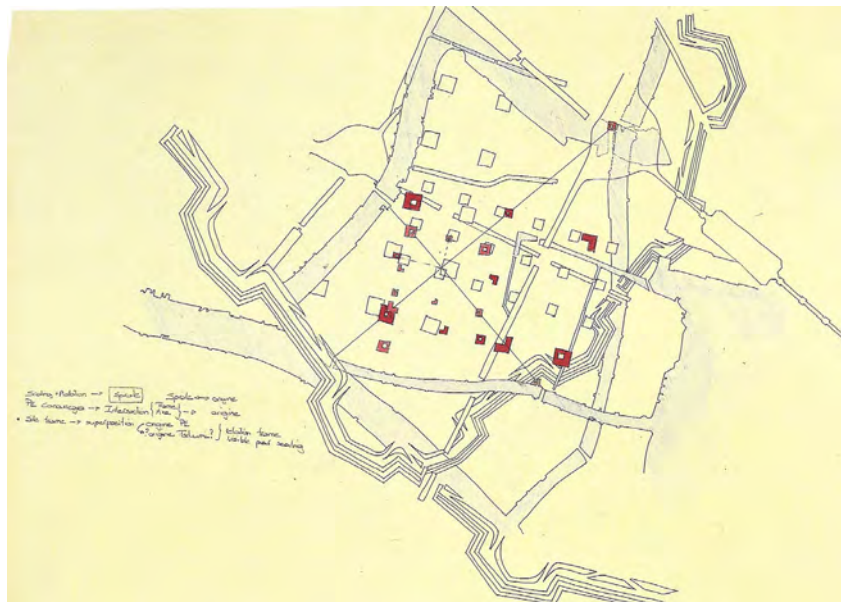
Krauss, refiriéndose a la obra formada por paneles fotográficos acompañados de textos, titulada *“El ámbito: parte I”* que David Askevold realizó en 1975, explica como se trata de un caso claro de índice; las imágenes muestran las sombras proyectadas sobre un plano luminoso. Esta

12. KRAUSS, Rosalind. ‘Notas sobre el índice, parte I’ en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza, Madrid, 1996, p. 212.

13. Idem, p. 216 texto completo: *“Una fotografía es el resultado de una impresión física sobre una superficie fotosensible. Es por tanto un tipo de icono, o registro visual, que actúa como índice de su objeto.”*

14. Idem, p. 216.

Fig. 2. Croquis de superposición de la trama de Cannaregio y la Villette. Estudio Eisenman / Robertson Architects, 1986.



separación de significados, donde las huellas se vacían de contenidos y necesitan de un texto para ser comprendidas en sí es también un mecanismo utilizado por Eisenman; descontextualiza las trazas utilizadas borrándolas o vaciándolas de significación mediante una operación de scaling (cambio de escala).

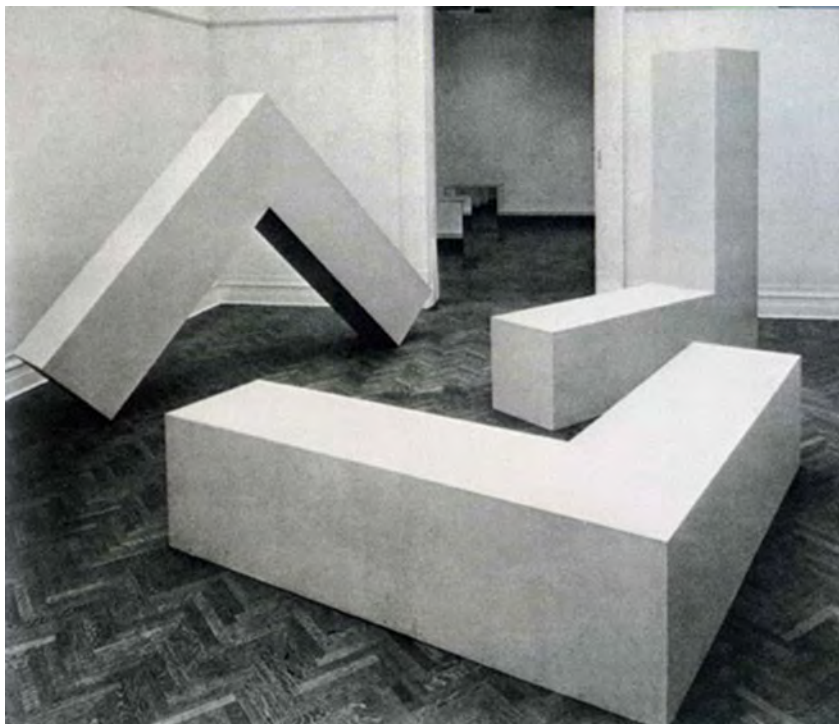
“Aunque sea el resultado de una causa física, la huella, la impresión y la pista son vestigios de dicha causa que ya no está presente en el signo. Como huellas, las obras que he estado describiendo representan al edificio mediante la paradoja de estar físicamente presentes pero ser temporalmente remotas. Este fenómeno se pone de manifiesto en el título de la obra de Stuart, que remite a la reubicación como una forma de memoria. (...) De este modo, el procedimiento de excavación logra insertar el edificio en la conciencia del espectador de fantasma.”¹⁵

El modo en que Krauss entiende algunas obras contemporáneas, como el uso del pasado, y por tanto del tiempo como referencia será también una constante clave en la obra de Eisenman, así como el modo con el que trabaja excavando y insertando esas “memorias encontradas del pasado”, que mucho deben a este texto de Krauss.

Por otro lado, el artista Robert Morris y sus piezas en “L”, parecen ser otra de sus grandes referencias, al menos durante este periodo. Morris figura como uno de los principales representantes artísticos no solo del land-art sino también del minimalismo y el antiformalismo. En 1966, participa, junto a otros conocidos artistas como Donald Judd, Robert Smithson o Sol Lewitt, en la exposición *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* que tiene lugar en la Tibor de Nagy Gallery, Nueva York. El trabajo presentado por Morris, consistió en un conjunto de piezas todas de la misma forma en “L”, pero que estaban colocadas en distintas posiciones.

15. Idem, p. 232.

Fig. 3. Escultura "Viga en L" de Robert Morris, 1965.



Sus esculturas minimalistas exploraban la relación de la obra con el espacio y el espectador. Eisenman aprenderá de Morris como colocando en distinta posición piezas de igual forma se puede reforzar la noción de significado contextual, ya que *“el efecto del espacio real dota a cada forma de un significado distinto según el modo en que la percepción de la atracción gravitatoria o de un destello luminoso modifique nuestra experiencia del peso y del grosor reales de los distintos brazos”*.¹⁶

Aunque Eisenman, en dicha entrevista, solo cita la escultura de vigas en “L” de Morris, lo más seguro es que conociera también otras obras suyas. Encontramos que sus “emplazamientos marcados” así como sus trabajos con espejos, considerados ambos obras fundamentales del landart, pudieron también formar parte de las constelaciones referenciales de Eisenman.

Morris pertenece a una generación de artistas (escultores), convencidos en la importancia de explicar de forma teórica sus trabajos, llegando a conformar, con sus ensayos, un corpus teórico en torno al arte y a la estética muy interesante. El artículo, *Notes of Sculpture (Notas sobre la Escultura)*, publicado en 1961 en la prestigiosa revista *Artforum*, se enmarca dentro de estas reflexiones teóricas como uno de sus artículos más interesantes.

Morris evolucionó hacia un proceso de “naturalización” de la escultura, sintiendo la necesidad de salir fuera de las galerías para intervenir en la naturaleza. Así pasa del minimalismo al landart, contribuyendo a la expansión del campo de la escultura. Sus observatorios u obras en el

16. KRAUSS, Rosalind, FOSTER, Hal, BOIS, Yve-Alein, BUNCHLOH, Benjamin H.D. *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad*. Ediciones Arkal, S.A. Madrid, 2006, pp. 494.

paisaje planteaban una redefinición de los límites del arte, contribuyendo decisivamente a que su escultura se hiciera cada vez más dependiente del contexto y más independiente de sí misma.

Robert Morris realizó en 1979, un proyecto en las afueras de la ciudad de Seattle, con el que pretendía “reclamar el territorio para el arte”. Utilizando un terreno rural donde se encontraba también una cantera abandonada, Morris alisa y regulariza los taludes de la cantera para hacer transitable este espacio y convertirlo, al final, en un lugar de recreo público cargado de significación. La idea de expandir el campo del arte al paisaje, por otro lado tan propia del landart, es asumida por Eisenman con gran naturalidad.

La tercera referencia, representa una deuda intelectual ineludible, sobre todo en su primera etapa profesional. Bajo la dirección de Sir Leslie Martín durante los tres años que pasa en Gran Bretaña (1960-1963), realiza su tesis doctoral¹⁷ en la Universidad de Cambridge, lugar donde entra en contacto con Collin Rowe, hecho que influenciará enormemente en su pensamiento arquitectónico. De su mano se inicia en el conocimiento de la arquitectura moderna y de esta etapa adquiere seguramente, el objetivo personal de intentar recuperar para la arquitectura los ideales de la modernidad, ideal que queda patente sobre todo durante sus años de profesor en Princeton.

A raíz del conocimiento de las dos referencias anteriormente comentadas, y como el mismo apuntaba en la entrevista, se va distanciando de Rowe y en especial de su idea de contexto como representación de un estado presente. Eisenman en esta segunda etapa, reinventa el contexto como una posibilidad pasada de lugar, como la existencia simultánea de dos o tres capas formales e históricas que producen un estado diferente de lugar totalmente artificial.

“Estaba convencido de que era restrictivo leer a Terragni como un formalista. Estaba convencido también de que la lectura del contexto como icono gestáltico no tenía en cuenta gran parte de la historia sumergida del lugar. En la obra de Rowe el contexto representaba un estado del presente. Sin embargo era evidente para mí que también se podía elaborar un proyecto para el futuro basado en una posibilidad pasada del lugar, o en lo que yo llamaba el contenido inmanente de cualquier lugar.”¹⁸

La huella del historiador y crítico británico es bien patente en su tesis, donde Eisenman de forma bastante convencional vincula los análisis formales realizados por Rudolf Wittkower en su obra *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* (1949) con la traslación de

17. La tesis, *The Formal Basis of Modern Architecture* (La base formal de la arquitectura moderna) presentada en 1963, explora las preocupaciones formales de Eisenman expresadas a través del análisis gráfico de obras de Le Corbusier, Wright, Aalto y Terragni. El texto había permanecido inédito (a excepción del extracto publicado en la revista AD el mismo año de su lectura) hasta el 2004, fecha en la que aparece traducida al alemán, además de contar con un facsímil del original inglés.

18. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 37.

esos análisis a las villas de Le Corbusier por Rowe, quién a su vez fue su discípulo en el Instituto Warburg. Aunque como él mismo relata en las conclusiones de su tesis, en su investigación pretendía realmente escapar de las ideas formales de Rowe tratando de analizar las distintas obras planteadas bajo un discurso de base lingüista, y no tan formalista.

“Para mí, estos proyectos representan otra forma de abordar la cuestión del contexto. Dentro del movimiento moderno, los edificios no tenían ninguna relación con el contexto; estaban “sin lugar”. En cierto sentido el edificio –la imagen– constituía el contexto. Sin embargo a finales de los años sesenta y a principio de los sesenta, especialmente al trabajo de Collin Rowe, nos interesamos de nuevo en el hecho de que los nuevos edificios se levantan sobre un suelo que pueden desempeñar un papel, que puede permitir reformular la idea de imagen.”¹⁹

Como expresa claramente, *Cities of Artificial Excavation*, representa una nueva forma de entender el lugar. Estaba convencido del error de Rowe respecto a su idea de contexto, cuya lectura como un icono gestáltico no tenía en cuenta gran parte de la historia sumergida, pero al tiempo que reconoce la deuda de hacerle ver que los edificios se levantan sobre un suelo.

Eisenman, al tratar de huir del contextualismo, lo revienta. Descontextualiza fragmentos del pasado para contextualizarlos de nuevo en un proyecto. En el libro *Tras el rastro de Eisenman*, Cynthia Davidson (mujer de Eisenman), cuya edición está a su cargo, habla de texto urbano²⁰, en vez de contexto urbano. Es éste también un modo de explicar el entorno existente como un paisaje metafísico imaginario donde el proyectar se entiende como un acto de escritura.

El contexto aparece entonces como sistema de verificación, como un método auto-corrector, que aporta especificidad a los proyectos, un medio para generar accidentes sistemáticamente. Es por ello que arranca imágenes e incluso textos de su contexto original para adoptar un nuevo significado en otro contexto. El contexto no es tanto un condicionante del proyecto, sino una trama donde poder re-escribir su texto. Esta particular forma de entender el contexto, lleva a Eisenman a sustituir la tradicional manera de composición arquitectónica, por la superposición de tramas descontextualizadas, negando la supremacía de lo original y contextualizando un lugar ficticio. A Eisenman, no le interesa la representación de datos del contexto sino las huellas que presenta el lugar, ya que esto posibilita que el proyecto sea valorado por su proceso proyectual más que por la imposición de una realidad.

La atención al lugar, producirá en la arquitectura de Eisenman, la idea de “contexto ficticio” o de “topografías de la memoria”, que lleva a entender la presencia del medio físico como punto de partida en la creación del nuevo contexto.

19. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op.cit., p. 37.

20. Cita original “El paisaje metafísico imaginario existente en contraste con el texto urbano que lo rodea, aunque, al mismo tiempo, realza su energía.” DAVISON, Cynthia. *Tras el Rastro de Eisenman*, Ediciones Arkal, Madrid, pp. 76.

Por otro lado, Rowe junto con Robert Slutzky, escribe en 1971, un artículo titulado “Transparency: Literal and Phenomenal” donde sugerían que la arquitectura (y también la pintura) debería ser “transparente” no tanto desde el punto de vista de la transparencia física del material, sino más bien se sugería que la arquitectura reflejara las acciones que en ella habían tenido lugar, es decir las relacionadas con la superposición de diferentes órdenes geométricos. Esta idea tuvo gran influencia en Eisenman, tanto en su “transformación autónoma de formas”, como en su idea del proceso en la arquitectura.

Casi al final del artículo se puede leer. *“Transparencia Literal tiende a estar asociada con el efecto trompe l’oeil de un objeto traslúcido en un espacio profundo, naturalista; mientras que la transparencia fenomenológica parece encontrarse cuando un pintor busca la presentación articulada de los objetos que se muestran frontalmente en un espacio abstraído superficialmente.”*²¹

Aunque reconoce la deuda con Rowe, se desmarca de sus ideales y rechaza la contextualidad como término que ya no es apropiado. No se trata de reforzar el contexto existente sino más bien de reinterpretarlo.

*“El contextualismo contra el que reaccionaba era el de los estudios de morfología urbana de Colin Rowe, en los que se trataba de saber cómo reforzar, en una Gestalt de composición clásica, el contexto existente.”*²²

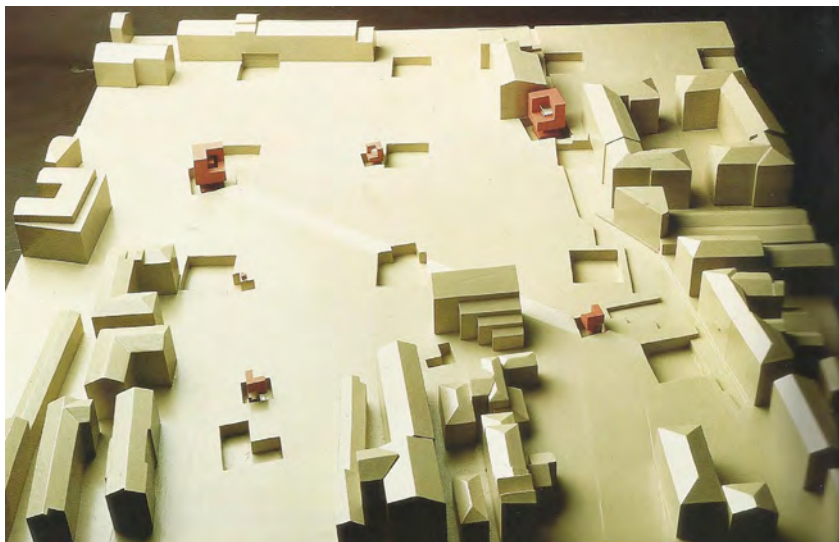
La búsqueda del rastro intelectual del pensamiento de Eisenman nos lleva a otro escrito de Colin Rowe, Collage City, libro que escribe junto a Fred Koetter en 1976, en el que la ciudad se explica cómo superposición de fragmentos. En él se plantea el collage como un método que utiliza la composición con elementos “sobrantes”, y a la ciudad como la superposición de estratos de diferentes épocas y culturas, de forma que se establecen vínculos con el pasado histórico al que se le otorgan referencias de pertenencia e identidad. Desde este contexto Saenz de Oiza comenta *“La ciudad es palimpsestica en el sentido en el que venimos hablando: se superponen unos fragmentos con otros posteriores, y quedan siempre huellas de situaciones anteriores. Es enriquecedora esta visión de la ciudad como montaje o superposición de elementos, como un agregado de estructuras complejas que se traban en el tiempo.”*²³. Es más que probable que la idea de proceso como superposición de estratos, y la técnica del collage como mecanismo gráfico propositivo deban mucho también a Ciudad Collage de Rowe.

21. Se cita aquí una traducción de la autora pero la cita literal es: “Literal transparency tends to be associated with the trompe l’oeil effect of a translucent object in a deep, naturalistic space; while phenomenal transparency seems to be found when a painter seeks the articulated presentation of frontally displayed objects in a shallow, abstracted space.”

22. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 38.

23. “La actitud creadora.” conferencia pronunciada el día 12-2-1993 en la ETSAM.

Fig. 4. Maqueta proyecto de Cannaregio.
Estudio Eisenman/Robertson Architects,
1978.



Cannaregio (1978)

“Nunca me había preocupado por el lugar en mi obra hasta 1978, momento en que empecé mi proyecto de Cannaregio. (...). Este proyecto fue muy importante en mi trayectoria. En él abordé la cuestión de la invención del lugar independientemente de la idea de contexto.”²⁴

Este proyecto marca el comienzo de su segunda etapa, y es donde por primera vez utiliza al suelo como mecanismo propositivo principal. Aunque no está construido, lo cierto es que lo más interesante de su obra, no es el resultado final, sino más bien el proceso. La contaminación intelectual que Eisenman había recibido en los foros del Institute for Architecture and Urban Studies,²⁵ al igual que el conocimiento adquirido de Krauss, Rowe y Morris, son imprescindibles para entender el gran cambio que se inició con este proyecto.

La ciudad de Venecia en colaboración con el Instituto Universitario di Architettura di Venezia organizó un concurso internacional de viviendas en el barrio oeste de Cannaregio, solar donde en 1964 Le Corbusier había también proyectado un hospital que nunca llegó a realizarse. Eisenman no duda en presentarse. Aunque ante una ubicación como Venecia, no cabía escapatoria alguna, el lugar tenía que hacerse patente de modo alguno, por lo que comienza a operar con el suelo como mecanismo propositivo con el que hacer visible el contexto. Respecto a esto Eisenman comenta que *“ahora este trabajo tiene como objeto el suelo. En otras palabras, el suelo ya nos se considera como el marco, sino como el objeto en sí.”²⁶*

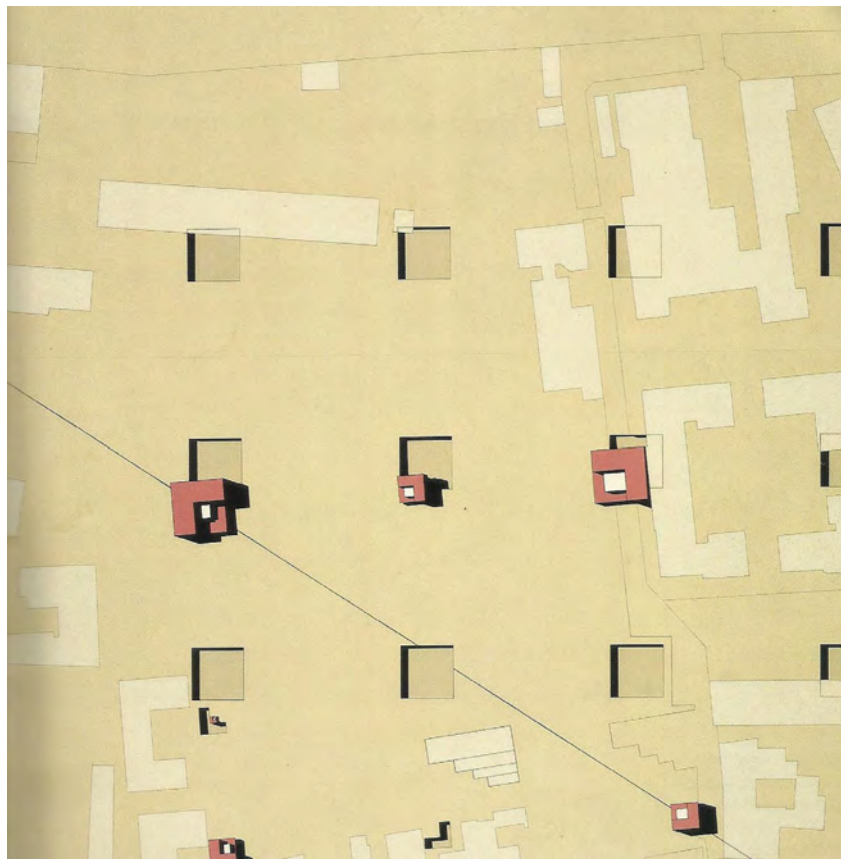
En este proyecto, Eisenman emplea la acción simultánea de diferentes operaciones como proceso de diseño; injertar, excavar, superponer

24. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op.cit., pp. 37-38

25. En 1967 funda el Institute for Architectural and Urban Studies (IAUS) en Nueva York, donde fue el director hasta su cierre, que junto con la revista *Oppositions* vinculada al Instituto, pronto se convirtió en un gran referente del pensamiento arquitectónico contemporáneo.

26. Hablando de Cannaregio. EISENMAN, Peter. Ciudades de la Arqueología Ficticia. op. cit., p. 41.

Fig. 5. Plano de situación proyecto de Cannaregio. Estudio Eisenman/Robertson Architects, 1978.



y escalar. En el plano del suelo quedan registradas las huellas de las diferentes operaciones realizadas. A modo de injerto, Eisenman opera introduciendo tramas que previamente ha vaciado de contenido, convirtiéndolas en “memorias del pasado”, superponiéndolas y modificándolas de escala, vaciándolas de esta forma de significado. Hace confluir en el proyecto tres trazas; la trama del proyecto del Hospital no realizado de Le Corbusier, del que re-utiliza las huellas equidistantes de los núcleos cuadrados que articulaban el proyecto; las huellas de la Casa XI del mismo Eisenman; y por último la traza en diagonal que une los accesos del proyecto con la ciudad de Venecia. Recurre para ello al collage, técnica que había aprendido de Rowe, tratando de contextualizar el conjunto de tramas haciendo aflorar las sombras del pasado. Al superponer estas capas el significado se va diluyendo, se anula la historia y se retira el componente nostálgico, y por tanto personal. Se convierten a así en huellas de la historia y no en iconos. Esta acción entendida por Eisenman a modo de palimpsesto, permitía ir incorporando las diferentes tramas sobre el plano del suelo, descontextualizando las huellas, creando en realidad un suelo nuevo.

Los proyectos no se depositan en el suelo, sino que los perfora, provocando un excavado e inaccesible vacío. Mediante la excavación como operación de sustracción, pretende desenterrar las memorias del lugar, como herencias del pasado en un intento por superponerlas con acciones del futuro. El contexto lo entiende como lo pasado, lo heredado, por lo que hay que saber extraerlo. Con esta acción se profundiza en el fondo del lugar, en un intento por sacar a la luz la historia de aquel contexto.

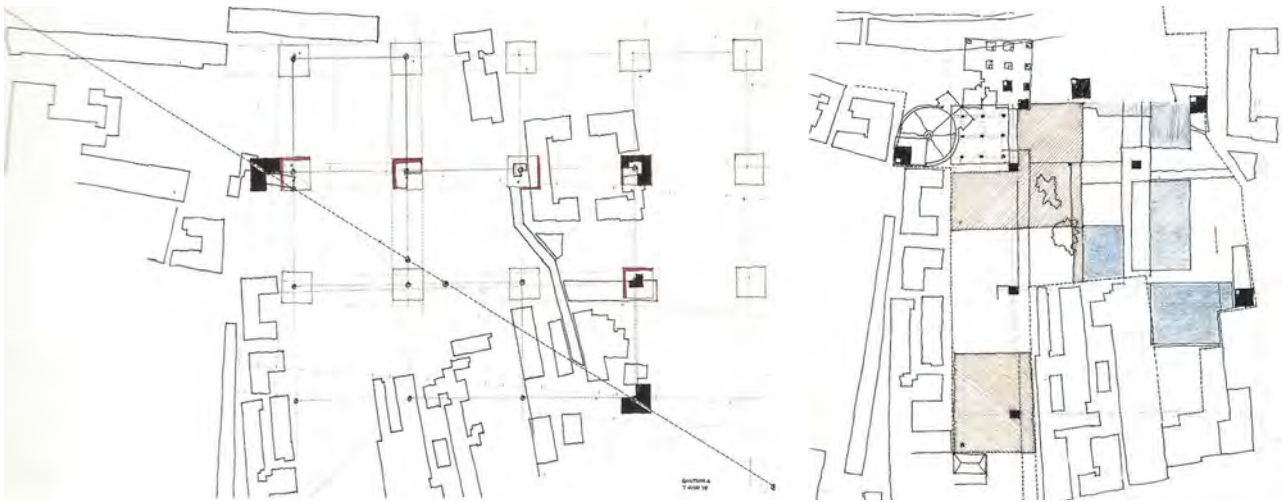


Fig. 6. Croquis de trabajo proyecto de Cannaregio. Peter Eisenman, 1978.

Fig. 7. Croquis de trabajo proyecto de Cannaregio: superposición trama del hospital de Le Corbusier y los ejes de diagonal de simetría. Peter Eisenman, 1978

Fig. 8. Maqueta seccionada de Cannaregio. Estudio Eisenman/Robertson Architects, 1978.

En su primera etapa, la herramienta gráfica utilizada era la axonometría, como técnica de dibujo que le permitía centrarse en el objeto y su transformación, pero ahora será el mapa, de forma totalmente operativa (no analítica), la herramienta que le permite aunar sus intereses por el lugar y por el plano de suelo. El dibujo le permitía relacionar la arquitectura con otras disciplinas como la historia, geografía, política o geología, haciendo posible al tiempo el registro del proceso del proyecto. Las maquetas que presenta este proyecto, realmente son bajorrelieves de mapas, suelos espesados, donde los alzados y volúmenes desaparecen para tomar mayor protagonismo la planta, el plano del suelo al fin y al cabo.

En Cannaregio comienza a re-escribir la historia trasladando por primera vez el interés del objeto al suelo, convirtiendolo en un plano operativo con el que proyectar. Este paso ha sido denominado por el propio Eisenman como el paso de la interioridad de la Arquitectura a la exterioridad de la disciplina.

*“el proyecto de viviendas del Cannaregio en Venecia fue el primer proyecto que puede ser considerado como un texto externo y fue el primero de una serie de seis proyectos en los que consideré el lugar como ‘exterioridad’”.*²⁷

Como conclusión

Con clara intención de hacer una práctica crítica,²⁸ utiliza la arquitectura como procedimiento de transcodificación del contexto en un entrelazamiento sistemático del pasado y presente, donde el lugar se reinventa,

27. EISENMAN, Peter. *Diagram Diaries*, Thames and Hudson, London, 1999, pp.. 173

28. A la pregunta de si considera su trabajo como una práctica crítica, Eisenman responde: “Me gustaría creer que es una práctica crítica, en el sentido del distanciamiento: una práctica humorística, irónica, crítica frente a la arquitectura en su sentido más fundamental, pero igualmente crítica respecto a la forma en que la arquitectura asume sus responsabilidades en la esfera pública.” EISENMAN, Peter. ‘Catalogo de la exposición Ciudades de la Arqueología Ficticia’. op. cit., p. 45.

para crear un nuevo emplazamiento y programa. Este modo de operar no consiste solamente en traducir datos a elementos arquitectónicos, sino que la información contextual es utilizada (aunque modificada) directamente como material del proyecto. No se traduce, sino que los datos (planos, trazas topográficas, textos, etc.) desprovistos de toda relación de pertenencia a un lugar, se superponen en un nuevo contexto dando lugar al resultado arquitectónico formal final. Realmente no se produce una transcodificación sino una transferencia casi directa de datos re-definidos.

Aunque pueda parecer contradictorio, desde este enfoque, su forma de entender el contexto es bastante a-contextual, ya que trata de contextualizar sus proyectos desvinculándolos precisamente de ellos. Utiliza la manipulación del contexto realmente como estrategia descontextualizadora. Así, el suelo como mecanismo de contextualización, pasa a ser más bien un mecanismo de verificación o un sistema auto-corrector, un medio capaz de generar accidentes sistemáticamente.

Existe en el título del presente texto una doble metáfora. El rastro y las huellas, que por un lado expresan la búsqueda de sus referencias y que por otro, revelan su método propositivo por el que entiende el suelo de un modo muy particular. Contexto ficticio que expresa en definitiva, las líneas de su pensamiento.

Encontramos en Rosalind Krauss, Collin Rowe y Richard Morris, unas claras referencias que supondrán grandes interferencias en el pensamiento de Eisenman de esta época, que le llevarán a la vuelta a la tierra y a la exterioridad, y sobre todo a la idea del suelo como huellas del pasado. De este modo el plano del suelo se espesa, su corteza gana espesor, y se convierte así en un espacio sobre el que se transfieren diferentes operaciones. Entonces, el contexto deja de ser algo presente, se hace ficticio y pasa a ser considerado como la trama ausente del lugar.

Realmente el interés de Eisenman por el plano del suelo, parece una premonición de la importancia que al final de siglo se le daría al paisaje, como contexto inevitable e ineludible en todo acto de construcción.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Ángel Martínez García-Posada

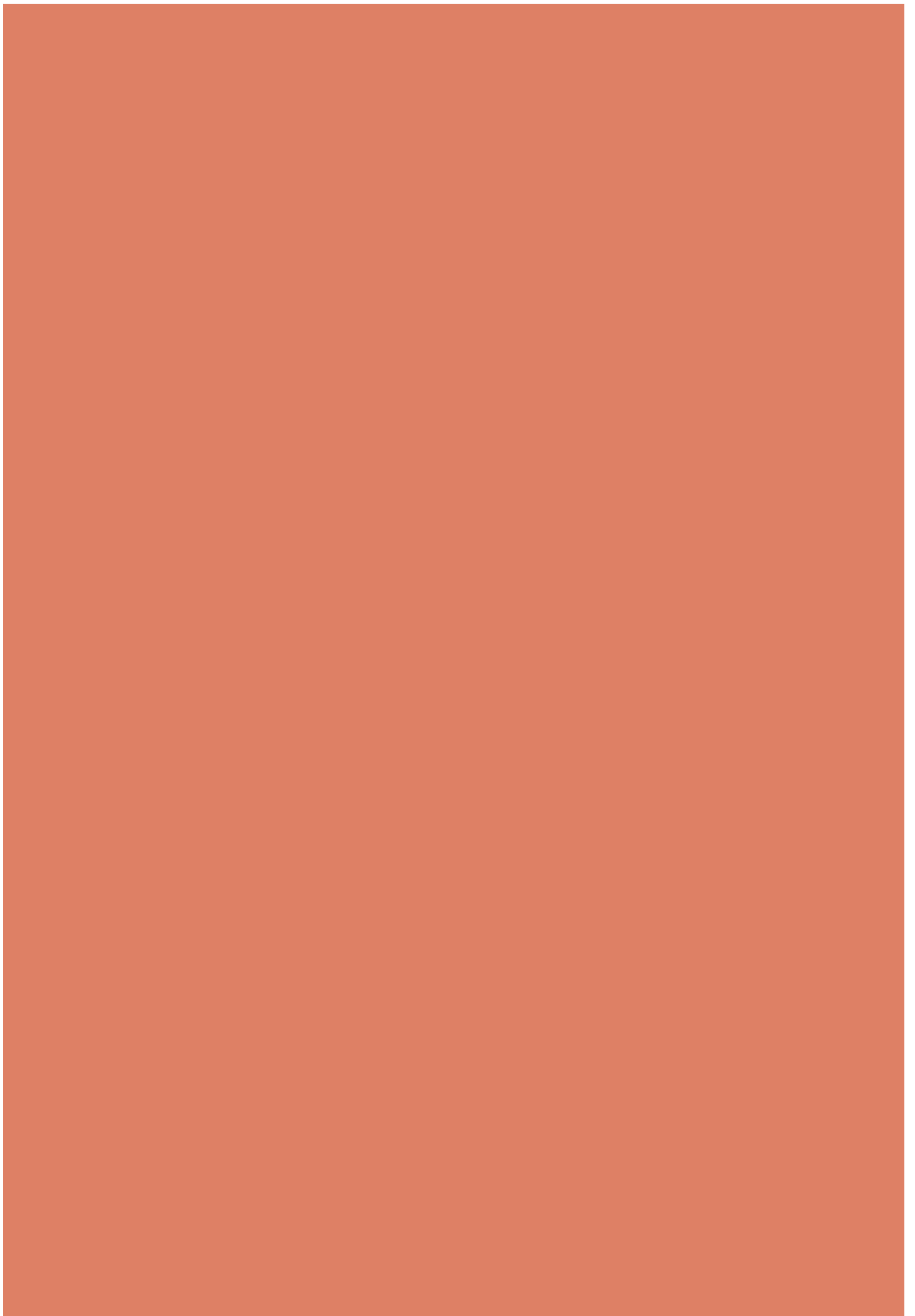
Doctor arquitecto, profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla /
angelmgp@gmail.com

Sobre la mesa / On the table

Apreciamos en los bodegones domésticos de Giorgio Morandi la fuerza palpable de lo cercano y la aspiración sublime de una veta simbólica. Sus creaciones resultan a la vez directas y sutiles, intuitivas e intelectuales, y tan concretas como abstractas. Como otros grandes artistas, o arquitectos, el pintor transitaba con su aparente sencillez el vector que en continuidad circula desde la figuración a la abstracción, del objeto al signo. En sus naturalezas muertas es posible desvelar el carácter paradójico de sus trabajos e inferir también un discurso acerca del mundo o de la creación.

We appreciate on the domestic paintings of Giorgio Morandi the nearby power of closeness and the sublime aim of symbolism. His creations are direct and acute, between intuition and intelligence, at the same time concrete and abstract. As well as great artists, or architects, the painter worked with simplicity in appearance the line that join objects and symbols, a figured reality or an abstract one. In his still lifes it is possible to show the paradoxical dimension of his pictures and display an essay about the world or creation.

Mesa, Objetos, Domesticidad, Lugar, Proyectos
/// Table, Objects, Domesticity, Place, Projects



Giorgio Morandi pasó su vida trabajando con vasijas, vasos y botellas. Existe algo hermoso en el hecho de que los volúmenes que ocupan sus lienzos fuesen convencionales, casi formas tipo. Un tarro o un jarrón, así los suyos, pertenecen al acervo de nuestra existencia cotidiana, son utensilios que atravesando revoluciones tecnológicas siguen marcando nuestra cordialidad doméstica, igual que los interrogantes que la humanidad se sigue haciendo desde sus orígenes, siempre los mismos, formulados indefinidamente. Cabría considerar la historia de la literatura, según Borges, como la declinación de las mismas metáforas; y recordar que la arquitectura continúa enfrentándose después de varios milenios a invariantes problemas atemporales. Al mismo tiempo, a través de estas preguntas, como sucede entre los objetos de nuestro pintor, se filtran los matices propios de cada época; la luz particular de cada estación o de cada instante. Ya en *La naturaleza de las cosas* Lucrecio advirtió: “Por esto es todavía más conveniente que prestes atención a estos cuerpos que se ven agitarse en los rayos del sol, porque tales agitaciones revelan que hay ocultos también en la materia movimientos secretos e invisibles”. Encontramos también cierta atracción afín en el hecho de que Morandi no sólo retratará estos mismos temas triviales, sino en que los tomara directamente de los estantes a su alcance, un singular proceso de creación artística, a partir de limitaciones y constricciones, materiales y estratégicas, que en otros lugares permitiría hablar del azar y la necesidad, o de la infinidad de músicas y versos que surgen a partir de las mismas notas y letras.

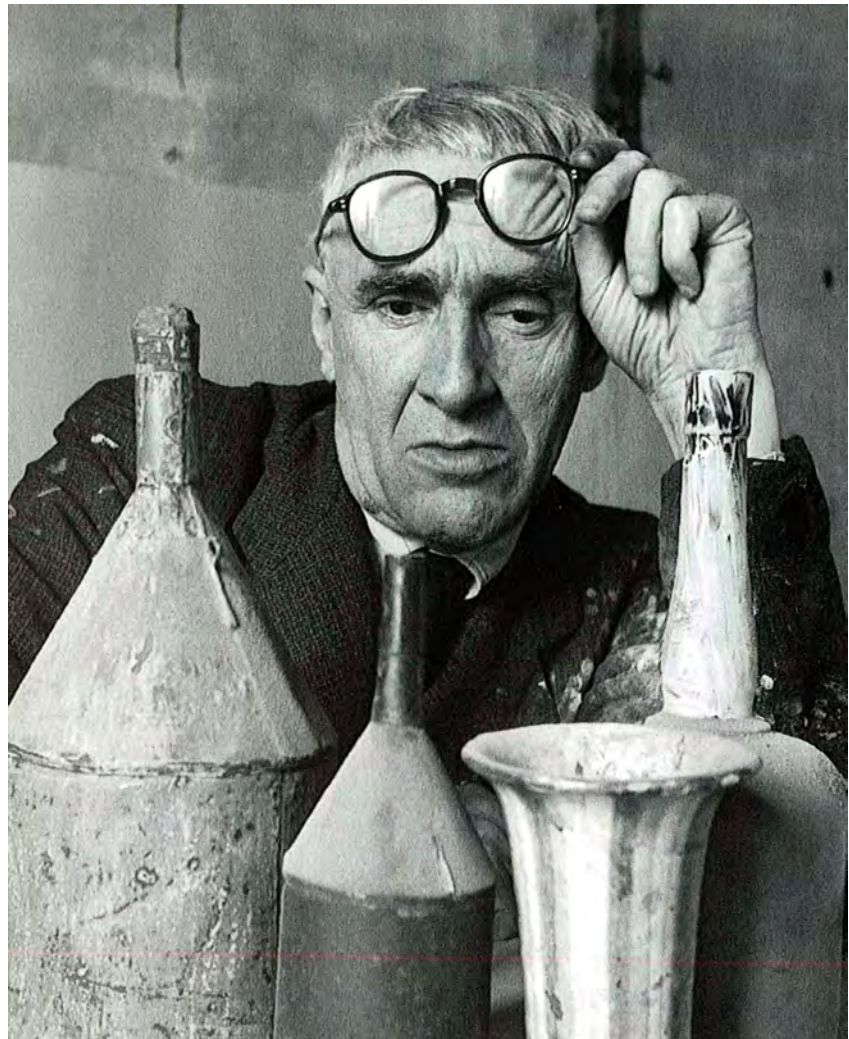
Por todo ello apreciamos también en sus cuadros la fuerza palpable de lo cercano y la aspiración sublime –debido a esta proximidad primera, nada pretenciosa– de una veta simbólica. Sus creaciones resultan a la vez directas y sutiles, intuitivas e intelectuales, y de este modo, tan concretas como abstractas: como otros grandes artistas, o arquitectos, el pintor transitaba con su aparente sencillez el vector que en continuidad circula desde la figuración a la abstracción, del objeto al signo. En alguna ocasión confesó: “Para mí nada es abstracto; creo que no hay nada más surreal y nada más abstracto que la realidad”, igual que insistió una y otra vez en lo siguiente: “Creo que nada puede ser más abstracto, más irreal que lo que vemos realmente”; pasajes cercanos, pese a la distancia de unos años, a aquella otra intimidad de Mark Rothko: “Debo decir sin reservas que desde mi punto de vista no puede haber abstracciones. Cualquier forma o representación que no tenga la concreción palpitante de la carne y los huesos, su vulnerabilidad al placer o al dolor, no es nada en absoluto. Cualquier imagen que no proporcione el entorno en el que

pueda estar el elaborado aliento de la vida, no me interesa”. En *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* Goethe proclamaba: “¿Qué es lo universal? / El caso singular. / ¿Qué es lo particular? / Millones de casos”. Aristóteles sostenía que la historia y la poesía se guían por fines distintos: la historia trata de lo concreto, de lo particular, de lo que ocurre a ciertas personas en determinados momentos y espacios; la poesía –también el arte– aborda lo general, lo universal, lo concerniente a todas las personas en cualquier circunstancia y lugar.

Por esta misma dualidad, y a la vez por aquella cercanía hogareña, hace tiempo que voy reuniendo historias sobre Morandi, sobre sus cuadros y sus estantes, también sobre su mesa: aquel artículo de Enrique Vila-Matas tan bonito, “El factor Morandi”; aquella certera reseña de José Francisco Yvars a propósito de su muestra en el Metropolitan, “Morandi en Central Park”; las interpretaciones que entre líneas aparecen en algunas novelas, como en *El hombre del salto* de Don Delillo. Escribiendo y leyendo sobre sus naturalezas muertas es viable desvelar el carácter paradójico de sus trabajos e inferir también un discurso acerca del mundo o de la creación, como si fuera posible ilustrar la intuición de aquella apertura del *Breviario de Estética* de Benedetto Croce: “Cada representación artística es, en sí misma, el universo. En cada acento del poeta, en cada creación de su fantasía, está todo el destino humano, todas las esperanzas, todas las ilusiones, los dolores, las alegrías, las grandezas y las miserias humanas; todo el drama de lo real es perpetuo devenir, sufriendo y gozando”.

Al pasar las hojas de cualquier catálogo de Morandi, alternando cuadros, acuarelas o dibujos, nos invade una doble familiaridad en la sucesión: la ya aludida, fruto de la condición cotidiana de los artículos retratados; y otra, endógena, que permite ir identificando a lo largo de varias obras los mismos objetos específicos, economía de motivos figurativos que al cabo de unas páginas se tornan figuras conocidas. Sería bonito esbozar la continuidad de alguna de esas piezas en particular, documentar la totalidad de las composiciones en que aparece, los otros enseres con los que establece encuentros sobre el plano, señalando en definitiva el rastro de las cosas, de la misma manera que se podría hacer para un único tablero de encofrado que hubiera moldeado hormigones de proyectos distantes; ejercicios todos de arqueología a ras de tierra. Si se toma, por ejemplo, el libro que Karen Wilkin dedicó al artista en la editorial Polígrafa, cualquier lector puede hacer la prueba (aunque se trate solo de una recopilación parcial): en las páginas 79 y 81 se encuentra el mismo jarrón en dos composiciones diferentes, entre la 90 y la 95 se asoma reiteradamente la misma aceitera, en la 73 y 83 en dos cuadros distintos, uno de 1944 y otro de 1946, se repiten hasta tres artículos diferentes de usos imprecisos pero perfil inconfundible. En esta última cuartilla hay formas que ya aparecían en la página 72, o en la 82, aunque con otra técnica. No es una genealogía rigurosa, no tiene sentido distinguir los cuadros por su título, y poco importan las fechas, casi todos reinciden en el encabezado *Naturaleza Muerta*, subrayando precisamente que el pintor alumbraba el mismo cuadro que sin embargo era a cada ocasión diferente, y que su ensayo sincopado era universal a fuer de local. Cualquiera de los elementos de este utillaje casero acaba siendo consabido, como esa vasija curvilínea de cuello alto, que en el referente de Wilkin, por ejemplo, posa consecutivamente en distintas páginas seguidas.

1. Giorgio Morandi, Bolonia, 1953.
Fotografía de Bruno Lambertini.



Sucede igual con ese tarro con una elipse pintada sobre una de sus caras, con ese minúsculo exprimidor estriado, con esa vetusta aceitera antes mencionada, y con tantos otros. La potencia de cualquier investigación estriba también en dar vueltas en torno a los mismos temas, hasta llegar cada vez más lejos, o más profundo.

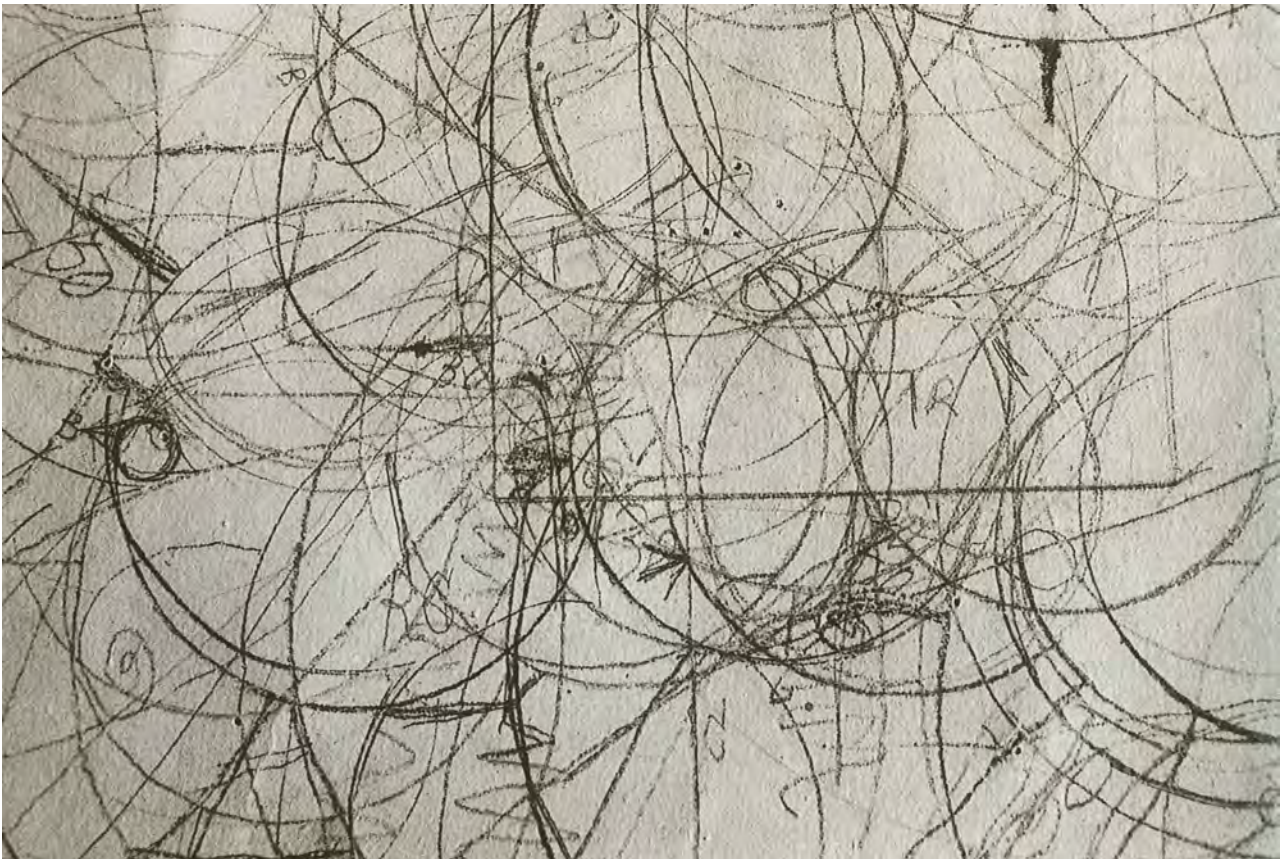
A su manera, unos años antes, con otro lenguaje y proclamada vocación protomoderna, Le Corbusier transmitió en sus lienzos puristas esta misma intermitencia de ciertos objetos por los que se sentía atraído – vasos, botellas, guitarras– que pretendía revelar en la esencialidad de sus formas. Fue éste un laboratorio que explicaría muchas de sus plantas arquitectónicas posteriores. Quizás algunas de ellas surgieron de esta visión de unas piezas sobre una superficie, aquella célebre definición suya de la arquitectura como el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes bajo la luz era por igual aplicable a sus arquitecturas y a sus lienzos, en un intercambio enriquecedor que sostendría de pleno toda su carrera. De ahí, es razonable colegir, la importancia de algunas mesas en ciertos proyectos: sostiene Luis Martínez Santa-María que las mesas de Le Corbusier eran siempre proyectos; podríamos argumentar que también lo fueron las de Morandi, más adelante de un modo más explícito. Asimismo pueden recordarse algunas fotografías, como bodegones surrealistas, que el arquitecto tomó de sus primeras viviendas modernas,

como aquella de la cocina de la villa Stein con la merluza sobre la encimera en conjunción con un ventilador. Le Corbusier fotografiaba sus obras sin mobiliario y ocupantes, sólo habitadas por objetos que subrayaban los valores puristas, como el pescado, el maniquí articulado o la cafetera; ya en 1925 había escrito en *El arte decorativo de hoy* sobre los “objetos miembros humanos” que respondían a necesidades-tipo.

Esta redundancia de Morandi, así como la fisicidad de su atmósfera encapsulada, acaba confiriendo ese aire de clasicidad a sus obras (Le Corbusier se valdría de la repetición e indagación formal como experimento; pese a su interés, el discurso es otro). A veces, como en un retrato familiar, los mismos elementos vuelven a encontrarse unos cuadros después, con una leve agitación en el enfoque o con el añadido de alguna nueva pieza invitada. Hay series con los mismos entes variando sólo el ordenamiento, una combinatoria que serviría al pintor italiano para atrapar luces y sombras cambiantes. El lector, u observador, puede perderse en estos juegos de diferencias y repeticiones. La propia Wilkin refiere esta circunstancia: “En algunos de los bodegones contruidos con objetos sumamente familiares y repetidos, están tan juntos que se tocan, con lo que se ocultan total o parcialmente unos a otros y alteran sus rasgos más reconocibles; en otros, los mismos objetos están tratados como individualidades, agrupados sobre la superficie de un mantel como una muchedumbre humana agrupada en una plaza. Hay también algunos en los que los objetos están apretados y escalonados como los edificios de una ciudad de las fértiles llanuras de Emilia. En los bodegones seriales, estrechamente unidos entre sí, grupos aparentemente idénticos de objetos conocidos, alterados por la adición o sustracción de un elemento, la presencia o ausencia de una botella más, o una caja menos, como colocada por casualidad en un último momento, puede originar no sólo un cambio total del peso dinámico y de la lógica espacial de una composición dada, sino también cambiar las armonías cromáticas e incluso las proporciones del cuadro”. Esta acertada analogía urbana viene además a señalar el interés arquitectónico, en una mirada intencionada desde luego, de estos cuadros. La misma definición de Le Corbusier que valía indistintamente para sus cuadros o sus proyectos serviría en hondura para Morandi.

Wilkin añade que de la misma manera que uno puede familiarizarse con la nómina de los objetos utilizados por Cézanne –la compotera, el vaso de jengibre, el maniquí, el trozo de tela mate y tosco, el cuchillo y la mesa de campo– puede reconocer con facilidad los utensilios que pueblan los cuadros de Morandi: las botellas esbeltas, las cajas, el jarro, la cacerola de cobre con esa abolladura tan característica, la familia de lámparas de aceite. Junto a Cézanne, Chardin –para quien la austeridad de la naturaleza muerta retratada, en el periodo prerrevolucionario, era trasunto de la virtud moral– es otra referencia clave en Morandi; todos trabajaron con utensilios comunes y humildes presentados sin sentimentalismos. No hay en ninguno de estos objetos nada digno de mención y por eso mismo nos enredamos en estas consideraciones como si en torno a ellos fuera posible condensar esa otra materia entre las cosas de la que versaba Lucrecio.

En un escrito sobre Morandi, John Berger sugiere que al pintor en su soledad y arraigadas costumbres se le puso cara de sacristán para el



2 y 3. Mesa de trabajo de Morandi.
Fotografías de Tacita Dean, 2009.

cual la modesta función de tener a su cuidado los preciosos objetos de la sacristía era una vocación escogida y no algo con lo que se había conformado a falta de mejor ocupación (en castellano puede leerse en la recopilación de Taurus titulada *El tamaño de una bolsa*). Entre los aforismos que Georg Christoph Lichtenberg fue reuniendo, dos siglos antes que todos estos autores, hay dos que me parecen cercanos a este espíritu que podríamos adscribir como morandiano (quizás emparentado con aquel *Dios está en los detalles*, de Aby Warburg, entre arquitectos, tan aplicado a Mies). Uno es el referido como D448: “Hay quienes pretenden ridiculizar el estudio de las artes diciendo que se escriben libros sobre pequeñas imágenes. Pero, ¿qué son nuestras conversaciones y nuestros escritos sino descripciones de pequeñas imágenes que han impresionado nuestra retina o falsas pequeñas imágenes instaladas en nuestra mente?”. El otro, especialmente, es el enigmático KA113, encriptado igual que un *haiku*: “En Italia se ven por todas partes santos y reliquias. Los tesoros de las iglesias están repletos de ellas. Las más extrañas de estas reliquias son dos botellas en las que se conservan, por un lado, un rayo de la estrella que guió a los tres Reyes Magos, y, por el otro, el sonido de las campanas de Jerusalén”. Fue precisamente Goethe el que definió su *Viaje a Italia* como una botella abierta bajo el agua y rellena por el fluir de las cosas.

En un pasaje de *Existencia, espacio y arquitectura*, Christian Norberg-Schulz arrojaba un concepto que explica la esencia de la existencia misma, y en particular en su ensayo la condición inherente de la arquitectura, al cabo objetos iluminados sobre un plano según esa síntesis de Le Corbusier, aunque a la vez serviría para esto mismo que aventuramos para las piezas de Morandi: “El interés del hombre por el espacio tiene raíces existenciales, se deriva de la necesidad de adquirir relaciones vitales en el ambiente que le rodea para aportar orden y sentido a un mundo de acontecimientos y acciones. Básicamente, se orienta a objetos, es decir, se adapta fisiológica y tecnológicamente a las cosas físicas, influye en otras personas y es influido por ellas y capta realidades abstractas o significados transmitidos por los distintos lenguajes creados con el fin de comunicarse”. El espacio que descubrimos entre las cosas se expande como un microuniverso, como si la historia pudiera detenerse entre unos botes de cerámica o cristal. La vida misma, como cualquier creación artística, puede explicarse bajo esta multiplicidad de miradas que desvelan relaciones espaciales o narrativas.

Los objetos congelados en los cuadros de Morandi, que cubrían los estantes y las mesas de su estudio abarrotado de cosas, acababan saltando a los cuadros en cambios de planos, como en las operaciones de geometría descriptiva, y allí quedaban pausados. La pintura de Morandi remite a una elementalidad geométrica y primaria. En sus primeros años, de 1914 a 1931, cuando se incorporó como profesor de grabado en la Academia de Bellas Artes, había sido maestro suplente, en peregrinación por las escuelas del país. Su admirador Giorgio De Chirico dijo de este periodo que “para mantener su obra en la pureza, de noche en las aulas desoladas de alguna escuela elemental, Morandi enseñaba a los niños las leyes eternas del dibujo geométrico, el fundamento de toda gran belleza y de toda profunda melancolía”. En una entrevista, el pintor, renuente a este tipo de confesiones, explicaba: “Creo que la función educativa que las artes figurativas están llamadas a desempeñar consiste, especialmente

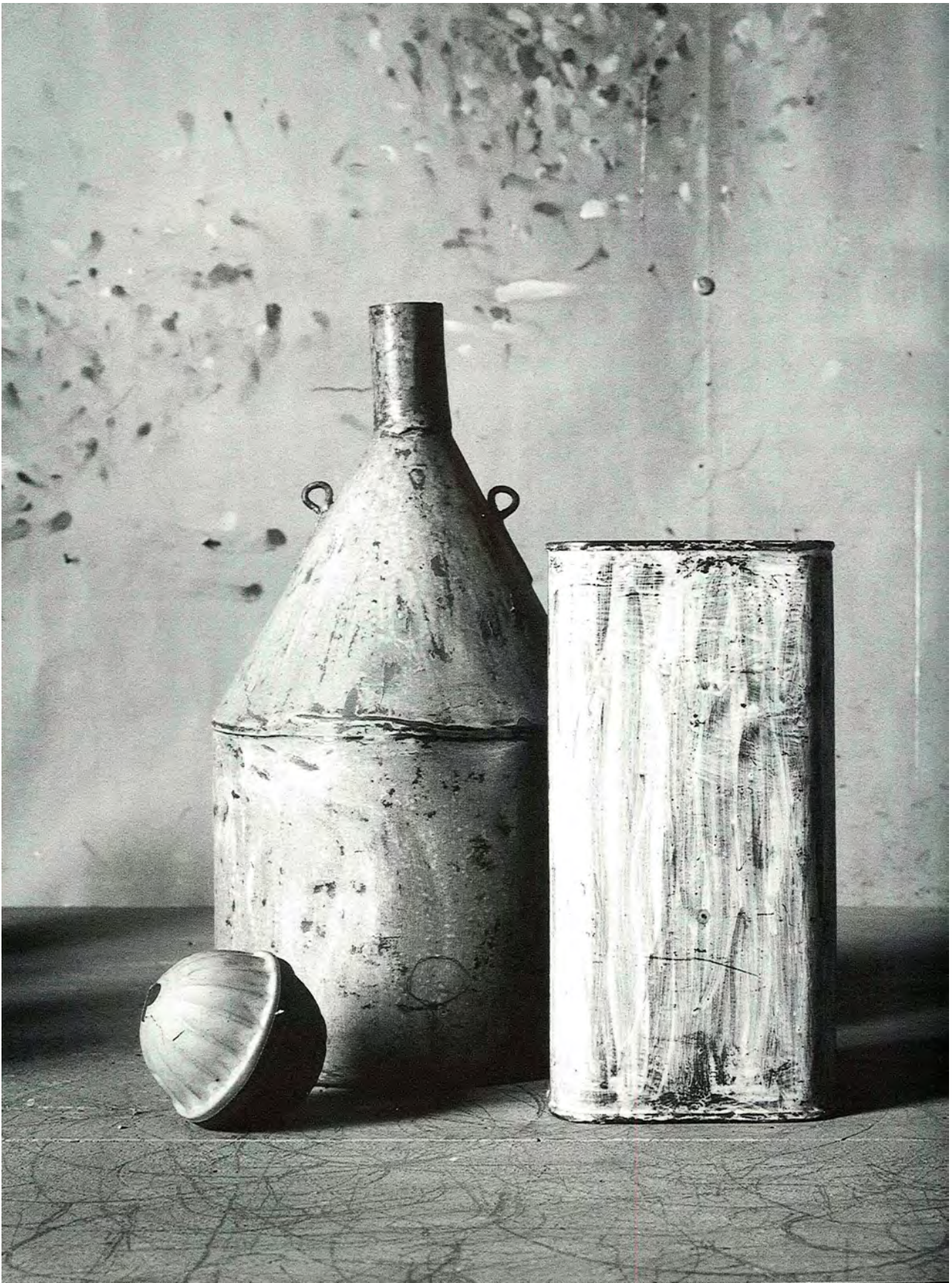
en nuestro tiempo, en comunicar las imágenes y los sentimientos que el mundo visible produce en nosotros. Creo que lo que vemos es creación, invención del artista, siempre y cuando éste sea capaz de abatir aquellos diafragmas, aquellas imágenes convencionales que se interponen entre él y las cosas”. Y continuaba: “Decía Galileo que el verdadero libro de filosofía, el libro de la naturaleza, está escrito en caracteres ajenos a nuestro alfabeto. Estos caracteres son: triángulos, cuadrados, círculos, esferas, pirámides, conos y otras figuras geométricas. El pensamiento de Galileo está vivo en una arraigada opinión mía: es muy difícil, tal vez imposible, expresar con palabras los sentimientos y las imágenes producidas por el mundo visible, que es el mundo formal. Se trata, efectivamente, de sentimientos que no tienen ninguna relación, o tienen una relación muy indirecta, con los afectos e intereses cotidianos, ya que son determinados por las formas, los colores, el espacio y la luz”. Como dijo Paul Cézanne a Émile Bernard en 1904, “rehacer la naturaleza en términos de cilindros, conos y esferas”.

Podríamos también ensayar el símil de los objetos de Morandi, *sospechosos habituales*, con personajes narrativos. Al escribir agrupamos caracteres (más allá de los significantes, incluso en un sentido físico, el de los signos, agrupamos palabras y en más detalle de escala, letras) que en sí no son destacados sino a través de relaciones de la misma índole que las que argumentaba Norberg-Schulz, de este modo se va componiendo con ellos un cuadro en virtud de su orden, la distancia adecuada en el plano o la luz que ilumina a unos y entorna a otros; en cualquier vida hay personajes principales y de fondo, algunos son fijos y otros aparecen o desaparecen. Vienen y van en un pictórico equilibrio de presencias o ausencias, encuentros o despedidas, igual que una sinfonía urbana, a veces unos cobran importancia en ciertos capítulos, luego se apagan o se duermen. En Morandi, lo sustancial espera entre las cosas, más allá de una mera lectura analítica, surge del ritmo de las formas, de su diálogo en sordina sobre la mesa, de la relación entre ellas y el espacio. Esta insinuación de conmoción a partir de la cotidianeidad de unos objetos hasta alcanzar la sugerencia de la abstracción universal es extrapolable –como ya adelantó Aristóteles– a la literatura: personas normales a las que les ocurren cosas comunes, ese ancestral sentimiento de que los poemas no hablan sino de nosotros.

Está además la historia secreta que desconocemos, la significación vivencial que aquellos enseres pudieran tener para el pintor (sólo para él los cuadros serían algo más que para los observadores que todavía los miramos; la misma invocación de Lucrecio de los haces invisibles que sostienen las cosas). El cuento que Morandi convocaba a cada tirada era una danza silente e insondable. Sus cuadros eran cartografías de su intimidad. Una difundida fotografía lo presenta con sus gafas levantadas, con un miope aire corbuseriano, en la estampa aparecen cuatro o cinco objetos sobre la mesa en primer plano, de alguno ya nos hemos ocupado. Sus cuadros nos han llegado desprovistos de historias personales pero acaso para él sí latían soterrados ciertos relatos a modo de segundas historias. Es muy probable que aquellos objetos neutros despertaran también en él la memoria de su uso en el hogar, quién sabe si fueron objetos encontrados en mercados de viejo, desechos de otros hogares, artículos de los mercados callejeros del norte de Italia, o incluso regalos lejanos. Umberto Eco, vecino de Bolonia durante muchos años y admirador de

Morandi, describía su temprana fascinación como estudiante de segunda enseñanza ante un bodegón que vio en una exposición suya: no acertaba a comprender cómo una pequeña pintura, en apariencia insignificante, podía atraer su atención e incluso provocarle. Después quedó igualmente desconcertado al comprobar que Morandi podía parecer absolutamente moderno cuando su pintura tenía muy poco que ver con lo que, según él había aprendido, constituían las características del arte moderno. Ahí reside también parte de nuestro interés en su figura, su modernidad sigue una senda bifurcada de la de las vanguardias. Eco llegó entonces a la conclusión de que esas cualidades tenían que ver con la habilidad del artista para revelar la diversidad en cosas aparentemente iguales. El ensayista pensaba que la combinación simultánea de homogeneidad y diversidad era típica de la ciudad de Bolonia: en su opinión Morandi sólo podía ser entendido realmente cuando se había atravesado las calles de esa ciudad y se había entendido que un color rojizo, aparentemente uniforme, podía distinguir a una casa de otra casa y a una calle de otra calle. Según esta hipótesis intuitiva, la práctica diaria de caminar por las calles boloñesas cubiertas de arcadas, una experiencia repetida durante más de setenta años, habría encontrado su camino hasta la obra. Agustina Bessa-Luís afirmaba que “el verdadero artista realiza todo su trabajo con la memoria; desde la infancia, almacena los placeres y terrores, las formas y las líneas que ha ido frecuentando, y con esto un día, construye una obra”, “sin su tierra natal, el artista no sería más que un copista de cosas imaginadas”. Pensaba en Leonardo: “Cuando pintó sus primeros cuadros, ya tenía delante los bosques umbrosos de su tierra florentina, sobre la cual pintó las famosas vírgenes, la de las Rocas o la Gioconda”.

El artículo de Vila-Matas mencionado al principio exponía también otra sugerente conjetura: un objeto no es de ningún sitio, pero a través del gesto creativo se vincula a un lugar. (De este texto es la cita anterior de Giorgio de Chirico, que nunca antes había visto así completa, y que ahora no podría asegurar si es parcialmente inventada, traviesa marca del autor). A partir de un estilizado jarro azul oscuro comprado en un museo italiano que le recuerda a un objeto a menudo figurante en los cuadros de Morandi, el escritor se cuestiona si las cosas son o no de sitio alguno. El novelista postula que la constante presencia del jarro frente a la mesa de su estudio durante años, era la prueba de su literaria condición de viajero mental: “Sin él sería un escritor más sedentario, me da alas el *factor Morandi*, y a veces hasta me siento al amparo del misterio y la simplicidad de ese jarro. Es más, ahora comprendo por qué de sus bodegones suele decirse que en ellos está el arte de la pintura mismo con toda su fuerza y su sutileza, su enigma y su simplicidad, su espíritu y su materia”. Quizás el lector conozca la magistral lección –que tiene algo de resolución de un acertijo– de Juan Navarro Baldeweg acerca del carácter complementario del color rojo en los interiores de Matisse, al convocar por complementariedad cromática el verde exterior circundante por analogía de ausencias sugeridas (puede leerse en *La habitación vacante* en Pre-Textos). En el aparente aislamiento del plano de una mesa, los objetos dispuestos en los lienzos de Morandi, serenamente, son también la evocación callada de un lugar, una estación o una hora del día. Si Eco ligaba esto a las calles de Bolonia, es resonante pensar que existe un lugar que no es solo complementario en el sentido que Navarro hablaba de Matisse, sino a la vez desencadenante.



4. Elementos de algunos cuadros de Morandi. Fotografía de Luigi Ghirri.

Todo obra –en paráfrasis, todo proyecto– es el retrato secreto de un lugar de trabajo, o de una escenografía de estudio, cualquier mesa es un terminal unido por una cadena escondida a cada escenario pintado, o proyectado; en sentido contrario es luminoso pensar que parte de nuestro tablero o lugar de trabajo se transforma, metonimia de nuestra propia mutación de hombres comunes con cada trazo. El lugar de trabajo de Morandi –habitación taller y cuarto alacena contiguo que le servía de almacén para los objetos que usaba recurrentemente– en el piso donde el artista vivió con su madre y sus tres hermanas hasta su muerte, era un espacio callado, abarrotado de bártulos, una celda monástica dedicada a la contemplación visual y al trabajo. Hoy está reconstruido fidedignamente –ese oxímoron– en el Museo Morandi. John Rewald lo describió en 1964, cuando visitó al artista poco antes de su muerte: “Sin tragaluz, sin amplios espacios, una habitación común en una vivienda de clase media, iluminada por dos ventanas corrientes. Pero el resto era realmente extraordinario; en el suelo, en estantes, en una mesa, por doquier, cajas, botellas, vasos. Recipientes de todas clases y todas las formas. Llenaban todos los espacios disponibles, excepción hecha de los dos elementales caballetes que debían de llevar allí mucho tiempo; en las estanterías y en las mesas, encima de las cajas planas, latas o recipientes similares había una gruesa capa de polvo. Era un polvo gris, aterciopelado, como una suave capa de fieltro; su color y textura parecían constituir el elemento unificador de aquellas cajas y cuencos hondos, jarros viejos y cafeteras, vasos extraños y cajas de lata”. Yvars lo repasaba de este modo: “Botellas, tazones, vasos, residuos de una vida simple embalsamados por un halo gris de polvo viejo, endurecido”.

Wilkin explica que el pintor a menudo elegía un tema tanto por el tono y la textura como por la forma. “Los vasos son de un cristal opalino opaco o de cerámica y están oscurecidos por el tiempo y el polvo. El tono mate, apagado y neutro de los objetos era muy importante para Morandi. Cajas y botellas, por ejemplo, eran desprovistas sistemáticamente de sus etiquetas o de sus marcas identificadoras. La pátina de polvo que tanto impresionaba a los visitantes del estudio debía de ayudar a homogeneizar objetos y materias dispares y reducirlos a formas esenciales. Muchos objetos fueron pintados en un color liso blanco o gris para eliminar los reflejos y los accidentes, como si el pintor luchara por distanciarse de los pormenores de sus motivos y así presentarlos como arquetipos geométricos abstractos”. En esa fotografía donde el artista se atrincheraba tras sus objetos podía apreciarse esto último: los objetos aparecen pintados, en algunos puede intuirse que la última capa no alcanza siquiera a cubrir otros tintados anteriores.

Llegamos así al corazón de la circularidad metafórica que Morandi convoca sobre su mesa, y que ha alentado este viaje por su estudio. Se trata de una alegoría dual. En primera instancia, como se deduce de la cita anterior, porque el artista pintaba los objetos antes de pintarlos. Al margen del sondeo fascinante que nos llevaría a estudiar cuántas capas sucesivas llegó a aplicar sobre cada tiesto, que se emparentaría de nuevo con la genealogía propuesta de todos los cuadros que cada uno de ellos generó, está por hacer la exploración de las causas pictóricas que le llevaban en cada tentativa a probar con un color u otro. Quede mejor para especialistas. Es de suponer que tras cada una de estas impregnaciones previas

y sucesivas el pintor se sumía en reflexiones cromáticas de gran riqueza, imaginando antes ciertos resultados, movimientos que luego acontecieron o no sobre la mesa. En el comentario anterior de Rewald se comprende otra pista adicional. La descripción del polvo en el estudio ramifica más si cabe nuestra lectura de algunas obras de Morandi. Los juegos cromáticos entre los planos de ciertos objetos de sus bodegones quizás fueran transcripciones literales de los efectos amortiguadores y modificadores de una capa de polvo sobre el color y la textura de las superficies. Con la pintura de un color uniforme sobre sus utensilios quizás pretendía también ahondar en la condición prototípica y común de sus formas, enraizando todo lo que en el comienzo sugeríamos, como esa suerte de negativo igualitario de su inherencia. Palpita además en estos morandis antes de los morandis una doble similitud interesante: si la mirada sobre un paisaje ya lo transforma antes de transformarlo porque una representación es ya un inconsciente preproyectual, toda cartografía es selectiva, personal, subjetiva, y por tanto un principio de proyecto; y también porque lo mismo ocurre con todo lenguaje, que no es sino un acuerdo de convenciones, de signos y símbolos, para describir la realidad, que se ve sin embargo alterada por la connotación de cualquier lengua, como en el científico principio de incertidumbre, de tan literario título. Es verdad lo que antes se ha dicho: solemos pensar que los poetas aciertan a decir aquello que nosotros antes habíamos pensado, si bien, ocurre también en el otro sentido, todo verso modela nuestro sentimiento; igual que todo artista se ve transformado por la obra que sale de su voz.

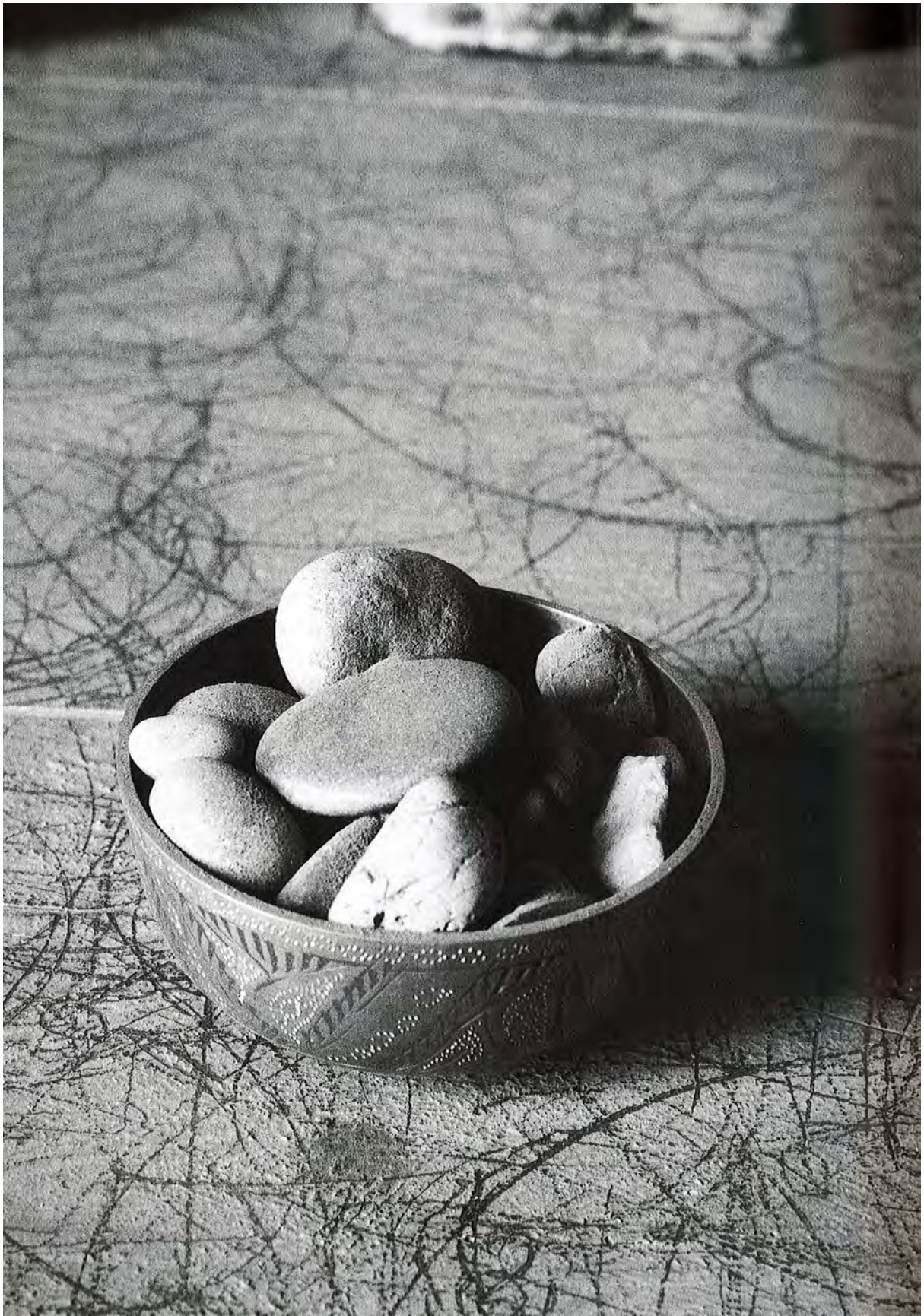
La anunciada segunda parte de esta metáfora es si cabe más significativa. Si la primera resumía gran parte de nuestra disertación sobre los objetos, la segunda, funde esta con la reflexión sobre los lugares. En algunas fotografías del estudio del pintor puede apreciarse lo siguiente: cuando Morandi pintaba sobre la mesa objetos –que previamente también había ido pintando según ahora ya sabemos– marcaba antes sobre ella su posición, como fijando posibles marcas para ellos, igual que las señales sobre las tablas de una escena teatral, o si se quiere, que la tiza que replantea los muros sobre un solar que alguien dibujó con anterioridad en un papel. En estas imágenes, que muestran de nuevo todos esos objetos glosados, multirretratados como la aceitera, se aprecia que efectivamente están cubiertos con pintura sobre su superficie, pero además se observan trazos sobre la mesa, que luego quedarían sobre ella posteriormente, como si además de los morandis antes de los morandis aludidos, permanecieran allí ovillados infinidad de morandis después de los morandis. Estas muescas grafiadas sobre la mesa serían las huellas tanto de la gestación del conjunto de sus cuadros como el vestigio del testeado de ideas descartadas: Morandi, que estudiaba una y otra vez los mismos artículos en el mismo espacio cerrado e indefinido, y para quien en cambio cada pieza era a cada nueva jornada única, jugaba con ellos como fichas en un damero, capturando sobre la mesa estelas de maniobras pensadas. Entre 1927 y 1937 el pintor se había dedicado al grabado la mayor parte de su tiempo, y como se ha dicho, durante años se aplicó a enseñar el oficio. A diferencia de los tropos mentales del ajedrecista, o de las ideas de cualquier artista que al no llegar a ser acaban por evaporarse, en Morandi, todo ello, quedaría finalmente fijado sobre la mesa, en un memorable trasunto físico de la mente de todo creador. Entonces la mesa terminaba convertida en un metagrabado, quizás en su mejor obra, por contener

todas las demás, reales e imaginadas. No cabe suponer una prueba más bella y modesta del valor simbólico del acto de la proyección, o de la descripción de Plinio del origen de la pintura, y del mismo modo, de esa condición de doble transformación antes consignada, la de la mirada previa como gesto fundador y la de la metamorfosis real.

Los morandis pintados sobre la mesa serían en realidad morandis de antes y después de los morandis. Así pues, en este universo de morandis a priori y posteriori, o de nunca y de siempre, los hay verticales sobre los botes, metáfora primera, y los hay horizontales sobre el tablero, metáfora segunda e inclusiva. Nos acercamos así al grado cero, al instante más próximo al germen de la obra futura. Dibujaba esos círculos sobre la mesa fijando las piezas sobre ella, dejando que sus ideas aterrizaran, en sentido literal y figurado, sobre un plano, validándolas antes de seguir avanzando. Es imposible saber cuántas desechaba, cuántas ni siquiera merecieron marcas, cuántas solo dejaron estrías pero no cuadros. Sí podría averiguarse, ¡otra apasionante genealogía!, por relaciones entre ellas, cuáles de toda esa maraña, apresaban una forma que luego fue un lienzo. Quizás tres de esos círculos adyacentes fueron una naturaleza muerta, cuatro o cinco más otra distinta, a lo mejor un círculo sirvió para varios cuadros, y así tantos juegos como cada uno quiera inventar para la serie. La creación literaria, artística o arquitectónica permite ensayar la ficción divina de crear mundos desde un papel o un plano. Lo deslumbrante de este palimpsesto morandiano, como una tablilla en la que estuviera escrito un microcosmos en sus infinitas variantes, es que sobre la mesa multigrafiada del pintor estaban enredados todos los morandis que alguna vez fueron antes de que llegaran a serlo, incluso todos los que nunca llegaron a ser, como un mundo en el que estuvieran contenidos a la vez la polifonía de todos los jardines que se bifurcan, todas las posibles vidas para estos objetos, todas las historias que pudieron ser para estos personajes según la comparación antes arrojada, casi una analogía ilustrada de la creación de un universo confinado.

Todo proceso creativo tiene un antes, que condiciona el acontecer siguiente; y deja también después un cúmulo de estigmas, pistas o trazas, a veces no buscadas, pero que marcan nuestra mesa para siempre. En una vertiente alegórica, es lo mismo que acaece con cualquier proyecto que pasa sobre nuestra mesa, nosotros, ya no seremos los mismos. No ha de resultar extraña la seducción arquitectónica por Morandi, ni ha de sorprender su estela, como un artista de artistas, en otros creadores. Conocí los círculos sobre su mesa precisamente por un conjunto de fotografías que tomó de ella Tacita Dean, sobrecogida por esta segunda historia detrás de la evidente. Sucedió lo mismo unos años antes con las imágenes de su estudio que tomara Jean-Michel Folon, igualmente fascinado. La reciente Documenta 13 de Kassel expuso junto a seis de las naturalezas muertas de Morandi, una vitrina con cuatro botellas reales que el pintor tenía en su estudio, que era, según se ha visto, como exponer decenas de cuadros a la vez.

La discreción del pintor boloñés nos ha impedido disponer de fotografías que ilustren el proceso de trabajo en el justo momento en que dibujaba círculos sobre la mesa con el contorno de los objetos. Como consuelo tenemos a cambio las afamadas series *in process* de Hans Namuth inmortalizando a Jackson Pollock, en las que, fotograma a fotograma, el lienzo



5. Piedras y círculos en el estudio de Morandi. Fotografía de Luigi Ghirri.

en el suelo, al principio immaculado, empezaba a recibir chorreos de pintura, salpicaduras desde distancias variables, surcos de la danza del pintor, otro encuentro de horizontales y verticales, y giros de plano. En el poblado suelo del estudio de Pollock yacían en forma de gotas fragmentos de pollocks que quedaron en los márgenes de los pollocks; simbología hermana de la mesa de Morandi. Sólo podemos pues imaginar el modo en que éste procedía, seguramente trazaba sus círculos con lápiz, aunque quizás a veces, si atendemos a la descripción del polvo de Rewald, a lo mejor con el mismo dedo, o el extremo de un pincel, fueron primero cicatrices de limpieza abriendo calles entre capas de partículas sedimentadas, bonita y fértil mixtura de polvo y dibujo. En su breve ensayo Berger especulaba: “Uno tiene que imaginarse el mundo como una hoja de papel y a un creador dibujando, probando con objetos que todavía no existen. Las huellas no son sólo lo que queda cuando algo ha desaparecido, sino que también pueden ser las marcas de un proyecto, de algo que va a revelarse. Lo visible empieza con la luz. Y en cuanto hay luz, hay sombra. La mano dibuja sombra en el blanco del papel. Todo dibujo es una sombra en torno a la luz. Las marcas se entrelazan, vibran, se truecan. Y lentamente el ojo registra y lee el dibujo irreplicable de algo concreto, iluminado por el sol. En otras palabras, los objetos que pintó Morandi no son objetos, son lugares”. Berger, como Navarro Baldeweg, aludía a la complementariedad del espacio que quedaba fuera de los cuadros, el aire alrededor de la sala, el escenario de luz al otro lado del cristal de esas dos ventanas corrientes.

Wallace Stevens, el poeta que escribió precisamente que “el alma está compuesta del mundo externo” compuso el poema “Anécdota del cántaro”, igualmente con genes morandianos, aludiendo a esa continuidad que atrapa los lugares circundantes en las cosas: “Puse un cántaro en Tennessee / y era redondo, sobre una colina: / hizo que el tosco páramo / sitiara a la colina. / Tendido alrededor, y ya no impuro, / hasta allí subió el páramo. / Redondo estaba el cántaro en la tierra / y alto y con porte en el aire. / Tomo posesión por todas partes. / El cántaro era gris y desnudo. / No daba pájaro o arbusto / como ninguna otra cosa en Tennessee”. William Carlos Williams, otro poeta, condensó que “no hay ideas sino en las cosas”. En su poema “Epirrema” Goethe explicaba de un modo semejante su actitud ante el estudio de la naturaleza en continuidad: “Al contemplar la Naturaleza / no perdáis nunca de vista / ni el conjunto ni el detalle / que en su vastedad magnífica / nada está dentro ni fuera; / y por rara maravilla / anverso y reverso son / en ella una cosa misma”.

Lo que falta en los círculos sobre la mesa que contiene a todos los morandis son las otras dimensiones adicionales: la que otorga volumen a estas proyecciones, tridimensionalidad a estos croquis de proyectos de cuadros, luces y sombras a las naturalezas muertas, por eso hay que pensar que estos cuadros son el reflejo complementario del paisaje boloñés; la cuarta dimensión del tiempo a través del día o la hora en que lucían cuando Morandi pintaba cada uno de ellos, y que condicionarían, al incidir sobre la capa previa del pintor o sobre el polvo acumulado sobre las piezas, su apariencia, junto con la posición relativa de los mismos que dictaría la negociación de sombras arrojadas entre ellos. Todo ello acaba demostrando, sobre la mesa, el hechizo del artista, la fusión en continuidad de tiempos, objetos y lugares. Como dijera Emily Dickinson, “todo a un mismo tiempo barrido, ésta es la inmensidad”.

Bibliografía

AA.VV. *Morandi. Exposición antológica*. Museo Thyssen Bornemisza, IVAM. Madrid, 1999.

Berger, John. "Giorgio Morandi (Para Giani Celati)". *El tamaño de una bolsa*. Taurus. Madrid, 2004.

Bessa-Luís, Agustina. *Contemplación cariñosa de la angustia*. Madrid, 2004.

Croce, Benedetto. *Breviario de estética*. Aldebarán. Madrid, 2002.

DeLillo, Don. *El hombre del salto*. Seix Barral. Barcelona, 2007.

Lichtenberg, George Cristoph. *Aforismos*. Edhasa. Barcelona, 1990.

Lucrecio. *La naturaleza de las cosas*. Alianza. Madrid, 2013.

Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. Pre-Textos. Gerona, 1999.

Vila-Matas, Enrique. "El factor Morandi". *El País*, 6 de mayo de 2007.

Wilkin, Karen. *Giorgio Morandi*. Polígrafa. Barcelona, 2007.

Yvars, José Francisco. "Morandi en Central Park". *Buenas maneras. Arte y artistas del siglo XX*. De Bolsillo. Madrid, 2011.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Nieves Mestre Martínez

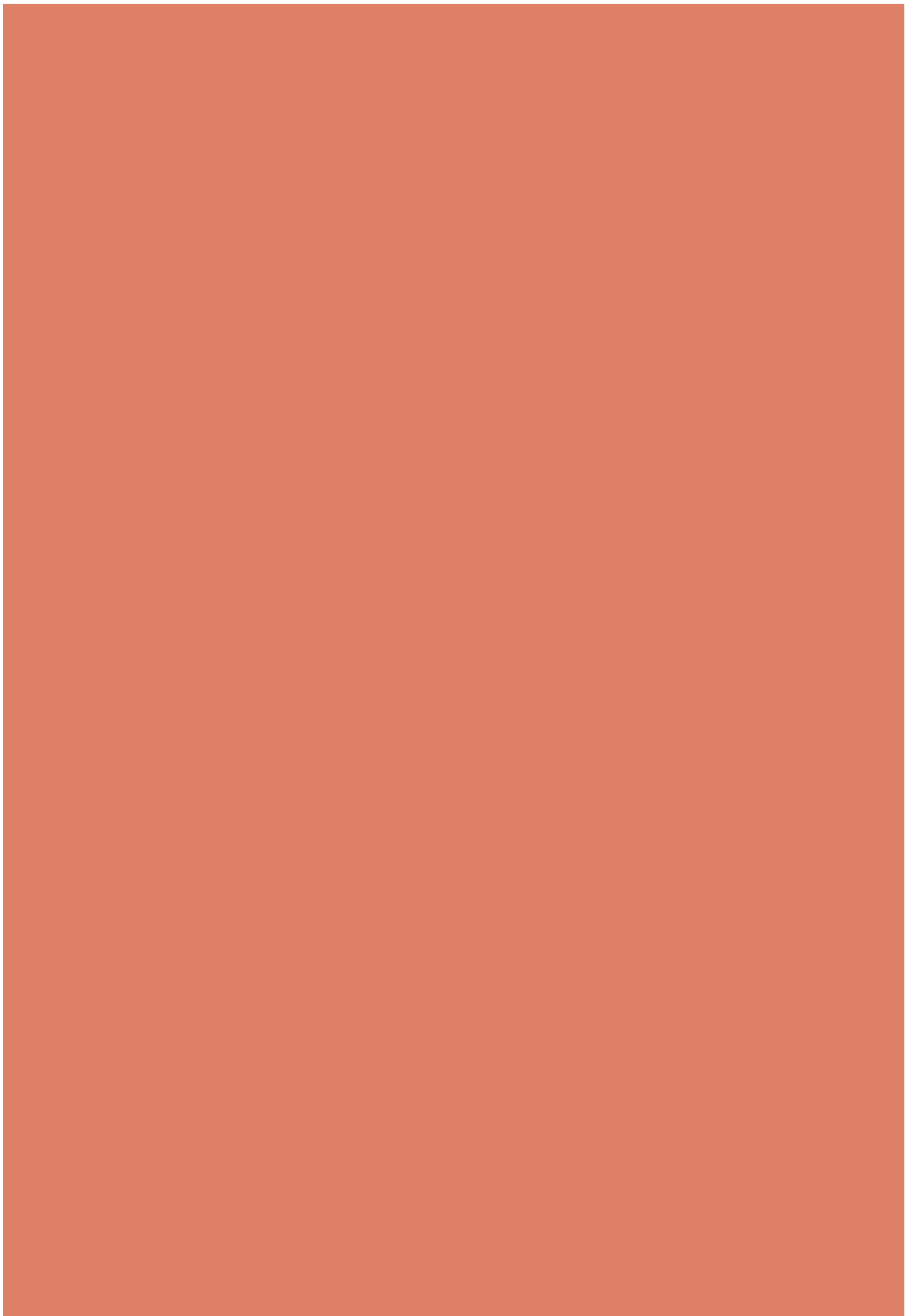
Universidad Europea Madrid / nieves.mestre@uem.es

Del rendimiento eficiente a la forma ecológica. Por una arquitectura redundante / From efficient performance towards ecological form. For a redundant architecture.

Este texto pertenece a la tesis doctoral “De la eficiencia energética a la redundancia ecológica. Itinerario conceptual y Sintaxis razonada del híbrido arquitectónico”, presentada por la autora en febrero de 2014. La investigación trata de hallar la correspondencia entre la táctica híbrida en el proyecto de arquitectura y el rendimiento ecológico del mismo. Dichos términos, forma y rendimiento, se sitúan tradicionalmente en polos opuestos del proceso proyectual: esta aparente desconexión se ha considerado sin embargo en términos de complementariedad estratégica, ya que lo ecológico carece de un consenso figurativo en la misma medida que no existe constancia de un rendimiento específico de la arquitectura definida como híbrida. El texto trata de transferir los conceptos genéricos de forma contextual, forma eficiente y forma atractiva hacia los procedimientos de adyacencia, diferenciación y repercusión dimensional. Una nueva independencia híbrida no definida por la estandarización y la eficiencia, sino por la diferenciación y la redundancia.

This article belongs to the PhD thesis “From energy efficiency towards ecological redundancy. Survey and new syntax of architectural hybrids” defended by the author in February 2014. The research aims to find the correspondence between hybridization technique in architecture design and its ecological performance. These terms, related to form and performance, are traditionally placed on opposite poles of the creative process; this apparent disconnection is however considered strategically in terms of a possible complementarity, because ecological architecture lacks a formal consensus to the same extent there is no evidence of a specific performance of that architecture defined as “hybrid”. The text seeks for transferring the concepts of contextual form, efficient form and attractive form towards the proceedings of adjacency, differentiation and dimensional repercussion. A new independency not defined by standardization and efficiency, but rather by differentiation and redundancy.

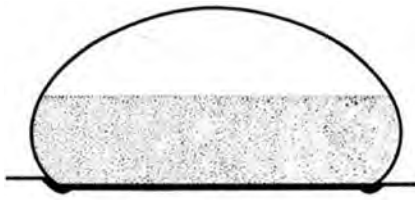
Redundancia ecológica, eficiencia energética, adyacencia, simbiosis, ecología, agregación, heterotopía.
/// Ecological redundancy, energy efficiency, adjacency, symbiosis, urban ecology, aggregation, heterotopy



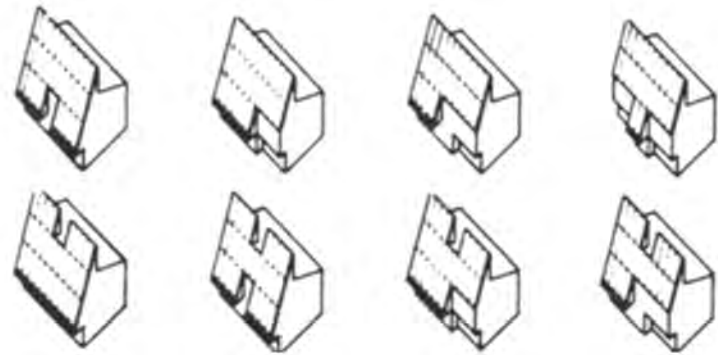
Después de 50 años de “espacio intensamente acondicionado”, el debate formal motivado por el control mecánico del ambiente sobre la disciplina arquitectónica parece obsoleto (Rahim 2005: 177). En la contemporaneidad la discusión se activa en torno a la posibilidad de un consenso figurativo formulado desde distintas agendas para una arquitectura decididamente ecológica. El asunto se inauguró en el contexto anglosajón de los años 50, con una serie de autores¹ decididos a buscar el lenguaje más adecuado para esta “nueva naturaleza” (Vidler 2010: 34). Sus claves debían distinguirse del repertorio bioclimático de la Modernidad, pero también definirse frente a la retórica artefactual del estructuralismo Posmoderno. A pesar de las cada vez más exigentes especificaciones de evaluación energética, este sigue siendo hoy² un debate abierto entre un “*eco-mannerismo*³ radical” y un racionalismo ecológico (Kallipoliti 2010: 14).

Se propone a este respecto un análisis comparado sobre los trabajos de Susannah Hagan y Lance Hosey⁴ que, frente a tratados más técnicos, tratan de establecer una agenda práctica en clave de diseño sostenible; una relación holística entre la técnica ambiental y sus medios expresivos. Partiendo de entornos geográficos y culturales muy distantes⁵, sendos textos coinciden en la definición práctica de tres principios formales complementarios: diferenciación o forma eficiente; simbiosis o forma contextual; y visibilidad o forma atractiva.

1. Como Reyner Banham, Colin Rowe o John Summerson en representación de posturas tan alejadas como el *tecno-futurismo*, el formalismo o el funcionalismo (Vidler 2010).
2. Numerosos títulos publicados a partir del 2000 como *Taking Shape*, *The shape of green*, *Aesthetics of Sustainable Architecture*, *Design Ecologies*, *The environmental imagination*, *Morpho-ecologies*, *Solar Aesthetic*, *Green Shift*, etc... así lo avalan.
3. El término se vincula al “*Super-mannerism*” acuñado por Ray Smith en 1977 (Kallipoliti 2010: 124).
4. *Taking Shape: A new contract between architecture and nature* (Hagan 2001) y *The Shape of Green: Aesthetics, ecology and design* (Hosey 2012)
5. Hagan es arquitecta, profesora e investigadora de la escuela de Arquitectura del *London Royal College of Art*. Hosey es arquitecto y director del área en sostenibilidad en la consultora norteamericana RTKL; sus perfiles se decantan respectivamente entre la academia y la estricta práctica profesional.



Forma solar plana frente a forma térmica esférica. Modelos de casa solar, según L.F. Galiano, 1991. Oil Storage Tanks, Frei Otto, 1959



De la forma eficiente a la redundancia

Descrito como eficiencia o diferenciación⁶, el término en ambos autores reivindica la diversidad tipológica en la arquitectura de las distintas franjas climáticas del planeta frente al poder unificador de la tecnología. Ambos autores⁷ defienden una forma específica, y no genérica, capaz de responder adecuadamente a exigencias ambientales específicas. La forma arquitectónica se define así en atención prioritaria a solicitudes climáticas ideales y por tanto estacionarias en el tiempo: estas pueden ilustrarse con los casos tipo relativos a forma térmica, forma solar y forma aerodinámica.

La forma térmica se refiere al grado de exposición entre la temperatura interior y exterior⁸ del espacio y se concreta en el área y conductividad de la superficie de contacto entre ambas –o cerramiento–. En términos de geometría, una forma térmica eficiente correspondería pues a un bajo coeficiente de forma⁹ y podría describirse como el máximo volumen alojado en la mínima superficie. La mínima resistencia daría lugar a envolventes compactas de baja conductividad térmica, paradigma que define prototipos habitables de larga tradición como la cabaña continental o el iglú. Si, por el contrario, la forma busca facilitar el intercambio de calor –y en ese sentido sería *anti-térmica*– dicho cociente debería maximizar su valor. Estaríamos frente a superficies denticuladas o plegadas que explicarían tanto la morfología del conducto intestinal como el perfil de un arrecife coralino¹⁰.

6. El término se importa de nuevo desde la biología, contexto en el que indica especialización celular. La diferenciación es una característica de especialización de todos los sistemas naturales, ya sea entre células dentro de un tejido, entre tejidos dentro de un organismo, entre organismos o comunidades y especies en un ecosistema.
7. Hagan distingue una diferenciación tipológica de otra diferenciación orgánico-técnica. La primera se basa en un repertorio de sistemas pertenecientes a la tradición cultural –celosía islámica, chimenea nórdica, captador de viento pakistaní, patio mediterráneo–. La segunda se define como el resultado de la interacción compleja entre componentes dispares y puede vincularse a determinados comportamientos de la materia orgánica (Hagan *op. cit.*).
8. La forma térmica habla en realidad de la permeabilidad de la envolvente, no solo como transferencia térmica por diferencia de temperatura, sino también transferencia de aire y humedad. Bachman, L. 2003. Integrated Buildings. The system basis of architecture. John Wiley & Sons. New Jersey.
9. Relación entre área y volumen. Las primeras consideraciones energéticas en torno al factor de forma fueron enunciadas por Victor Olgyay. Olgyay, V. 1963 Design with climate. Bioclimatic approach to architectural regionalism. Princeton University Press. Nueva York.
10. Thompson (1961) emplea estos ejemplos al explicar cómo distintos órganos humanos y animales han maximizado su superficie de absorción durante su proceso de evolución morfológica.

Los prototipos *Dymaxion* y *Wichita* ensayados por Buckminster Fuller entre los años 30 y los 50 del pasado siglo ensayaron la eficiencia de la forma térmica en base a una geometría cupular y la construcción monocasco. Esta geometría reduce notablemente la resistencia térmica en invierno, pero su efecto refrigerante en verano es insuficiente para conseguir condiciones de habitabilidad aceptables¹¹. Esta controversia le llevará años después a comparar el dentado *skyline* de Manhattan¹² con las aletas de refrigeración de un motor: una situación beneficiosa en verano, pero difícilmente sostenible para mantener el calor en la estación invernal (Steadman 1979). En un clima como el de Nueva York, el problema de la refrigeración es más exigente que el de la calefacción, lo cual explica en parte su disposición urbana (*ibid.*). Una misma geometría es por tanto difícilmente eficiente ante hipótesis térmicas sucesivas de verano e invierno, circunstancia que haría deseable una forma bimodal¹³ o, como veremos, redundante.

Aunque la esfera es la forma más eficiente en términos de acumulación térmica, un rectángulo plano orientado al sur ofrecería una mejor captación para la radiación solar en invierno y una más fácil defensa frente a la radiación del verano. Aparece entonces el concepto de forma solar, que a diferencia de la térmica, se basa más en la orientación y el tamaño de las superficies acristaladas que en su geometría. En ella, y debido a la variación de la trayectoria solar, la inclinación de las superficies captadoras respecto el plano vertical tiene mayor incidencia que su orientación sobre el plano horizontal. La forma solar es también bimodal, y lo es en mayor grado que la forma térmica¹⁴. En edificios de bajo coeficiente de forma en especial, la necesidad de exposición solar en la estación fría será reemplazada por una equivalente necesidad de protección solar en los meses cálidos¹⁵, lo que de nuevo haría recomendable una morfología híbrida.

Las investigaciones de Ralph Erskine y Frei Otto en los años 60 y 70 suponen revisiones clave del principio de eficiencia en la forma construida. Sus propuestas de ciudad en el polo persiguen una forma óptima como resultado de la combinación estratégica de forma estructural, térmica y aerodinámica. Sin embargo, y estando sometidas al mismo rigor

-
11. Aunque la geometría esférica consigue reducir las cargas de calefacción y refrigeración ambos modelos renuncian casi por completo al aislamiento de la envolvente, cuyo rendimiento entonces es bastante cuestionable. Ver Chu, H. y Trujillo, R. 2009. *New View on R. Buckminster Fuller*. Stanford University Press.
 12. Observaciones que se concretan de forma efectiva sobre su *Dome over Manhattan* (1960), que se decanta claramente por una forma térmica de conservación, y puede considerarse una geometría antitética del perfil real de la ciudad.
 13. El diseño de Drop City por Steve Baer en 1965 supone una versión de la cúpula fulleriana hacia la reunión de forma térmica y forma solar. Ver Sargent Wood, L. 2010. *A more perfect Union. Holistic Worldviews and the Transformation of American Culture after World War II*. Oxford University Press.
 14. La forma aerodinámica tiene también carácter bimodal, aunque con un componente geométrico tridimensional mucho más complejo que obedece a un régimen de variación no cíclico.
 15. El efecto ábside puede reducir la necesidad de artefactos de sombra sobrepuestos a la envolvente. La geometría del nuevo Ayuntamiento de Londres Diseñado por Richard Rogers en 2010. produce su propia protección solar mediante una geometría ovoide, “que reduce hasta $\frac{3}{4}$ la carga de refrigeración que requeriría un edificio de oficinas en esta latitud” (Hosey *op. cit.*: 39).



Frei Otto / Atelier Warmbronn.
Envolvente para Ciudad Antártica 1970-71.
Ralph Erskine Ciudad Ártica 1958.



climático, sus conclusiones geométricas son bien distintas: la ciudad Ártica de Erskine emplea un recurso híbrido de alta eficacia¹⁶, donde es fácil reconocer figuras que corresponden a cada una de las formas citadas. La primera es una construcción compacta con pocas ventanas en su lado norte, pero abierta al sur con balcones, miradores y galerías, maximizando así la superficie de captación solar. A su amparo, una serie de cubiertas escalonadas que funcionan como plano aerodinámico para desviar el viento sobre el edificio y maximizar la exposición solar. Este diseño, inspirado en construcciones árticas, responde a dos requerimientos climáticos diferenciados: captación solar y protección frente a viento¹⁷.

Diseñada una década más tarde, la ciudad Antártica de Otto¹⁸ opta por una gran cubierta neumática que se sitúa sobre una arquitectura de aspecto megaestructural y escasa definición geométrica¹⁹. Pese a su potente implicación escalar la propuesta del alemán no confiaba tanto en la forma térmica o solar como en los suplementos mecánicos de respaldo²⁰, nada menos que una central nuclear. La forma unitaria demostró su ineficacia para resolver por sí misma las elevadas exigencias energéticas de una atmosfera acondicionada al estándar de confort europeo.

Estos ejemplos demuestran los beneficios energéticos de la forma híbrida frente a una forma óptima unitaria y aluden a una diferenciación ya no referida al contraste de edificios entre sí (Hagan *op. cit.*) sino al “contraste del edificio consigo mismo” (Soltan 1996: 236). Una diferenciación capaz de operar simultáneamente en condiciones climáticas variables en el tiempo o a necesidades simultáneas de captación y acumulación energética.

16. Este modelo será empleado por Erskine en propuestas posteriores, siendo el conjunto *Bykerwall* en Newcastle la más difundida.

17. “*In the arctic, it is important to catch the sun and avoid the breeze; in the heat it is equally important to avoid the sun and catch the breeze*”. Oshima, T. 2005 “Interview with Ralph Erskine: Reflections on Six Decades of Design”. A+U n° 414.

18. Con 2km de diámetro puede considerarse heredera de la Cúpula sobre Manhattan que Fuller diseña en 1960, cuyo diámetro alcanzaba los 3 Km. Otto sustituye la estructura geodésica por una membrana neumática de menor peralte, que intenta corregir la inviabilidad constructiva del modelo antecedente.

19. Recuerda a las New Town británicas, y tiene en concreto un gran parecido con Cumbernauld Town Centre. Ver Murphy, D. 2014. Frei Otto’s Arctic City. IconEye Magazine. www.iconeye.com.

20. En este sentido la propuesta de Otto puede considerarse otra vez deudora de las investigaciones de Fuller en torno a la cúpula como vínculo entre máquina y naturaleza. Las referencias de *Skybreak*, *Climatron*, *Climatoffice* y *Biosphere* suponen sofisticados soportes de naturaleza mecanizada.

En términos biológicos, una forma híbrida o heterogénea se adecúa mejor a las variaciones externas que una forma unitaria. Esta adecuación se fundamenta en las afiliaciones múltiples que dicha forma permite mantener con el entorno inmediato; o sea, en los beneficios de una condición relacional hiperestática frente a un equilibrio isostático. La heterotopía de la Posmodernidad se transfiere pues desde un plano morfológico a uno energético y se convierte en síntoma de diseño ecológico (Hensel y Menges 2006). La coexistencia de heterotopía e interacción escalar se define como redundancia, y explica la resistencia de los agregados híbridos frente a entidades aisladas (Weinstock 2006)

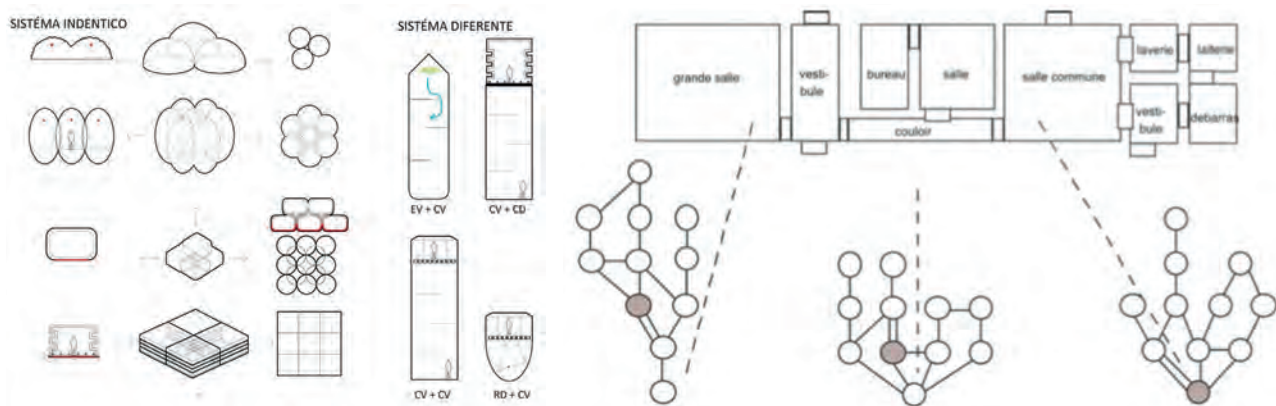
La resistencia de los sistemas naturales “no se basa, como se ha pensado hasta ahora, en la eficiencia y la estandarización, sino en la redundancia²¹ y la diferenciación” (Weinstock *op. cit.*: 27). La *redundancia morfológica* en biología describe la resistencia trófica derivada de la repetición de unidades estructurales en algunas especies de animales. Las formas redundantes permiten mantener la funcionalidad de dicha especie al tiempo que fomentan su evolución experimental. Aplicado a forma arquitectónica, dicha redundancia puede concretarse en la íntima combinación de morfologías definidas por oposición geométrica, lo que les permite adecuarse a la incertidumbre de la oscilación ambiental. La redundancia morfológica en el diseño supone por tanto una “actualización completa del concepto de forma óptima” de la Posmodernidad, que a su vez sustituyó al de forma mínima de la Modernidad (Spuybroek 2008: 198).

De la forma contextual a la sintaxis ecológica

La forma contextual descrita por Hosey y Hagan se centra en los vínculos estrechos y universales entre construcción y su entorno, y puede considerarse el *sine qua non* de la sostenibilidad. Según Hagan (*op. cit.*: xviii) el término simbiosis define una “relación reactiva y no enfrentada de la arquitectura respecto al medio”, propuesta que ha sido ya defendida por muchas agendas de diseño eficiente. Más concretamente esta hipótesis define un entorno construido que “combata la entropía al modo en que lo hace un sistema natural” según la segunda ley de la termodinámica (*ibid.*: 101). Esta asunción otorgaría al edificio una capacidad metabólica muy elocuente para el diseño, que sin embargo no llega a concretarse en el texto.

Habiendo definido ya la necesidad de una forma bimodal que responda a la incertidumbre ambiental, parece razonable describir a su lado los criterios de colindancia que concreten esta condición de reactividad frente al medio. La simbiosis así definida haría referencia a unos criterios de posición relativa, por tanto contextuales en sentido estricto. Howard T. Odum fue uno de los primeros ecólogos en describir las leyes contextuales implicadas en el diseño de determinados ecosistemas, en base a

21. El empleo científico del término surge de la Teoría de la Información de 1924 de Harry Niquist, quien lo acuñó en referencia a las partes prescindibles de un mensaje en favor de una mayor economía. Con la teoría de la Comunicación de Shannon y Weaver en 1948 se demuestra que la redundancia reduce el porcentaje de errores y se considera “fuente de creatividad e innovación”. Ver Ballart, X. 1993. Teoría de la Organización, vol. 2. La dinámica organizativa. Pp.: 226.



Métodos de Sintaxis espacial por Hillier y Hanson (Bartlett School of Architecture 1989) y por Ábalos (ETSAM 2011). Propuesta de F. Franganillo, J. Michavlow, y J. Gómez. Prof. R. Sentkiewicz en el Taller de Gramática y Sintaxis espacial Termodinámica de I. Ábalos en la ETSAM, UPM (Octubre 2011).

sus formas de transferencia energética –producción y respiración–. Sus estudios distinguen los ecosistemas verticales, basados en vectores de transferencia lineal, de los horizontales, basados en patrones radiales. A escala macroscópica existe una predominancia de los sistemas verticales apilados, derivada de la supremacía de la fuerza gravitatoria y el vector solar frente a otras acciones²².

En todo caso puede distinguirse una condición de contigüidad o adyacencia ineludible en todos los sistemas ecológicos, tanto naturales como industriales. Esto obedece a los elevados costes asociados al transporte de residuos, que obviamente resienten su rentabilidad. Cuanto más corto sea el circuito de transporte “más eficiente es el aprovechamiento de los materiales y la energía“(Bermejo 2005: 53). El grado de adyacencia entre los puntos de producción y consumo de un ecosistema²³ es por ende proporcional a la eficacia del mismo (Odum 1971: 136). La condición de adyacencia en la arquitectura con pretensión ecológica debe ser pues interpretada en configuraciones espaciales concretas. Ábalos (2011: 3) rescata la sintaxis espacial de Hillier y Hanson y apuesta por una “sintaxis espacial termodinámica”²⁴. Sus leyes de transferencia definen agregaciones híbridas por colindancia lateral, apilación vertical, circunscripción concéntrica u otras formas de penetración más complejas.

La agregación entendida como ensamblaje²⁵ es de hecho una de las técnicas compositivas más extendidas en la Posmodernidad. Se deriva

22. La adyacencia lateral o radial predomina por el contrario a escala molecular, donde prevalece la acción electrostática frente a la gravitatoria.

23. En un bosque la producción primaria la realizan las hojas en la copa del árbol, que al descomponerse en el suelo son captadas por las raíces. En un arrecife esta distancia es la que existe entre las algas verdes microscópicas y las especies embebidas en las mismas. Este hecho puede “explicar el extremadamente eficiente reciclado de materiales que se produce” en el segundo. Ver Jansson, A.M. y Jansson, B.O. 1994. “Ecosystems Properties as a Basis for Sustainability”. Investing in Natural Capital. Island Press.

24. El taller realiza una investigación sobre forma y optimización energética, planteado sobre una unidad experimental híbrida, compuesta por espacios demandantes y disipadores de energía.

25. Término traducido del francés *assemblage*, cuyo origen puede atribuirse a las composiciones de Kurt Schwitters entre 1918 y 1947. Sin embargo según Francisco de Gracia la práctica heterotópica en arquitectura debe distinguirse “del collage o ensamblaje aleatorio”. Ver De Gracia, F. 1992. Construir en lo construido: la arquitectura como modificación. Ed. Nerea, Guipúzcoa. (Pp. 164)

de una acumulación espontánea y heterogénea con un resultado formal provisional, desprovisto en cierta forma de finalidad artística. Su caracterización final puede considerarse pues híbrida, impura y “antítesis del decoro moderno” (Baker 2000: 99). Sin embargo “ni la estética de la Modernidad ni los valores filosóficos del Humanismo” pueden enfrentarse a la superioridad funcional de las formas híbridas (*ibid*: 99). Además de caracterizar la producción posmoderna, la agregación como estrategia compositiva es también rasgo distintivo de diseño ecológico frente al diseño mecánico precedente (Hensel y Menges 2006).

De la forma atractiva a la repercusión dimensional.

El principio de “visibilidad” de Hagan (*op. cit.*: xi) coincide con el de “forma atractiva” en Hosey (*op. cit.*: 7). Con independencia de la forma reactiva y la forma eficiente descritas, ambos autores coinciden en requerir para la arquitectura ecológica una forma visualmente atractiva, de forma que desarrolle una cultura experimental nueva y consciente de sí misma (Hagan *op. cit.*).

La exigencia de una ecología visual se ha demostrado históricamente con la preferencia de la arquitectura por los referentes orgánicos frente a los mecánicos (Ingersoll 1996). El término *biofilia*²⁶ expresa literalmente *amor a lo vivo*, y se concreta en la preferencia estética²⁷ por los referentes naturales (*ibid.*; Hosey *op. cit.*). Aplicada a arquitectura ha consistido en proporcionar conexiones efectivas o visuales con el entorno natural y según Hosey (*op. cit.*: 47) puede ser de tipo literal, facsímil o evocativo²⁸. La biofilia evocativa existe en la tradición arquitectónica, y puede considerarse la base del manifiesto constructivista con el que Konstantin Mélnikov trató de fomentar determinadas geometrías dinámicas frente al mecanicismo estático.

En lugar de una puesta en escena de factura “verde” se propone visualizar de forma explícita los exigentes requisitos dimensionales ligados a lo energético: una repercusión dimensional especialmente relevante en lo que se refiere a la acumulación térmica. El problema del almacenamiento carece de hecho de “precedentes de lenguaje en la arquitectura moderna” y por tanto, requiere de invención creativa a partir de la Posmodernidad (Smithson 2001: 475).

Los arquitectos de finales del XIX encontraron recursos formales adecuados para incorporar sistemas de acondicionamiento muy voluminosos dentro de la construcción tradicional, evitando con ello un debate contingente sobre la forma (Hawkes 1994). Cuando Sir Charles Barry

26. Término tomado de *Biophilia*, escrito en 1984 por Edward O. Wilson. Su autor es también coautor del término *biodiversidad* (*ibid.*).

27. Desde los tratados de Vitrubio hasta el revival organicista de la posmodernidad, la referencia al entorno natural puede considerarse un invariante del canon de belleza (*ibid.*).

28. Esta clasificación se hace en base a los estudios de la psicólogo ambientalista Judith Heerwagen (*ibid.*)

era el arquitecto encargado de la reconstrucción de la Cámara de los Comunes, el ingeniero David Boswell Reid propuso emplear la extracción de aire por sifón térmico. El sistema diseñado por Reid era tan voluminoso que “rivalizaba en escala con el espacio de la Cámara” (Gissen 2005: 193). Una de las primeras objeciones que Barry opuso a su ingeniero era precisamente el enorme volumen del edificio que se vería implicado en la operación, con lo que la potencial eficacia del sistema fue desestimada²⁹ para no hipotecar la formulación estética del edificio (*ibid.*).

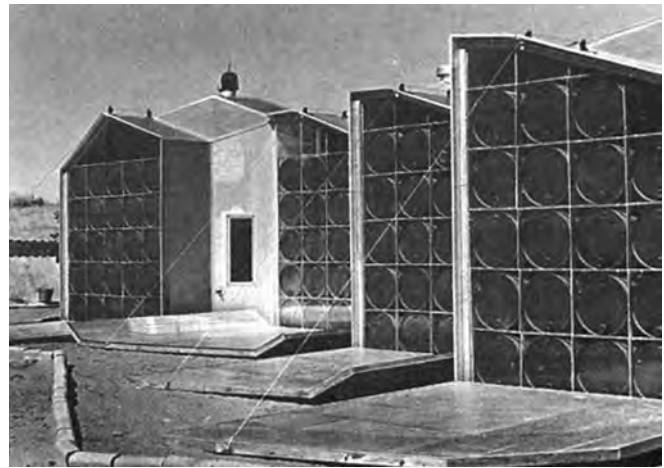
Los arquitectos siguen asumiendo hoy mayores compromisos con la intensificación tecnológica a pequeña escala que por el compromiso dimensional que implican sistemas como los bioclimáticos (Porteous 2001). En la que puede considerarse la primera investigación de casa solar, los investigadores del MIT partieron de los colectores de bobina de cobre añadiéndoles un innovador sistema de almacenaje térmico. Este dispositivo, tan innovador como voluminoso, confiaba en el poder calorífico del agua y demostró pronto su ineficacia. En el caso de la energía solar el problema del almacenamiento es especialmente crítico, dado que la mayor demanda se distancia en meses respecto a la mayor producción.

Esta coyuntura y su relevancia en el diseño es patente en las viviendas solares diseñadas entre los años 30 y 70. En estos prototipos, en lugar de domesticar la tipología de invernadero para mejorar su habitabilidad, se partía de modelos de vivienda para optimizar su adecuación solar (Vale y Vale 1975). Son por eso “casas” solares y no invernaderos habitables, que priorizan los requisitos del espacio habitable sobre el espacio productivo. La superficie del dispositivo captador oscila entre el 40 y el 100% de la superficie de la casa, pero su geometría plana se acomoda fácilmente al plano de cubierta y no supone así una penalización de diseño relevante³⁰. Pero las imponentes dimensiones del dispositivo acumulador, que se abordan con rigor sólo en los primeros prototipos, consumen entre el 40 y 50% del volumen total de la casa. El problema principal era por tanto determinar un acuerdo entre “la viabilidad económica del volumen de acumulación” y el consumo energético del equipo de respaldo (*ibid.*: 190). Esta repercusión espacial y económica provocó una paulatina reducción de su tamaño y una simétrica mengua de su eficacia.

El sistema de acumulación por agua fue puesto en jaque a través de la *Dover House* diseñada por María Telkes y Eleanor Raymond en 1947. El dispositivo almacenaba la energía a través del cambio de estado reversible de determinadas sales, lo cual reducía considerablemente el volumen y multiplicaba hasta siete veces la capacidad calorífica de las primeras experiencias (Vale y Vale *op. cit.*). La obsolescencia de la acumulación salina hizo retomar la acumulación por agua, lo que en hipótesis de auto-

29. Según Peter Collins, Barry no abandonó la propuesta de Reid por completo, cuya impronta puede verse en las chimeneas de ventilación. Ver Collins, P. 1965. *Changing Ideals in Modern Architecture. 1750-1950*. Mc Hill University Press. Montreal

30. La adecuación tipológica estricta a una geometría eficiente obligaría a una inclinación de 67° en cubierta que provocaría gran cantidad de espacio no habitable. Las casas solares suelen optar por una cubierta asimétrica que responde a las necesidades de habitabilidad y captación de forma razonable. Para un estudio gráfico de este razonamiento ver Vale y Vale (*op. cit.*: 21-27).



 Ocultamiento y evidencia del almacenamiento energético en el espacio habitable. Casa Solar I del MIT (1936). Casa Solar Zomework de Steve Baer, Albuquerque (1971)

nomía realistas obligaba a depósitos de gran tamaño. El proyecto de la *Autarkic House* de Alexander Pike en 1977³¹ supuso una síntesis formidable entre tecnología ambiental y geometría solar. Las dimensiones del colector solar superaban la superficie útil de la casa y requerían de un tanque de 18 m³, capaz de asegurar el almacenamiento necesario para el trascurso del invierno. Una de las últimas experiencias registradas, la *Garston House*, dispone de un depósito de 40 m³ semienterrado, el mayor depósito solar instalado en Inglaterra. Su tamaño relativo, similar al de la primera MIT³², permitía que el dispositivo pudiera “resolver el almacenamiento estacional de forma viable” (Behrman 1979: 269). Pero pocas como la de Steve Baer en Nuevo México supieron aprovechar el potencial figurativo de esta exigencia dimensional. El espacio de almacenamiento se resuelve con una serie de bidones llenos de agua que constituyen además el cerramiento del prototipo, regulando su emisividad con un panel abatible que reduce así su exigencia dimensional (Vale y Vale *op. cit.*).

La traducción dimensional visible de los datos de demanda y rendimiento energético se está reivindicando desde distintas agendas sostenibles como garantía de un consumo consciente³³, pero también puede resultar muy elocuente para el diseño. En *Meta City Data Town*³⁴, MVRDV trabaja con hipótesis de máximos de cara a obtener conclusiones relevantes. Los datos absolutos de consumo energético y residuos de esta ciudad genérica se traducen en volúmenes colosales de configuración variable. Aplicados a distintas densidades, estos datos definen una ciudad infraestructural visible, una alternativa a la ingeniería oculta del *Plan Haussmann* (Gissen 2005). Las hipótesis de *Data Town* permiten visibi-

31. Diseñada al amparo académico de la Universidad de Cambridge, la casa tiene de nuevo muchas similitudes formales y conceptuales con la investigación de Fuller, en especial el prototipo *Dymaxion*.

32. La cual según Vale y Vale (*op. cit.*: 198) era la única que hasta la fecha habría conseguido resolver el almacenamiento estacional.

33. Los efectos de visibilizar la repercusión energética del consumo de edificios y vehículos, o la energía embebida del diseño se analizan extensamente en Thackara, J. 2010. “Metrics, or Aesthetics”. *Green Dream. How Cities can outsmart nature*. The Why Factory y Nai Publishers, Rotterdam. Pp.: 248-258

34. La hipótesis se diseña sobre una ciudad autosuficiente de 400 km² y una población 4 veces superior a la de Holanda. MVRDV, 1999. *Meta City Data Town*. 010 Publishers, Rotterdam.

lizar los flujos de materia y energía que normalmente discurren por el subsuelo. Para una hipótesis de total autonomía la relación dimensional entre espacios servidores y servidos es muy relevante: producción de oxígeno 7%; producción de energía, en este caso eólica, 48%; producción agropecuaria 45%; depósitos de agua 12%; gestión de residuos sólidos 15%. Cualquiera de ellas supera con mucho al espacio suministrado, el sector vivienda, que ocupa un 5% del total. Pero los destinados a producción energética y agrícola son especialmente exigentes, llegando a consumir más de un 90% del espacio considerado³⁵.

La intensificación tecnológica ha favorecido la reducción drástica de un sinnúmero de objetos tecnológicos³⁶ en las últimas décadas (Hosey *op. cit.*), con un aumento inversamente proporcional de su huella ecológica³⁷. La proporción ineludible entre energía y dimensión fue establecida por Darcy Thompson: la relación física entre la dimensión de un organismo y su ganancia o pérdida de energía son bien conocidas. Esta relación metabólica— establecida por el cociente P/G ³⁸— aumenta al disminuir el tamaño del sistema, con lo que un sistema más pequeño tendría proporcionalmente más pérdidas de energía que uno grande (Thompson 1961). Menos conocidas son sus analogías con barcos de vapor, donde la “energía real desarrollada” por la máquina obedece a la proporción entre la dimensión del casco y la destinada al cuarto de calderas (*ibid.*: 39). La repercusión dimensional entre espacios productores y consumidores de energía es por tanto un dato relevante quizá poco explotado en términos visuales.

Se ha buscado la traducción de los conceptos genéricos forma contextual, forma eficiente y forma atractiva hacia los procedimientos operativos de redundancia, adyacencia, y repercusión dimensional. Estos implican una figuración *performativa* que acerca definitivamente los valores de forma y rendimiento, alejados tradicionalmente a uno y otro lado del proceso de proyecto. En ese sentido la forma ecológica supone un desafío a la tradicional aproximación al proyecto por medio de “intuiciones tectónicas” (Najle 2012).

35. Nótese debido a los solapes espaciales entre algunas funciones, la suma de porcentajes netos superaría un 100%.

36. La tendencia a reducir el tamaño de objetos y edificios gracias a la tecnología fue ya augurada por Buckminster Fuller. “A mayor sofisticación tecnológica en el diseño, menor dimensión del producto” (Hosey *op. cit.*: 35).

37. El *MacBook Air* fue vendido como el portátil más sostenible del mercado, cuyas emisiones en 4 años eran comparables a las de un coche en un mes. Pero las emisiones derivadas de su construcción por unidad de peso son 40 veces más elevadas que las relativas a la fabricación de dicho coche (*ibid.*: 36).

38. Donde P es el calor perdido por radiación y G el ganado por oxidación. ambos varían pues proporcionalmente a la superficie (*ibid.*).

Bibliografía

- ÁBALOS, I. 2011. Campos prototipológicos termodinámicos. Laboratorio de Técnicas y Paisajes Contemporáneos. Colección de Textos Académicos ETSAM UPM nº III. Mairera Libros, Madrid.
- BAKER, S. 2000. The Postmodern animal. Reaktion Books. Londres.
- BEHRMAM, D. 1979. Solar Energy: The awaking science. Routledge. Londres.
- GISSSEN, D. 2005. "APE". Design Ecologies: Sustainable potentials in Architecture. Princeton Architectural Press. Pp: 62-76.
- HAGAN, S. 2001. Taking Shape. A new contract between architecture and nature. Butterworth Heinenmann, Oxford.
- HENSEL, M. y Menges, A. 2006. Morpho-ecologies. Towards heterogeneous space. AA Publications. Londres.
- HOSEY, L. 2012. The Shape of green: Aesthetics, ecology and design. Island Press. Washington.
- INGERSOLL, R. 1996. "Second nature: on the social bond of ecology and architecture". Reconstructing Architecture. Critical Discourses and Social Practices. p. 119-220.
- KALLIPOLITI, L. 2010. "No more Schisms". EcoRedux. Design Remedies for an Ailing Planet. AD vol 80 nº 6. Pp.: 14-24.
- NAJLE, C. 2012. "A few secrets of the Post-Gravitational Archaic". Thermodynamics applied to Highrise and mixed-use prototypes. Harvard School of Design. Pp: 117-120.
- ODUM, H. T. 1971. Environment, Power and Society. John Wiley & Sons. New Jersey.
- PORTEOUS, C. 2001. The new eco-architecture. Spon Press, Londres.
- SMITHSON, A. y P. 2001. The charged Void: Architecture. Monacelli Press, Nueva York.
- STEADMAN, P. 1979. The evolution of Design. Biological analogy in Architecture and the applied arts. Routledge. Londres.
- SPUYBROEK, L. 2008. "Machining architecture". The Architecture of Continuity. Essays and Conversations. V-2 Publishing. Pp: 184-208.
- RAHIM, A. 2005. "Performativity: beyond efficiency and optimization in architecture". Performative Architecture: Beyond instrumentality. Pp: 177-193.
- THOMPSON, D. 1961. On Growth and form. Cambridge University press. Cambridge.
- VALE, R. y VALE, B. 1975. The Autonomous House. Design and Planning for self-sufficiency. Thames and Hudson, Londres.
- VIDLER, A. 2010. "Whatever happened to ecology. John McHale and the Bucky Fuller revival". EcoRedux. Design Remedies for an Ailing Planet. AD vol 80 nº 6. Pp.: 24-44.
- WEINSTOCK, M. 2006. "Self-Organization and the Structural Dynamics of Plants". Techniques and Technologies in Morphogenetic Design. Architectural Design vol. 76 nº2. April. Pp.: 26-33.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Elena Pérez López

Universidad Politécnica de Madrid / elena.perez@yahoo.es

El lugar de la mente. Sobre la capilla Sogn Benedetg de Peter Zumthor en Sumvitg / The place of the mind. On Peter Zumthor's Sogn Benedetg Chapel in Sumvitg

La Capilla de Sogn Benedetg en Sumvitg, parte de la obra temprana de Peter Zumthor, condensa aspectos de sus ideas, de su forma de proyectar y construir, que aún hoy siguen vigentes en él. Los recuerdos de infancia cimientan su enfoque de la arquitectura, en el que trata de reunir trazas de la vida cotidiana, sensible al lugar y utilizando materiales tratados de un modo preciso que bajo la luz adquieren su presencia. Con un lenguaje táctil y tectónico, desde una aproximación fenomenológica, persigue compartir una experiencia multisensorial, englobando percepciones complementarias que trascienden la geometría visual. Como Kahn, se apoya en el pensamiento de Heidegger, y se inspira en la pequeña cabaña que el filósofo habitaba en la Selva Negra, así como en la arquitectura religiosa de Rudolf Schwarz, cuya huella puede apreciarse tanto en el edificio como en los objetos que se encuentran en él. La tensión que genera entre interior y exterior mantiene despiertos los sentidos del visitante, a la vez que las características de la capilla enlazan con un regionalismo integrador que no se aparta de las formas abstractas contemporáneas.

Sogn Benedetg Chapel in Sumvitg, part of the early work of Peter Zumthor, condenses aspects of his ideas and his way of designing and building, which still remain valid today. Remembrances of childhood lay the foundation for his focus to architecture, which involves the collection of daily life traces, sensitive to the place and using materials treated in a precise manner, acquiring their presence under the light. With a tactile and tectonic language, from a phenomenological approach, he seeks to share a multi-sensory experience, encompassing complementary perceptions that transcend the visual geometry. As Kahn does, he relies on Heidegger's thinking and is inspired by the little hut that the philosopher inhabited in the Black Forest, as well as by Rudolf Schwarz's religious architecture, whose imprint can be appreciated in both the building and the objects encountered within it. The tension generated between interior and exterior keeps awake the senses of the visitor, while the characteristics of the chapel connect with an integrative regionalism that does not exclude contemporary abstract forms.

Zumthor, Kahn, Schwarz, Heidegger, Phenomenology, Regionalism
/// Zumthor, Kahn, Schwarz, Heidegger, Fenomenología, Regionalismo

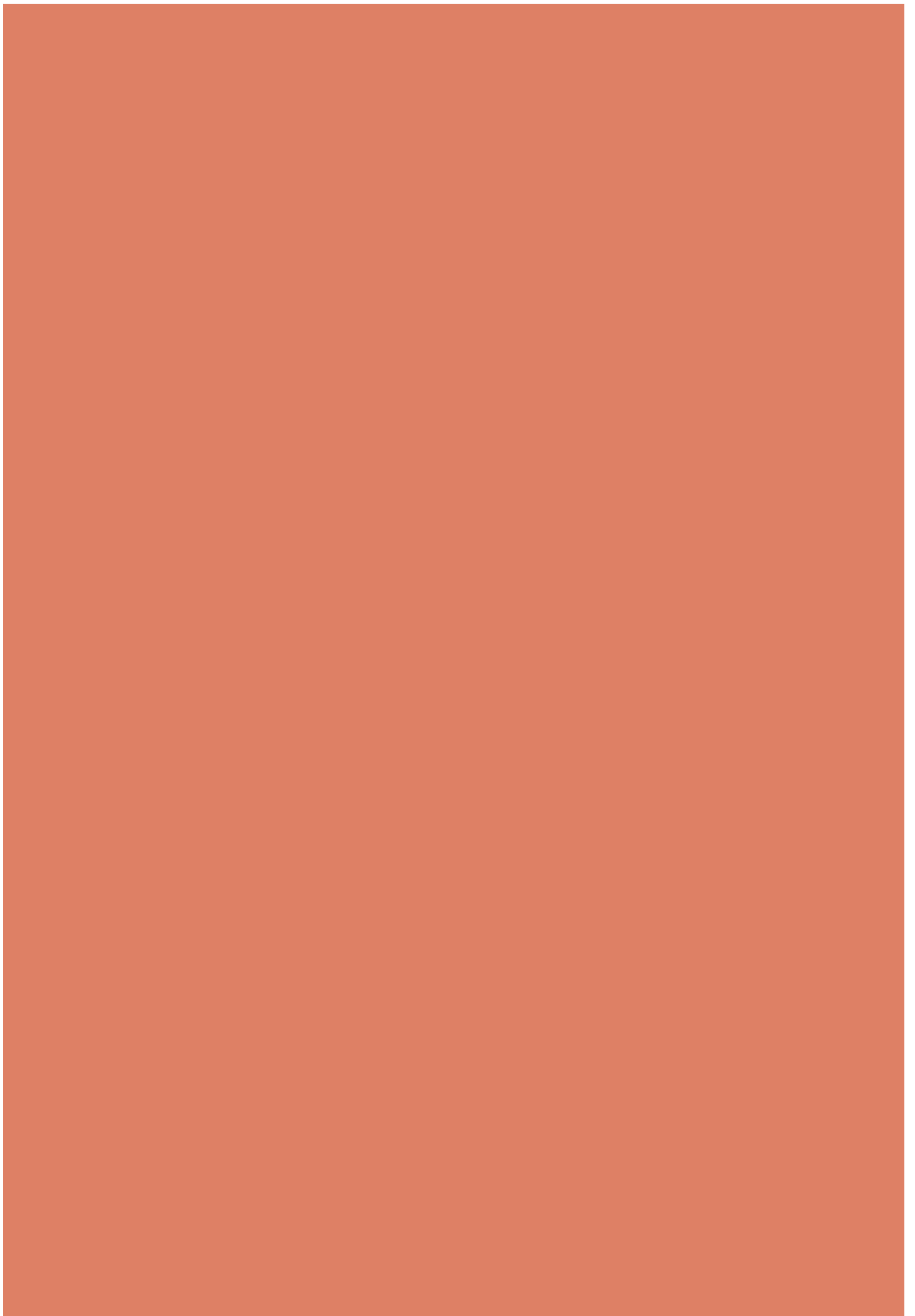




Figura 1. Peter Zumthor. Capilla Sogn
Benedetg, vista exterior.
Autor: Elena Pérez. 2009.

“Sálvese de los temas generales y vuélvase a los que le ofrece su propia vida cotidiana: describa sus melancolías y deseos, los pensamientos fugaces y la fe en alguna belleza; descríbalos todo con sinceridad interior, tranquila, humilde, y use, para expresarlo, las cosas de su ambiente, las imágenes de sus sueños y los objetos de su recuerdo”.¹

Rainer Maria Rilke. París, 17 de febrero de 1903
Cartas a un joven poeta

La Capilla de Sogn Benedetg en Sumvitg es una de las obras de Peter Zumthor que apela a los recuerdos. En 1988, el mismo año que fue inaugurada, el arquitecto pronunciaba la conferencia “Una intuición de las cosas” en el Southern California Institute of Architecture, la primera en referencia a su práctica como arquitecto independiente y recogida en su libro *Pensar la arquitectura*², revelando significativas claves de su pensamiento y de su método a la hora de concebir un proyecto. El texto comienza parafraseando a Proust con un apartado titulado “En busca de la arquitectura perdida” y localizando las fuentes originales de los nuevos proyectos en su memoria arquitectónica y en su infancia.

A lo largo de su trayectoria ha continuado progresando, ampliando, desarrollando sus ideas, mientras su arquitectura ha evolucionado y se ha enriquecido. Sin embargo, ese germen inicial permanece constante e invariable hasta hoy. La densidad de su obra se hace patente en cada palabra, en cada elemento de sus edificios, en cada representación de su obra no construida. La aparente sencillez percibida a simple vista no es sino el resultado de una cuidadosa preocupación por hacer que todo concuerde con rigurosa coherencia. “Todo” es el lugar, la función y la

1. Rilke, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Madrid, Alianza Editorial. 1999. Pág. 23. (Edición original *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Insel, 1929).
2. Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. El título (en su versión original en alemán *Architektur Denken*) parece hacer alusión a la conferencia de Martin Heidegger, “Construir Habitar Pensar” (“Bauen Wohnen Denken”), donde construir y habitar son una única cosa, “el hombre habita en cuanto que construye”, y se corresponden con la arquitectura. Zumthor menciona este texto del filósofo alemán tanto en la conferencia “La dura pepita de la belleza”, escrita en 1991, presentada en el Simposio de Piran, Eslovenia, y también recogida en *Pensar la Arquitectura*, como en “Lightness and Pain”, el texto introductorio del libro *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*.

forma³; junto con todo aquello que conoce, esto es, sus conocimientos como arquitecto y sus recuerdos. Con una mirada retrospectiva, situará los años en que construyó la capilla como aquellos en que sentía que había completado el círculo, iniciando su propia búsqueda, abandonando un método de trabajo menos deliberado por otro más consciente y bajo la influencia creciente de otros ejemplos.⁴

En la búsqueda paciente de la presencia deseada, Zumthor logra la reunión y comprensión de las cosas que ya existen, suponiendo un auténtico retorno a los orígenes donde encuentra su inspiración. Su arquitectura no es una cuestión de forma, sino que, como para Kahn, “los edificios poseen una *esencia* que determina su solución. [...] Él insiste en la existencia de un orden que precede al “diseño”. [...] La voluntad de existir es satisfecha por el *diseño*, que equivale a una traducción del orden interno a cosa concreta”⁵. Cuando esta materialización, el edificio, responde a su esencia, es por sí misma, se convierte en una estancia con un carácter particular y se nos revela a través de la luz.

El anhelo de crear un pequeño mundo dentro del mundo, un lugar donde se concentran aspectos funcionales e intelectuales se materializa con un lenguaje tectónico de la construcción.⁶ En Sogn Benedetg, a través de una utilización precisa de la madera, consigue dotar de una unidad a pesar de la diversidad de formas en que este material se presenta. Cada material no es más que lo que es, por lo tanto, es posible entender su obra a partir de un análisis arquitectónico y constructivo, pasando por el lugar, la estructura, los cerramientos, la fachada, la cubierta, la iluminación, o los elementos de transición y los objetos que acompañan al edificio y son parte de él, tratando de trascender la percepción de la geometría. Cada elemento del edificio se separa de los demás, se ensambla con los otros según delicados detalles constructivos, con una geometría exacta gracias a su ordenada disposición, relacionándose entre todos ellos en una tensión de opuestos que armonizan. La dimensión de lo concreto se encuentra íntimamente conectada con su dimensión espiritual. En términos de Heidegger, su modo de construir es su modo de ser-en-el-mundo, lo que siempre implica un ser-con, la relación con el ambiente y con los otros.

-
3. Zumthor, Peter. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2014. Volumen 1, Pág. 11. “If I devote myself carefully enough to the study of a building’s purpose and the place it will occupy and to their reciprocal relationship, an architectural form will emerge almost by itself, as it were. Purpose and place and everything I know generate a tension that in turn generates the design”. Y también, *Atmósferas: Entornos arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Pág. 69. “Todo hace referencia a ese todo y no se puede escindir el lugar, el uso y la forma”.
 4. Zumthor, Peter. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2014. Volumen 1, Pág. 9.
 5. Norberg-Schulz, Christian; Digerud, J. G. *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid, Xarait Ediciones, 1981. Pág. 9.
 6. Zumthor, Peter. *Atmósferas: Entornos arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Pág. 25. “reunir todas esas cosas y ensamblarlas. Luego vamos colocando las distintas cosas primero mentalmente y luego en el mundo real”.



Figura 2. Vía crucis y ruina de la antigua capilla. Autor: Elena Pérez. 2009.

Zumthor trata de conmovernos reconstruyendo su mundo interior y haciéndonos partícipes de una experiencia integradora del intelecto, los sentidos y las emociones. Como afirmaría Pallasmaa, “la arquitectura no puede convertirse en un instrumento de la simple funcionalidad, el confort corporal y del placer sensorial sin perder su cometido esencialmente mediador [...] no debería volverse transparente en sus intenciones utilitarias y racionales; tiene que mantener su secreto y misterio impenetrables con el fin de prender nuestra imaginación y nuestras emociones.”⁷

Sirviéndose del pensamiento de Heidegger, Zumthor rememora la vida bucólica de la montaña que el filósofo encontraba en su cabaña de Todtnauberg, en la Selva Negra⁸, y se inspira en la arquitectura religiosa del arquitecto alemán Rudolf Schwarz. El objetivo último de recrear algo bello que representa una vida ideal conecta con la muerte y con lo eterno.

El lugar y su historia

La Capilla de Sogn Benedetg se encuentra en la parte alta del pueblo de Sumvitg. Para acceder a él es necesario desviarse de la carretera que discurre a lo largo del río Rin Anterior a la altura de esta pequeña aldea para comenzar un ascenso zigzagueante por la ladera. El camino se convierte en una especie de procesión de esta región alpina donde un vía crucis nos indica el recorrido hacia un lugar sagrado, y al alcanzar la sucesión de monolitos en la senda se llega a una ruina que parece el final del trayecto. Es la antigua capilla barroca de San Benedicto que fue derruida por una avalancha de nieve en 1984 (Figura 2). Tras ganar el concurso convocado después del accidente, Zumthor consiguió el encargo para construir una nueva capilla.

7. Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012. Pág. 63.

8. Sharr, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009. Pág. 68. “Había una dimensión moral en la interpretación que Heidegger hacía de la cabaña y su entorno [...] el paisaje no era un capricho pintoresco para ser admirado por la gente de la ciudad. Para él, había un contraste ético entre la ciudad –absorta en sus propios engaños– y la vida bucólica, que él percibía como más sincera.”

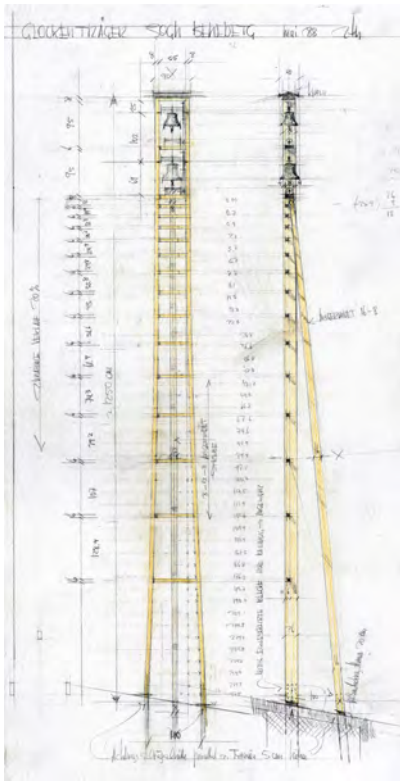


Figura 3. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, detalle del campanario: alzado y sección. Peter Zumthor: *Buildings and Projects 1985-2013*, 2014. Pág. 62.

Figura 4. La cabaña de Heidegger. Sharr, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, 2009. Pág. 42. ©Digne Meller-Marcovic



La antigua iglesia de piedra estaba compuesta por una pequeña nave rectangular con un ábside octogonal situado tras el altar, donde un óculo se orientaba al este. El acceso ha sido borrado por la hierba pero aún permanece un saliente que indica la ubicación del acceso. No queda mucho, el interior de la vieja iglesia ha sido invadido por la maleza, apenas unas piedras en el suelo junto con unas vigas de madera que casi no se ven y una escalera que cruza la entrada tendida. Desde allí, un nuevo campanario se vislumbra un poco más adelante anunciando la nueva capilla (Figura 3). Comparte nombre con un grupo de casas que se alcanza al avanzar un poco en el camino.

Como Heidegger describiera su casa campesina ideal en “Construir Habitar Pensar” y como su cabaña en Todtnauberg (Figura 4) la nueva capilla fue localizada encima de la aldea protegida de nuevas avalanchas por un bosque.⁹ El edificio es un pequeño volumen ovalado con fachada de tejas de madera anclado como una torre en la montaña, frente al visitante sólo sobresale otra pieza con forma trapezoidal que indica la entrada. El carácter sagrado del edificio se distingue del resto de viviendas también construidas en madera por el campanario, su singular geometría curva, la disposición elevada de las ventanas, y una pequeña cruz sobre la cubierta.

El campanario, separado del edificio, está compuesto por una estructura de madera con dos montantes verticales unidos por unos travesaños de madera coronados con dos campanas y cuya estabilidad se consigue gracias a un tercer pie inclinado en la dirección de la pendiente. Su aspecto rústico parece replicar la escalera que encontrábamos cerrando el acceso

9. Heidegger, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, Pág. 141. “Ha emplazado la casa en la ladera de la montaña que está a resguardo del viento, entre las praderas, en la cercanía de la fuente [...] No ha olvidado el rincón para la imagen de nuestro Señor, detrás de la mesa comunitaria; ha aviado en la habitación los lugares sagrados para el nacimiento y el ‘árbol de la muerte’, que es como se llama allí el ataúd, y así, bajo el tejado, las distintas edades de la vida les ha marcado de antemano la impronta de su paso por el tiempo”.

en la ruina, cuyos elementos se encuentran dispuestos de peculiar manera, con seguridad, nada arbitraria. El arquitecto manipula magistralmente nuestra percepción y el significado del objeto. Los pies verticales convergentes en el arranque desde el terreno, se tornan paralelos en la parte alta, mientras los peldaños en lugar de estar equidistantes reducen su separación al subir. El elemento constituye en sí una escultórica metáfora de una convocatoria para facilitar una ardua ascensión al cielo, una dificultosa elevación del pensamiento.

La forma de la nueva capilla parece reconstruir una melancólica¹⁰ abstracción de la antigua iglesia. Mantiene su dimensión y la tradicional orientación con el altar a levante, el ábside octogonal se ha redondeado, el saliente que señalaba la entrada se ha enderezado enfrentándose al eje, mientras que la puerta se ha desplazado con el movimiento. Incluso la estructura del suelo que se sustenta sobre una espina central de la que se ramifican vigas transversales estaba presente en la ruina que se acaba de sobrepasar. La capilla de Sogn Benedetg no sólo parece haber estado siempre allí, sino que recoge muchos de los elementos que siempre han estado allí.

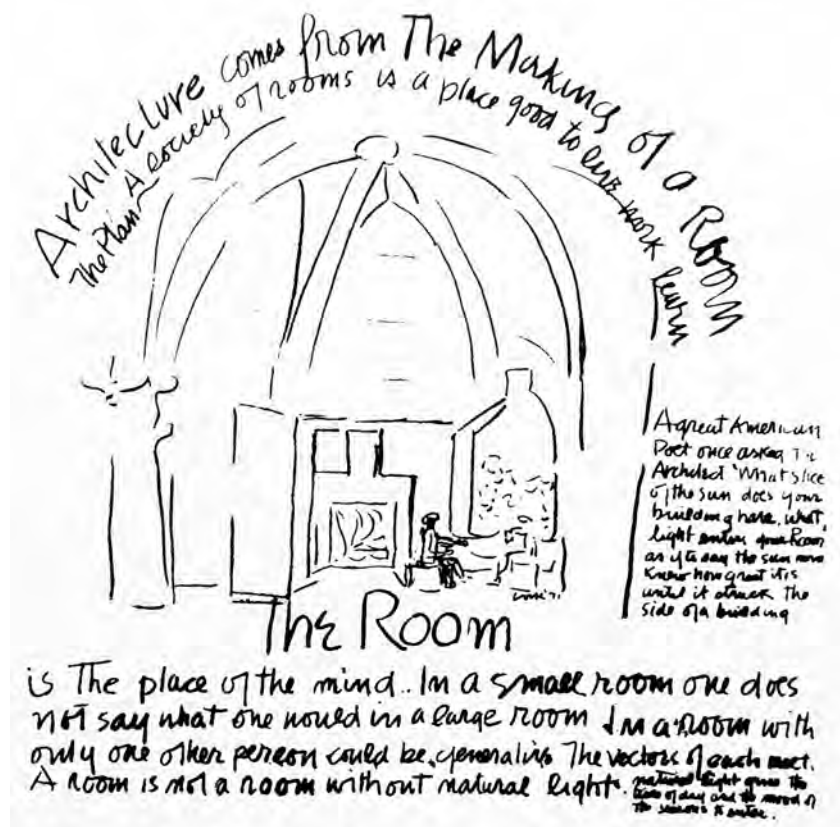
Experiencias personales y colectivas

Lejos de ser una simulación sentimental de la arquitectura vernácula de madera de la región, la capilla reinterpreta ideas, elementos y detalles, incorporando con un tratamiento diferenciado fuentes extranjeras que pertenecen ya a la memoria colectiva. El arquitecto consigue generar un sistema de conexiones entrelazadas donde todo se acomoda naturalmente con todo.

En la región Survelva, en el cantón de los Grisones, abundan capillas barrocas de la época de la Contrarreforma erigidas en la pradera. Sogn Benedetg se encuentra también aislada en el prado, pero a diferencia de la primera fue levantada en madera por gente local que había heredado la tradición de la construcción con este material. Zumthor lo maneja durante toda su trayectoria con gran maestría gracias a su formación, ya desde sus obras más tempranas, como el edificio para la protección de ruinas romanas en Chur y su propio estudio en Haldenstein, ambos construidos en los años 1985-1986, al mismo tiempo que la capilla.

10. Zumthor, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Pág. 24. “Percepción melancólica. [...] estoy convencido de que un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y que, con ello, puede adquirir una riqueza especial. Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales [...]. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. La arquitectura está expuesta a la vida; si su cuerpo es lo suficientemente sensible, puede desarrollar una cualidad capaz de ser garante de la realidad de la vida pasada.”

Figura 5. Louis Kahn. "Architecture comes from The Making of a Room", 1971. Carboncillo sobre papel, 864x864 mm, Philadelphia Museum of Art.

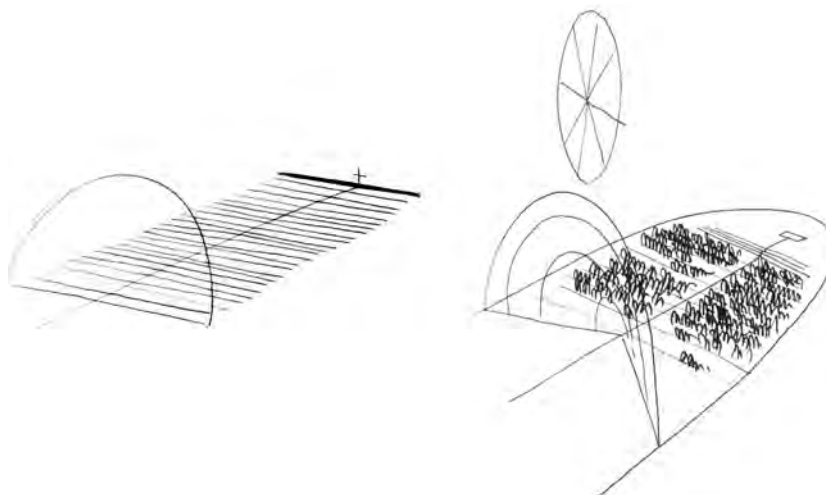


Cuando el arquitecto explica la idea original del edificio señala la imagen de una vasija, de un recipiente, un espacio único con forma suave y maternal que se alejara de su impresión de juventud de la iglesia como autoritaria y adroctrinante¹¹. La palabra que emplea para referirse a ese recipiente es *vessel*, y la elige con especial cuidado, ya que es el mismo término que Heidegger utiliza como ejemplo en su disertación “La Cosa”, la primera conferencia del filósofo tras la anulación de su suspensión universitaria, en la que explica cómo los hombres se relacionan con el mundo a través de las cosas que sienten cercanas y que recogen sus condiciones existenciales, *tierra, cielo, mortales y divinidades*. Ese recipiente es un todo unificado, un pequeño trozo de cielo en la tierra.¹² “Construir Habitar Pensar” será la siguiente conferencia de Heidegger, en ella atribuye el mismo potencial a los edificios que a las cosas.

El dibujo de Kahn *Architecture comes from the Making of a Room* (Figura 5), explicado en su ensayo “La estancia, la Calle y el Pacto Humano”¹³,

11. Zumthor, Peter. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2014. Volumen 1, Pág. 63. “The idea that its exterior form would be defined by a single interior space fascinated me. This is the notion of a simple vessel. I wanted to find a soft, maternal form for my vessel.”
12. Sharr, Adam. *Heidegger for Architects*, Londres, Routledge, 2007. Págs. 30-34.
13. “The Room, the Street and the Human Arrangement” es el título del discurso de aceptación de la Medalla de Oro de la AIA concedida a Louis Kahn en 1971, publicado por primera vez en 1973 en el monográfico que la revista A+U le dedica “Louis I. Kahn – Silence and Light”. El texto ha sido recientemente reeditado por A+U en su número 500 en 2012 y su versión en castellano ha quedado recogida en el libro *Louis I. Kahn, idea e imagen*.

Figura 6. Esquemas para la construcción de iglesias. Cuarta Figura, "viaje sacro" (la vía) y quinta figura, "sacra parábola" (cáliz oscuro). Pehnt, Wolfgang; Strohl, Hilde. *Rudolf Schwarz. 1897-1961, 2000*. Págs. 102, 103.



resume las intenciones de Zumthor en Sumvitg. En la capilla, abandona las formas kahnianas de Dacca y Ahmenabad que anteriormente había empleado en la Escuela Elemental de Churwalden (1979-1983) para quedarse con las ideas del dibujo de Kahn y su discurso de 1971 –una sola estancia, con una atmósfera espiritual, de geometría curva con la estructura resaltada que crea un orden y a través de la cual entra una porción de sol, un lugar para la mente, una habitación pequeña no para las relaciones, sino para las ideas– y tomar prestada la geometría de algunas formas de modelos utilizados previamente por Schwarz.

La elección de Schwarz como referente formal es toda una declaración de intenciones. El arquitecto alemán no sólo asistió al congreso "Hombre y Espacio" en Darmstadt en 1951, donde Heidegger leyó la conferencia "Construir Habitar Pensar". Desde la visión de la *esencia* propia de la fenomenología, y aplicando las ideas renovadoras que el teólogo Romano Guardini expuso en el libro *El espíritu de la liturgia*, Schwarz desarrolló estudios arquetípicos de las iglesias cristianas, cuyos esquemas, a los que denominaba figuras, aplicó a las numerosas iglesias que construyó a lo largo de su carrera. Cada figura se transformaba en una metamorfosis y portaba un significado diferente. Así, partiendo de un esquema sencillo donde un pasillo central conduce al altar, llega a la quinta figura, la *sacra parábola* o *cáliz oscuro*. "El pueblo en un largo cortejo por la lejanía casi ha completado su camino y ahora llega a la meta". (Figura 6) Algunas de las iglesias de Schwarz incorporaban la forma parabólica en su planta y a veces en su sección, forma que fue evolucionando y desarrollándose en otras más complejas compuestas de varios elementos semejantes que se repiten a diferentes escalas. La capilla de Sogn Benedetg fusiona de modo soberbio la fachada de Saint Michael en Frankfurt (1952-56) y la cubierta de Santa Teresa en Linz en Austria (1956-63), en una suerte de creación poética inspirada que desea expresar lo que desde siempre existía. (Figuras 7, 8)

Zumthor trata de llevar el foco del espacio de la capilla hacia el centro de la misma, siguiendo los esquemas centrales de Schwarz, símbolo de la unión que convierte a la comunidad en un cuerpo superior, haciendo converger los extremos de la parábola precisamente donde más cerca se encuentra el espacio al terreno e incorporando el eje central. La cruz que

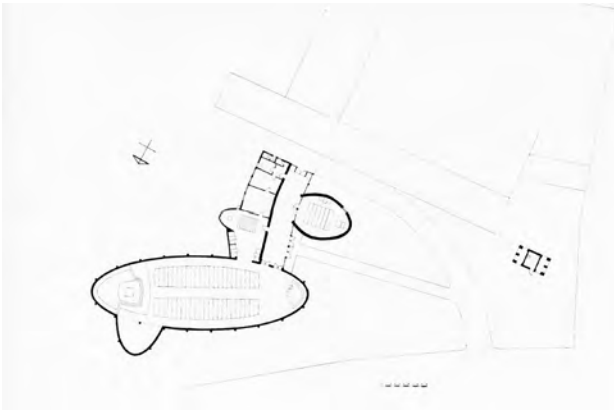
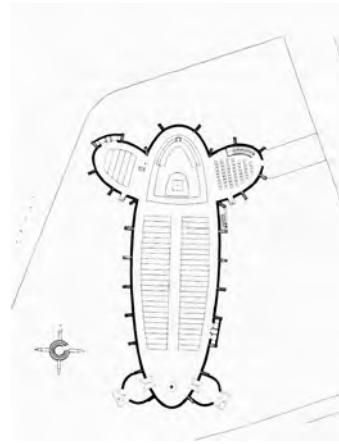


Figura 7. Rudolf Schwarz. St Michael, Frankfurt, Alemania. Pehnt, Wolfgang; Strohl, Hilde. *Rudolf Schwarz. 1897-1961, 2000*. Págs. 178, 318.

Figura 8. Rudolf Schwarz. St Theresien, Linz, Austria. Pehnt, Wolfgang; Strohl, Hilde. *Rudolf Schwarz. 1897-1961, 2000*. Págs. 188, 189, 332.

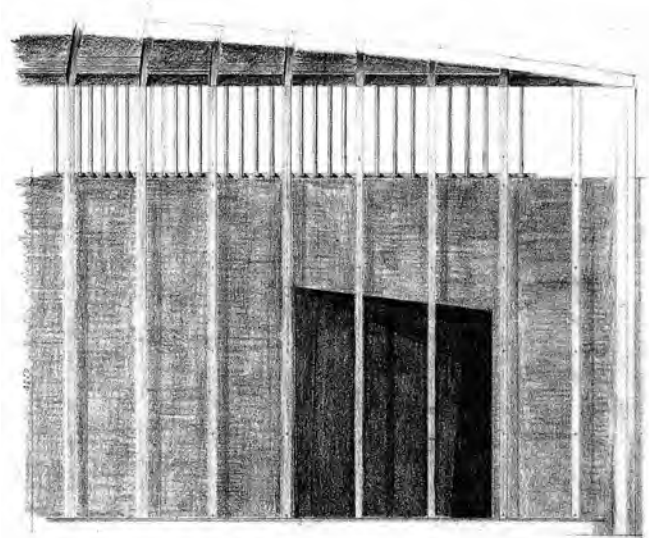
señala la condición sagrada del edificio en el exterior se sitúa en el punto más alto del edificio situado en el centro de la cubierta.

Llama la atención que los croquis de Zumthor son siempre planos con color, deliberadamente no dibuja perspectivas. El único croquis publicado de la capilla es un dibujo preparatorio de un alzado interior donde el acceso interrumpe el orden perfecto creado para ese espacio (Figura 9). El resto de dibujos son planos, algunos con color, como el campanario en amarillo, o el detalle constructivo de ventana, y no se ha presentado ningún alzado exterior, lo que corrobora que el edificio se ha concebido desde el espacio interior como en el dibujo de Kahn.

Las repetidas citas del arquitecto a Heidegger, su mención a Kahn y Schwarz como referentes a seguir¹⁴, así como sus múltiples alusiones formales confirman la relación establecida por Zumthor en Sumvitg. No hay evidencia de que conociera el trabajo de Guardini cuando construyó esta capilla, pero sí posteriormente, como lo demuestra la presencia de su obra en la biblioteca de caoba del museo Kolumba en Colonia (1997-2007), entre otros de sus preciados escritores. Cuando uno trata de adentrarse en la red creada por Zumthor puede encontrarse con sencillas sorpresas inesperadas que parecen no tener fin. Tal es el caso de Wallace Stevens, poeta a que se refiere Kahn en su dibujo, cuyo poema *Not Ideas About the Thing but the Thing Itself* pareciera estar escrito para el arquitecto.

14. Detail. 2001, v.41, n.1, Pág. 20-27.

Figura 9. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, dibujo preparatorio de alzado interior. Domus, 710, 1989, Pág. 47.



Tensión entre opuestos

En las obras de Zumthor se refleja una multiplicidad de aspectos que, como dijera Italo Calvino en su libro *Seis propuestas para el próximo milenio*, recogen una tensión entre la exactitud matemática y la aproximación a los acontecimientos humanos.¹⁵ Una multiplicidad que a través del gusto por un orden mental y exacto es capaz de reunir el universo y el vacío, como en el pensamiento no sistemático que busca mediante elementos discontinuos una obra de arte total.

En la capilla, por el mero hecho de construir aparece un interior y un exterior, donde la envolvente de un edificio de un único espacio muestra simultáneamente sus dos caras. El edificio tiene una presencia que es su identidad en la aldea y se relaciona mediante delicados espacios de transición, umbrales, aperturas que responden a la topografía, el clima y la luz local; al mismo tiempo une y separa. El exterior rugoso, vibrante, discontinuo, convexo, con color, que cubre la estructura, que ilumina en la noche, que representa un lleno, la tierra, la emoción, lo mortal; contrasta con un interior liso, sosegado, continuo, cóncavo, gris, que resalta la estructura, que atrapa la luz del día, que constituye un vacío, el aire o el cielo, la razón, lo divino.

La fachada de la capilla revestida de tablillas de madera le confiere una textura escamada que recuerda a la cabaña de Heidegger en la Selva Negra.¹⁶ Nace de una cimentación de hormigón que le permite separarse del terreno

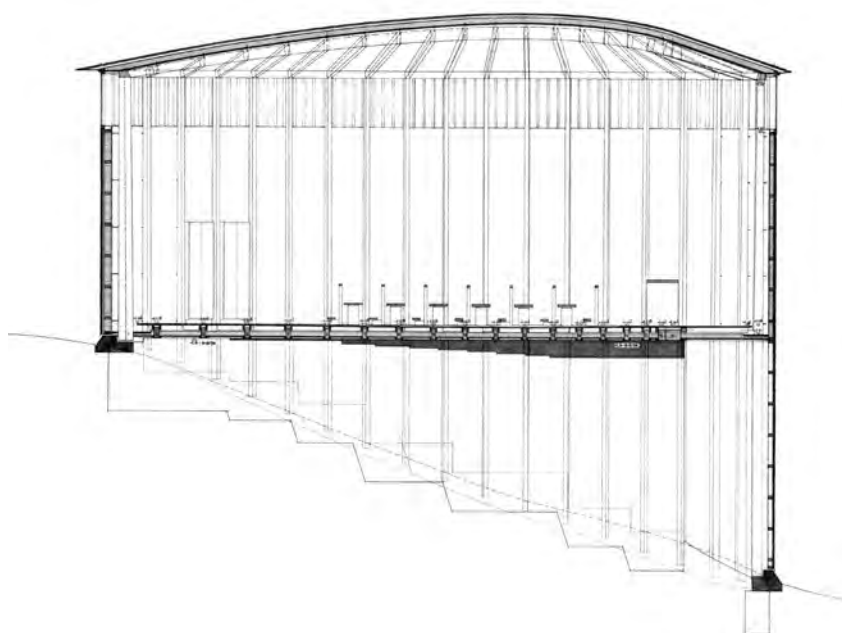
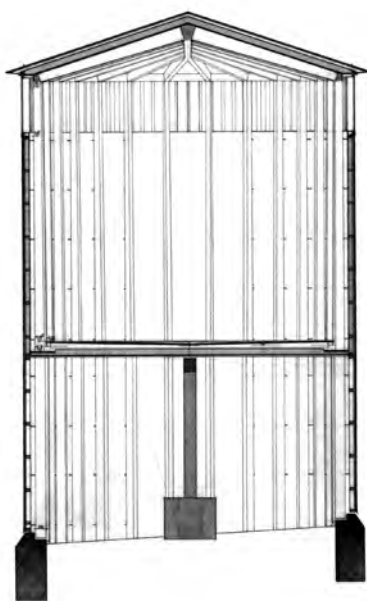
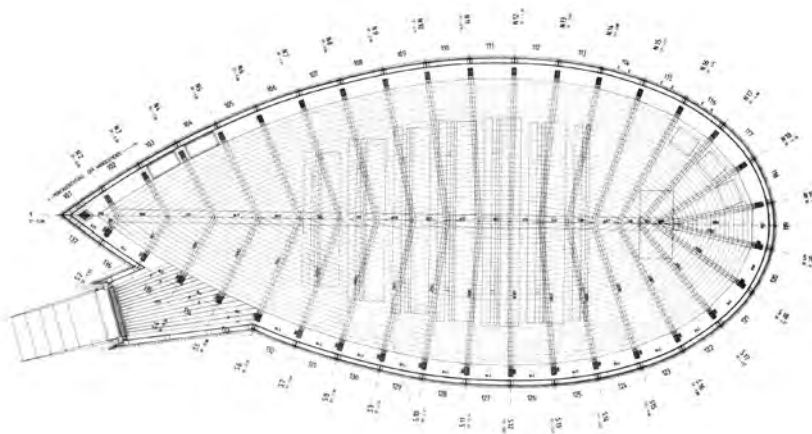
15. Calvino, Italo; “Multiplicidad” en *Seis propuestas para el próximo milenio*, 9ª edición, Madrid, Siruela, 2010, Págs. 105-124.

16. Sharr, Adam. *La cabaña de Heidegger*. Pág. 29. “La cabaña básicamente tiene estructura de madera, Los detalles constructivos parecen indicar que se realizó utilizando herramientas manuales. Los muros están compuestos por una serie de montantes verticales arriostrados con tirantes horizontales y rellenos de cascotes, en los que se insertan algunos huecos para los marcos de las ventanas. En el exterior, los muros están revestidos de escamas de madera colocadas en hiladas iguales y solapadas en dos direcciones. En el interior, las paredes están revestidas con tablas colocadas en vertical, acabadas y tratadas, de un mismo tamaño y con un mismo espaciado aproximadamente. Como excepción, el muro este del secadero, donde la estructura sólo está acabada en el exterior, la estructura se ha dejado vista por dentro. [...] la cubierta [...] Las tejas de escamas de madera, más grandes y finas que las de las fachadas”.

Figura 10. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, planta. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, 2014. Pág. 57.

Figura 11. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, sección transversal. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, 2014. Pág. 56.

Figura 12. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, sección longitudinal. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, 2014. Pág. 58.



y se compone de unos montantes de madera de 120 por 80 mm de escuadría separados alrededor de 84 cm entre sí a lo largo del trazado de una forma geométrica denominada lemniscata, similar a una hoja de árbol (Figura 10). El entramado únicamente queda arriostrado por los planos de la cubierta y el forjado de la nave, que repite el mismo esquema de espina de pez y se separa de la fachada, colocada al exterior sujeta por unas barras metálicas de las que cuelga (Figuras 11, 12). Queda a la vista un tercio de las tejas cuyo solape es únicamente horizontal; en Todtnauberg el solape se produce en dos direcciones. Con el tiempo han adquirido un color grisáceo hacia el norte; mientras la transición de tonos rojizos a grises es gradual en su imagen al valle, se presenta brusca en la arista del acceso. Con la luz el edificio vibra y manifiesta esa presencia antigua, vertical, asemejándose a un torreón cuando se mira en escorzo (Figura 13); y horizontal desde la entrada o desde arriba, desde donde el claristorio enfatiza esta percepción (Figura 14).

En las iglesias de Schwarz la fachada se encuentra en el mismo plano que la estructura, sin embargo, en Sogn Benedetg el cerramiento se coloca al exterior evitando puentes térmicos y protegiendo, pero también ocultando el misterio de la tensión interior (Figura 15). Al acceder a la iglesia desde la

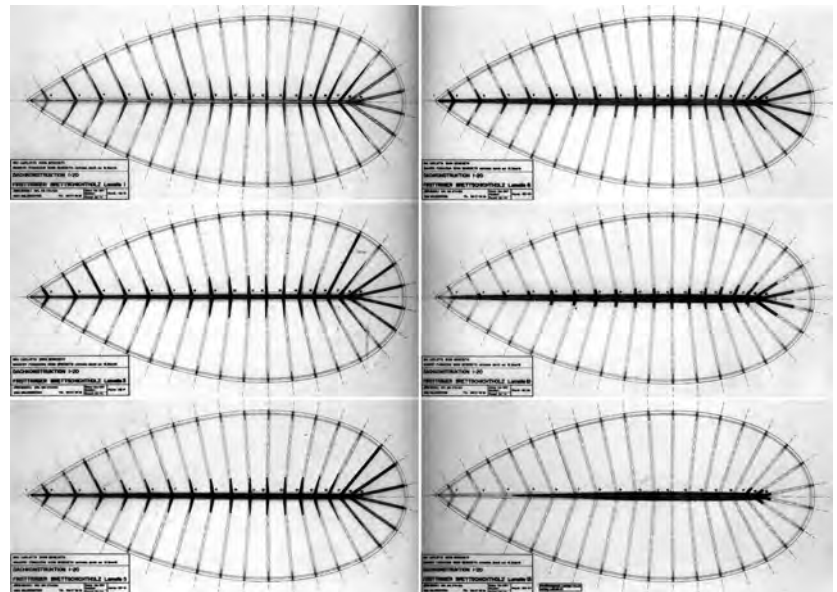


Figura 13. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, vista inferior. Autor: Elena Pérez. 2009.

Figura 14. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, vista superior. Autor: Elena Pérez. 2009.

Figura 15. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, vista interior. Autor: Elena Pérez. 2009.

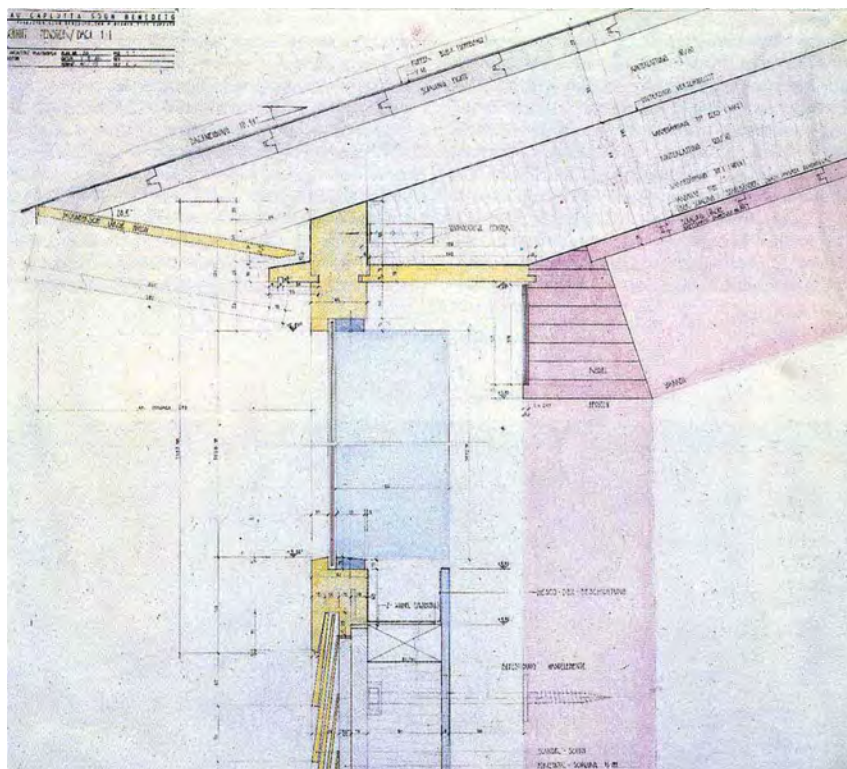
Figura 16. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, planos de cubierta: vigas de cumbrera y uniones de cabios. Peter Zumthor. A+U Architecture and Urbanism, 1998 Extra Edition, Págs. 56, 57.

parte alta de la ladera, la verticalidad del acabado interno de tableros lisos pintados en gris metalizado produce un nuevo contraste, el efecto es el contrario que en St. Michael donde las paredes están pintadas en blanco y la estructura en un color oscuro. El ambiente íntimo y recogido de la nave que proporciona la ubicación elevada de las ventanas “expresa una relación activa con el cielo y un deseo de recibir la luz. [...] Algunos edificios se aferran al suelo, otros se elevan libremente, mientras que otros expresan un equilibrio significativo. Este equilibrio se da en el templo dórico en el que las columnas manifiestan con sus detalles y sus proporciones tanto el estar como el alzarse. [...] Esta incorporación es lo que da el carácter de presencia”.¹⁷

La cubierta repite el esquema de la estructura de la capilla lateral de St. Theresien de Schwarz, y queda separada de la fachada por un lucernario superior en el plano vertical, como en St. Michael, a través del cual recibe la iluminación natural (Figuras 16, 17). Las ventanas son estrechas y alargadas, practicables para permitir la ventilación, y su medida resulta de subdividir

17. Norberg-Schulz, Christian; Digerud, J. G. Opus cit. Pág. 21.

Figura 17. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, detalle de sección: estructura, fachada, ventana y cubierta. Domus, 710, 1989, Pág. 47.



la separación entre montantes en un orden inferior. Al igual que en ambas iglesias del arquitecto alemán, la iluminación artificial se consigue con pequeñas lámparas colgantes, más adelante conocidas como *candela di Vals*, puntos de luz que por la noche convierten las ventanas del edificio en una linterna en los alrededores. Sobre la estructura de la cubierta una serie de tabloncillos machihembrados resuelven el soporte del resto de capas, dibujando líneas concéntricas que unen las vigas, como el engatillado exterior y repitiendo el mismo despiece en el pavimento. Una barra metálica en el perímetro de la cubierta retiene la nieve en invierno, como una corona de espinas que remarca la horizontalidad. El pavimento se recorta tangencialmente a la estructura interior ocultando su apoyo, así como el nacimiento de la propia estructura, creando una sensación de flotación intensificada por el crujió del suelo, que al no apoyar en el terreno parece inestable, induce a caminar lento y a tomar conciencia de cada paso.

La forma curva con que se presenta al valle hace elevarse a la iglesia, mientras que en el lado opuesto el encuentro anguloso ayuda a que ésta se asiente y se ancle al terreno (Figura 18). En este juego de contrarios se da también en el interior donde cubierta y suelo son dos planos horizontales que se oponen a la estructura dibujada. “Las direcciones horizontales representan el mundo concreto de las acciones humanas. [...] En cambio, la vertical siempre fue considerada como la dimensión sagrada del espacio. [...] ‘El modelo más elemental del espacio existencial es, pues, un plano horizontal atravesado por un eje vertical’”¹⁸

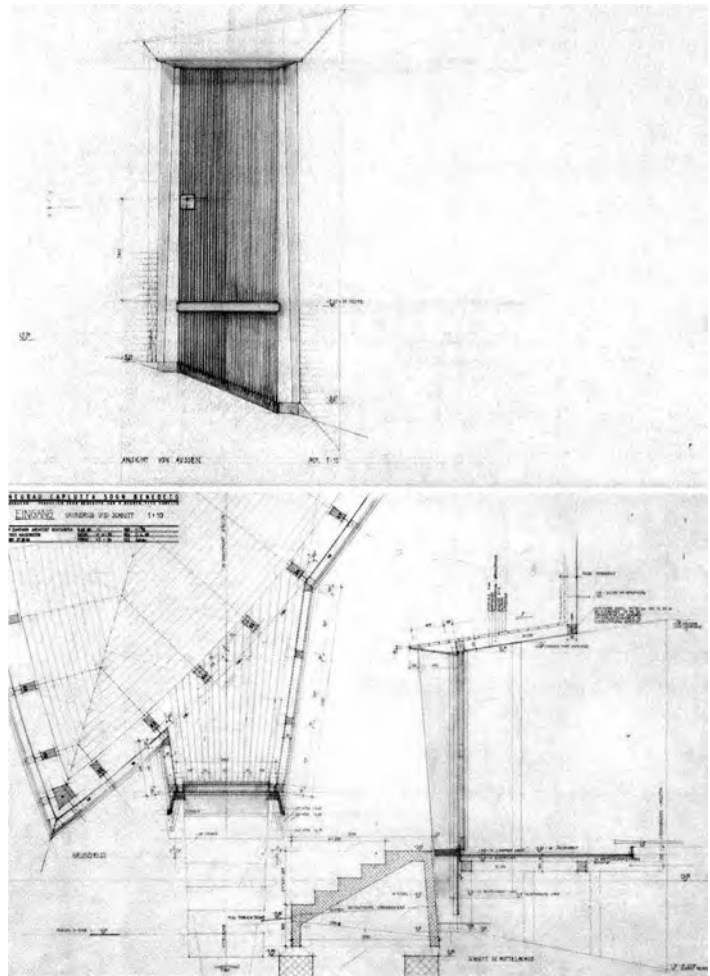
El acceso (Figura 19) sobresale de la fachada diagonalmente respecto al eje de simetría de la planta y se acerca al camino tras el reclamo del

18. *Ibidem*. Pág. 20.



Figura 18. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, detalle interior. Autor: Elena Pérez. 2009.

Figura 19. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, detalle de la entrada: alzado, planta y sección. Peter Zumthor. A+U Architecture and Urbanism, 1998 Extra Edition, Pág. 60.



campanario, mostrando una discontinuidad entre interior y exterior que queda enfatizada por la pendiente de las escaleras. Con el mismo revestimiento exterior que la fachada, la puerta rehundida y las jambas de tablones de madera verticales asemeja el haz y el envés de una hoja. En la intersección con la fachada libera el hueco de tres crujeas de la estructura del edificio, al igual que en St. Theresien, donde la capilla se abre a dos módulos de la nave principal con una columna central.

Las cosas

En contraste con la cantidad y diversidad de asociaciones que establece Zumthor, él mismo reclama en ocasiones que evita nociones demasiado académicas a la hora de definir su arquitectura, prefiere cuestiones más cotidianas. Uno de los temas recurrentes del arquitecto es el relacionado con los objetos, las cosas que acompañan a los edificios y a nuestras vidas. Para Heidegger el concepto “objeto” es demasiado abstracto, prefería el término “cosa” cuyas características provienen de su uso y de cómo a través de ellos el hombre se relaciona con el mundo que lo rodea. Una cosa es parte del ser humano y un edificio es una “cosa construida”.¹⁹

19. Sharr, Adam. *Heidegger for Architects*. Pág. 30.

Figura 20. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, inscripción interior. Rudolf Schwarz. Iglesia St. Mechtern, Colonia. Inscripción exterior. Autor: Elena Pérez. 2009, 2013.

Figura 21. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, pila de agua bendita. Autor: Elena Pérez. 2009.



Una serie de elementos que acompañan a la capilla cuentan con su lugar exacto, insistiendo en su acción evocadora de la cabaña de Heidegger y otras iglesias de Schwarz. En la entrada, a un lado queda una caja metálica para la limosna y al otro una inscripción en la pared recuerda la fecha de consagración a la manera de St. Mechtern en Colonia (Figura 20). La pila de agua bendita compuesta por un cuarto de esfera metálica de tono azulado al interior, está fijada tangencialmente a dos pletinas metálicas abiertas en el apoyo inferior para ganar estabilidad como la base del campanario. Se sitúa entre dos montantes de la estructura sin tocar el suelo del pavimento, únicamente sobresale la pila (Figura 21). Encontramos una pieza muy similar que hacía las veces de candelero para la luz perenne en la capilla del Castillo de Rothenfels de Schwarz (Figura 22).

Los bancos de Sogn Benedetg, de líneas sencillas y madera clara casi blanca, suponen otro contraste horizontal en contraposición a los montantes de la estructura. La imagen de la capilla de St. Albert de Schwarz recuerda esta disposición con los bancos centrales, los recorridos laterales hacia el altar y la estructura simétrica de la cubierta de madera.

Figura 22. Rudolf Schwarz. Candelero para la luz perenne en la Capilla en el Castillo de Rothenfels e interior de la Capilla St Albert, Leversbach presso Düren. Pehnt, Wolfgang; Strohl, Hilde. *Rudolf Schwarz. 1897-1961*, 2000. Págs. 96, 252.

Figura 23. Peter Zumthor. Capilla Sogn Benedetg, fuente exterior. Autor: Elena Pérez. 2009.

Figura 24. Heidegger de vuelta a la cabaña después de llenar un caldero de agua en la fuente. Sharr, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, 2009. Pág. 45. ©Digne Meller-Marcovic.



El altar también es un elemento sencillo compuesto por un plano horizontal y apoyado en otros seis planos verticales; junto a él una imagen de la Virgen con Jesús se muestra en el interior de una caja metálica sujeta por cuatro patas metálicas de pequeña sección cuadrada que apoyan en el suelo. La imagen de tonos dorados y rojizos, aparece como un tesoro guardado en un cofre que se enseña al abrir las puertas.

En el exterior, Zumthor coloca otro elemento más. Una fuente de madera con un caño metálico situada ladera arriba de la iglesia, fuente de vida, que evoca a la que Heidegger disponía en su cabaña²⁰ (Figuras 23, 24) –fuente

20. Sharr, Adam. Opus cit. Pág. 75. “esta ‘Fuente de primavera’ [...] daba importancia a la fuente de agua de la cabaña. El agua de primavera proporcionaba sustento para la vida de la cabaña –permitiendo beber, cocinar, lavarse– aunque su origen fuera invisible. Para Heidegger, el agua, dadora de vida en Todtnaubereg, tenía un origen misterioso. Sentía que era una realidad física y a la vez metafórica [...] la estrella [...] un emblema tanto del simbolismo cristiano como del judío [...] Se alzaba allí para el pensador errante, una señal brillante sobre un firmamento oscuro. Esta estrella tallada vinculaba simbólicamente su trabajo al manantial que se encontraba en el centro de la vista que había desde su escritorio, a la vida de la cabaña que sustentaba y a las resonancias de su origen invisible.”

que tenía un significado especial para el filósofo, en cuya tumba pidió que se colocara una estrella similar a la que se encontraba en la fuente de Todtnau-berg- y también al árbol de la muerte que señala en “Construir Habitar Pensar”. La ubicación de la fuente en Sumvitg hace que desde allí sea posible tener otra imagen de la capilla, con la cubierta y las vistas al valle.

Fenomenología y Regionalismo

El enfoque de Zumthor en la capilla Sogn Benedetg, así como en su obra posterior, es abiertamente existencial y fenomenológico, basado en la experiencia sensorial, que apela a las emociones al mismo tiempo que al intelecto.

Al igual que el Regionalismo Crítico descrito por Frampton en su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*²¹, este gran baldaquino reúne las cosas para conocer el mundo, aúna pensamiento y sentimiento, con múltiples lecturas y una serie de valores opuestos que dialogan. Muestra un trabajo exquisito de los materiales locales, de la artesanía y un tratamiento sutil de la luz local sin olvidar la forma moderna abstracta característica de nuestra época.

La defensa de lo local, de lo regional, puede ser compatible con lo universal. Si como defiende Adam Sharr en su libro *Heidegger for Architects*, la teoría crítica domina en los círculos académicos e institucionales y se opone a los fenomenólogos, identificados como conservacionistas²², cabría decir que ahí puede encontrarse el origen del antiacademicismo que muestra Zumthor; siendo evidente, por el contrario, la profundidad y amplitud de su pensamiento. Heidegger describe la casa en la Selva Negra como un ejemplo donde construir, habitar y pensar se encuentran en comunión con el hombre y con el mundo, pero indica que para que esto suceda no es el único modo capaz de reconciliarlos, ni siquiera que esto sea posible hoy día para todos.²³

El tiempo cíclico

Las ideas recurrentes en Zumthor, lo son también en el hombre. Son los anhelos, las inquietudes, los deseos del hombre, que permanecen a lo largo del tiempo, inherentes e intrínsecos a su existencia; la naturaleza del hombre es la misma, condicionada por su nacimiento y por su muerte. Consciente de su lugar en el mundo y de su contemporaneidad, con gran sentido histórico, de lo temporal y de lo atemporal, se aferra a

21. Frampton, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994. En la sexta edición ampliada se incorpora el capítulo *El Regionalismo crítico: arquitectura moderna e identidad cultural*.

22. Sharr, Adam. Opus cit. Págs. 111-113.

23. Heidegger, Martin. Opus cit. Pág. 141. “La indicación de la casa de campo de la Selva Negra no quiere decir en modo alguno que deberíamos, y podríamos, volver a la construcción de estas casas, sino que ésta, con un habitar *que ha sido* hace ver cómo este habitar fue capaz de construir.”

las cosas que nos son cercanas para reconfigurarlas de un modo nuevo, recordándonos lo que ya no somos capaces de ver. Este espacio interior vacío, es un espacio abstracto que nos deja solos frente a un espejo para mostrar nuestra relación con lo terrenal, con lo celestial, con la mortalidad y con la divinidad.

El pensamiento de Peter Zumthor hoy sigue siendo aquél que dirigió la construcción de Sogn Benedetg: un pensamiento circular, como el de Heidegger, que refleja el tiempo cíclico individual y colectivo. Este lugar de las emociones es también el lugar de la mente.

Bibliografía

- CALVINO, Italo; *Seis propuestas para el próximo milenio*, 9ª edición, Madrid, Siruela, 2010.
- DANUSER, Hans; GANTEBEIN, Köbi; URSPRUNG, Philip. *Zumthor sehen. Bilder von Hans danuser / Seeing Zumthor. Images by Hans Danuser*, Zurich, Edition Honch-parterre bei Scheidegger & Spiess, 2009.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, 7ª edición, Barcelona, Gustavo Gili, 1994. (Edición original *Modern Architecture: A Critical History*, Londres, Thames and Hudson, 1980)
- HEIDEGGER, Martin. “Building Dwelling Thinking”, en *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 1971, Pág. 141-159. (Edición en castellano “Construir, Habitar, Pensar”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, Pág. 127-142.)
- HEIDEGGER, Martin. “The Thing”, en *Poetry, Language, Thought*, Nueva York, Harper Collins Publishers, 1971, Pág. 161-184. (Edición en castellano “La Cosa”, en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, Pág. 143-162.)
- NORBERG-SCHULZ, Christian; DIGERUD, J. G. *Louis I. Kahn, idea e imagen*, Madrid, Xarait Ediciones, 1990.
- PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- PEHNT, Wolfgang; STROHL, Hilde. *Rudolf Schwarz. 1897-1961*, Milán, Electa, 2000.
- Peter Zumthor*, A+U Architecture and Urbanism; 1998:2, Tokio, A+U Publishing, 1998 Extra Edition.
- PROUST, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Madrid, Alianza Editorial, 1968.
- RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*, Madrid, Alianza Editorial. 1999. Traducción de José María Valverde. (Edición original *Briefe an einen jungen Dichter*, Leipzig, Insel, 1929).
- SHARR, Adam. *Heidegger for Architects*, Colección Thinkers for Architects, Londres, Routledge, 2007.
- SHARR, Adam. *La cabaña de Heidegger. Un espacio para pensar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- WESSELY, H.; ZUMTHOR, P. “Ich baue aus der Erfahrung der Welt ...” - ein Gespräch mit Peter Zumthor / “I Built on My Experience of the World ...” - an Interview with Peter Zumthor / “Construyo desde la experiencia del mundo” - Una entrevista con Peter Zumthor. *Detail*. 2001, Jan-Feb, v.41, n.1, Pág. 20-27.
- ZUMTHOR, Peter. *Atmósferas: Entornos arquitectónicos - Las cosas a mi alrededor*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006. Traducción de Pedro Madrigal. (Edición original *Atmosphären*, Basilea, Birkhäuser Verlag, 2006).
- ZUMTHOR, Peter. *Pensar la Arquitectura*, 2ª edición ampliada, Barcelona, Gustavo Gili, 2009. (Título original *Architektur Denken*, 2ª edición ampliada, Basilea, Birkhäuser Verlag, 2006; 1ª edición en castellano, *Pensar la Arquitectura*, Colección “Arquitectura ConTextos”, Barcelona, Gustavo Gili, 2004; edición original *Thinking Architecture*, edición en alemán *Architektur Denken*, edición en italiano *Pensare architettura*, Baden, Lars Müller Publishers, 1998).
- ZUMTHOR, Peter. *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997*, Basilea, Birkhäuser, 1999.
- ZUMTHOR, Peter; al cuidado de Durisch, Thomas. *Peter Zumthor: Buildings and Projects 1985-2013*, Zurich, Scheidegger & Spiess, 2014.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rubén Picado y Maria José de Blas

Escuela Politécnica Superior. Universidad CEU San Pablo / estudio@picadodeblas.com

Cripsis

Cripsis es un fenómeno por el que un ser vivo presenta adaptaciones que le hacen pasar desapercibido a los sentidos de otros. Aunque frecuentemente aparezca asociado al mimetismo, se trata realmente de algo más amplio. Para acotar el concepto, es necesario definir antes su contrario: el aposematismo.

El arte de pasar desapercibido enmascara la verdadera acción pretendida, aliándose con la fenomenología de las sensaciones. El aspecto de las cosas es el que construye el paisaje de las mismas. Se describen diversas cripsis:

- 1 > Cripsis y SUPERVIVENCIA
- 2 > Cripsis por DISTORSIÓN
- 3 > cripsis por OCULTACIÓN
- 4 > cripsis por INVISIBILIDAD
- 5 > cripsis y la TRAMPA
- 6 > cripsis y REUTILIZACIÓN
- 7 > cripsis como MÍMESIS: la postura humilde; la prudente; la soberbia; la prótesis; la copia; la verde y la postura irónica.

Tras el camuflaje, no cabe pensar que el concepto canónico de “belleza” sea su principal objetivo, ya que al pretender desapercibir se alejaría de su propia esencia.

Con esta conclusión solo se pretende advertir que la cripsis en cualquiera de sus acepciones es una respuesta dependiente de la capacidad analítica que el arquitecto tenga del contexto, el cual limita la propuesta. La cripsis tiene la elegancia como fin mismo, es su techo. Si se elige ese camino en el proceso de proyecto es importante entenderlo y seguir las leyes que le son propias. Sin un profundo estudio del contexto es fácil caer en el aposematismo, el cual, es una estrategia con otros objetivos.

La armonía, como algo coherente en sí mismo, contiene siempre la elegancia, por eso la cripsis, encaja perfectamente en los términos contemporáneos de la pertinencia.

Cripsis is a phenomenon to define when living creatures change their aspect to hide from others. Although frequently associated with mimicry, cripsis wider in its spectrum. In order to delimit the topic, first its opposite should be defined: aposematism.

The art of passing unnoticed hides the real mechanism at work, a phenomenological alliance of the senses. It is the aspect of things which build a landscape.

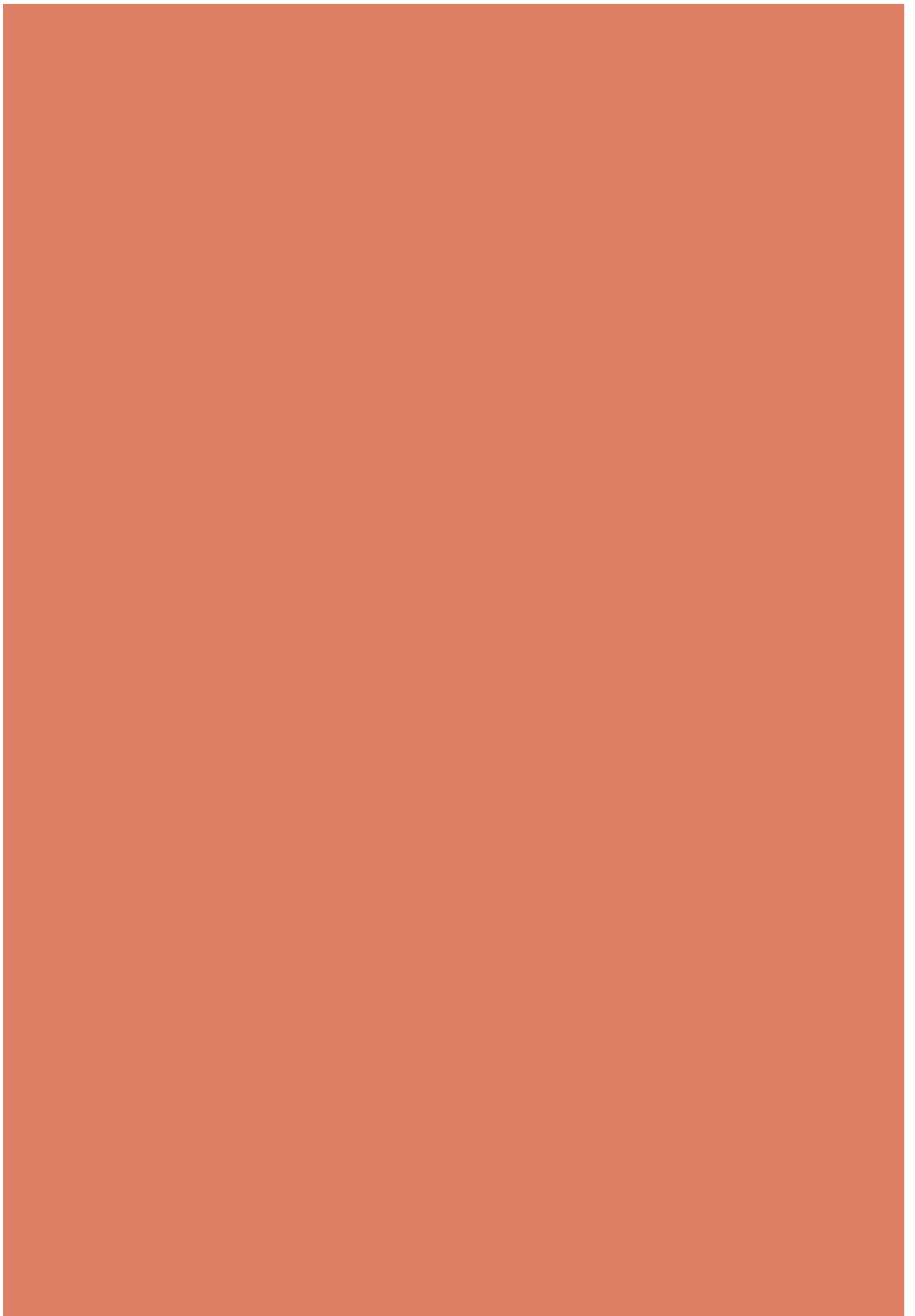
The article describes different aspects of the phenomenon:

- 1 > Cripsis and survival
- 2 > Cripsis through distortion
- 3 > Covert cripsis
- 4 > Invisible Cripsis
- 5 > Cripsis and trickery
- 6 > Cripsis and reuse
- 7 > Cripsis as mimesis may take many different positions: humble, prudent, arrogant, prosthesis, copy, green or ironic.

Despite its apparent camouflage, cripsis does not seek canonical beauty as its objective, rather it looks to disappear, and lose itself. This conclusion makes clear that cripsis, in any of its manifestations, is a response conditioned by the analytical capacity of the architect to understand the context which limits the proposal. Its limits are only its own elegance. If this design approach is selected, it is important to understand to comprehend its internal laws. And without a rigorous study of the context, it is easy to fall back on aposematic approach (a strategy dependant on other objectives).

Harmony, in itself coherent, is by definition elegant, and in the same way cripsis may be defined by contemporary concepts of appropriateness.

Cripsis, Aposematismo, Camuflaje, Razzle Dazzle, Mímesis, Paisaje, Máscara, Contexto, Elegancia
/// Cripsis, Aposematism, Camouflage, Razzle Dazzle, Mimesis, Landscape, Mask, Context, Elegance



Cripsis es un fenómeno por el que un ser vivo presenta adaptaciones que le hacen pasar desapercibido a los sentidos de otros. Aunque frecuentemente aparezca asociado al mimetismo, se trata de algo más amplio. Para acotar el concepto, es necesario definir antes su contrario, el aposematismo, el cual se basa en presentar rasgos que evidencien su presencia en un contexto.

La amplitud del término Cripsis, tan rico en el plano biológico, nos interesa por su cercanía a los planteamientos más contemporáneos de la arquitectura. Su definición etimológica nos lleva directamente a pensar en el paralelismo que existe con actitudes que han gestionado los arquitectos a lo largo de la historia. Como correctores compulsivos, los arquitectos buscan hoy incansablemente lugares de oportunidad que consideren sin armonía para ser rescatados con sus propuestas. Todos ellos son susceptibles de intervención, ya sean situaciones efímeras, espacios con arquitecturas desafortunadas, ámbitos en proceso de obsolescencia o abandonados azarosamente, contra los que reaccionan con actuaciones más o menos afines a las leyes naturales de ese territorio elegido. Es indiferente la escala del espacio seleccionado o el paisaje en el que se encuentre, dan igual las razones de su desconexión con la vida urbana, solo interesa reactivarlos con algún tipo de estrategia.

La cripsis se utiliza para formalizar una ilusión, por lo que es uno de los modos utilizados para intervenir contextos paralizados en el tiempo. Hay normas que no consideran conveniente cambiar el entorno para no desequilibrar un orden catalogado como protegido. La conclusión creativa a esta situación cada vez más generalizada, será proyectar teniendo en cuenta nuestros sentidos, para ocultar lo considerado fuera de contexto. Es casi exactamente lo que se consigue con una máscara, interesante prótesis que paradójicamente facilita compartir ámbitos que serían inaccesibles con el verdadero rostro.

El arte de pasar desapercibido enmascara la verdadera acción pretendida, aliándose con la fenomenología de las sensaciones. Con estos apartados no se pretende hacer una taxonomía, sino intentar describir algunas cripsis, indagando en argumentos que suelen utilizar los arquitectos para justificar sus propuestas.

1 > Cripsis por SUPERVIVENCIA

La crisis más justificada es la provocada por la necesidad de supervivencia, que normalmente resulta de un lento proceso de adaptación formal al contexto. Su razón de ser precede a una probable acción de defensa o ataque, esperando un desenlace de forma oculta al que no conoce sus leyes.



Plano de Teixeira 1656.

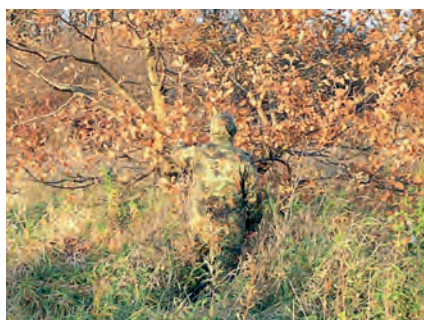
Plaza Mayor de Madrid 2014.

(Derecha) *Gecko-uroplantanus phantasticus*.

Estas imágenes, aparentemente distantes pueden ser el resultado de una estrategia de crisis por supervivencia. Tanto el animal como el vacío urbano han necesitado tiempo en afinar su forma, la cual hace posible su existencia. El camaleón, con su quietud consigue pasar desapercibido tanto a su presa como a su depredador. Con el tiempo incluso se confunde con su entorno vital. Madrid fue conformando una plaza pública donde el ciudadano se sintiera representado, la del casco más antiguo tenía una dimensión medieval escasa para la representación que exigía la floreciente población de la Villa; necesitaba darse forma a ese vacío encriptado en la trama urbana. Poco a poco, se va remodelando por diversos arquitectos que intentan vestirla “de Madrid”, hasta que por fin tras el último gran incendio, Juan de Villanueva consigue coserlo, darle escala y cerrarlo magistralmente con una piel habitada. Una reconstrucción que evoluciona con sus directrices durante cincuenta años, terminándose en 1850. Esa compleja piel con la profundidad de una sola crujía a lo largo de los cuatrocientos cincuenta metros de su perímetro, configura la imagen del gran vacío. Ese recinto rectangular genera un quinto paramento horizontal, el que se pisa, una plataforma artificial definida por un pórtico de piedra de 129 x 95 m que sujeta y ordena la colina. La operación se completa con las puertas que cosen cuidadosamente los desniveles con las calles, que convierte en fantásticas ventanas hacia nuevos (viejos) paisajes urbanos. Esa intervención de vacío controlado consigue concentrar las características que representa suficientemente la piel de Madrid hasta la fecha. Es un ejercicio de crisis urbana tan afinado, que parece haber estado siempre allí, quieto como el camaleón, dejando que todo se transforme a su alrededor, devorando cualquier acción que quiera acoger sin modificar su forma.

2 > Cripsis por DISTORSIÓN

El camuflaje militar se desarrolla durante la Primera Guerra Mundial, pero antes de este período bélico, los uniformes militares se basaban en el aposematismo. Se diseñaban con el objetivo de hacerse muy visibles, porque en la cercanía de los enfrentamientos era necesario definir el aspecto para imponerse y provocar miedo. El sentido de la vista era el fundamental para resolver las contiendas cuerpo a cuerpo. Cuando la técnica armamentística permite “matar a distancia”, casi sin necesidad de ver al contrario, sin discriminación, no es necesario ya uniformarse con tanta parafernalia precisamente porque cambia la estrategia. El principal objetivo pasa a ser el arte de ocultarse, tanto para sorprender como para no ser visto, del mismo modo que lo hacían las tribus primitivas, lo cual puede entenderse como una regresión conceptual. Esa ocultación tiene que ver con la distorsión de lo que uno ve, con el engaño, el efecto o ilusión óptica.

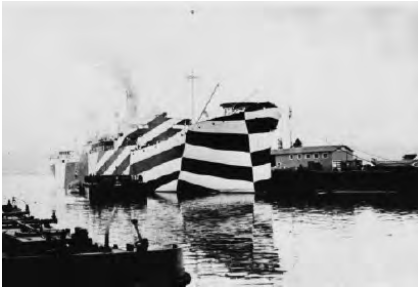


Traje samurái.

Patente alemana Flecktarn.

(Derecha) Camuflaje militar. Esteban Vicente ayuda a diseñar el uniforme republicano del ejército español antes de partir a Estados Unidos.

Los franceses son los primeros que sustituyen conscientemente sus llamativos uniformes en 1915 por patrones basados en teorías del color que conocían sus artistas de las vanguardias. El debate que Braque y Picasso mantienen entre 1909 y 1912, establece el Cubismo analítico, defendiendo que la representación del mundo pasaba a no tener compromisos con la apariencia de las cosas desde un único punto de vista. Paralelamente en 1915, Einstein publica la teoría de la relatividad apoyando científicamente las intuiciones poliédricas de los artistas. En ese caldo de cultivo cultural, científico y bélico, aparece un personaje, el oficial Norman Wilkinson, que tuvo la idea de utilizar esa mirada para camuflar también los barcos y otros ingenios del ejército británico. Son sistemas basados en las técnicas pictóricas que llamaron “Razzle Dazzle” que rompían visualmente los perfiles de los barcos contra el horizonte y sobre el mar, confundiendo su forma y velocidad a la mirada de submarinos alemanes. La mayoría de los diseños fueron pintados por mujeres de la Royal Academy of Arts de Londres, junto a escultores, artistas abstractos y escenógrafos.



Barco de guerra Razzle Dazzle con intervenciones plásticas para confundir al enemigo con la distorsión de sus límites.

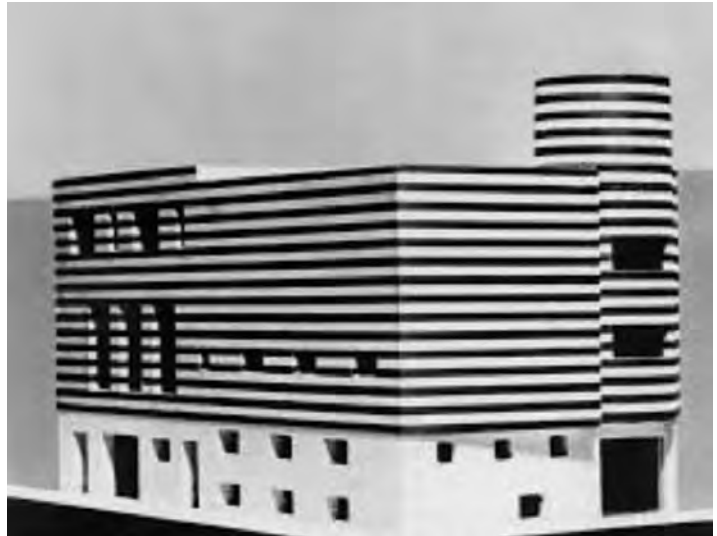
En 1914 el artista Edward Wadsworth firmó el manifiesto vorticista. Meses después se declara la guerra entre Alemania y Reino Unido e ingresa en la marina para supervisar el camuflaje de más de dos mil barcos.

Estas incursiones pictóricas en los artefactos bélicos dejan de interesar cuando la óptica, geometría y perspectiva pasan a un segundo plano. El ojo ya no es fundamental y el engaño óptico desaparece. Con la aparición paulatina de la electrónica, radares y sistemas de telecomunicación diluyen las decisiones dependientes de los sentidos, porque pueden confundirse frente a la máquina que no miente. Aunque nunca quedó muy clara la eficacia de esa piel, se mantiene muchos años porque la distorsión de los límites siempre hacía ganar algo de tiempo hasta ser localizados y porque expresaba cierta singularidad que animaba a la tripulación.



Equus zebra.

Adolf Loos, casa para Josefine Baker en París.



Incluso Adolf Loos, a pesar de escribir su influyente artículo “Ornamento y delito” en 1908, tampoco escapa de la crisis, planteando sorprendentemente en 1927 la piel de la casa para Josephine Baker en París, como si lo hubiera pensado el propio Wilkinson, reflejando sarcásticamente la fuerza de la artista de cabaret con un recurso epitelial, enlistando la fachada a blanco y negro. Un evidente posicionamiento ornamental que se aleja de sus principios, pero con el que consigue una percepción vibrante y rítmica, casi hipnótica, ya muy experimentada en esa época por la escuela de la Gestalt.

3 > Cripsis de la OCULTACIÓN

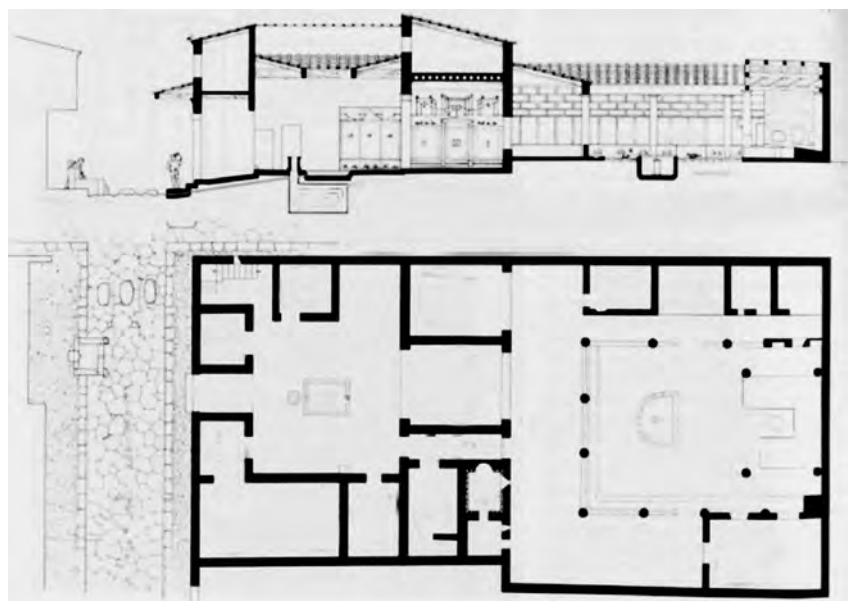
Cuando algo tiene interés y no pretende compartirse abiertamente, se esconde como un secreto para evitar que pueda desbarate de forma desaprensiva. Muchas tipologías de vivienda protegen su valor detrás de humildes muros para poder disfrutar de su propio idilio. Para encubrir lo más privado del hogar, se establece una cripsis por ocultación con el espacio público. Este planteamiento es defendido por las organizaciones internacionales de patrimonio porque permite a los arquitectos intervenir con propuestas contemporáneas y revisar tipologías en contextos polémicos por su protección.

La “célula madre” de la cultura mediterránea es la casa-patio, una gran aportación tipológica que permanece viva. En Pompeya puede aún verse cómo el vacío del patio central solo vertebraba la vida doméstica. Las calles son duras, rectas, tan ciegas como inexpugnables. Las mismas sensaciones aparecen en los cascos árabes como el de Córdoba. En Granada aún está más escondido su secreto y en el Albaicín, un barrio de aspecto urbano pobre, aparentemente denso y descuidado, esconde tras sus tapias casas-patio, pero rodeadas de jardines tapiados. Son los cármenes, una tipología más rica que la cordobesa, donde el dominio interior del jardín es tan importante como el de la propia casa con el aliciente de la apertura al paisaje que ofrece las vistas de la Alhambra. El espacio público no merece disfrutar de los placeres del hogar; el verdadero secreto es el interior de la casa, todo está detrás de la tapia. Ese sistema de ocultación de lo privado también funciona con los edificios públicos, de forma que si no se conocen las claves puede parecer un lugar anodino. Las tapias continuas provocan sensaciones que desdibujan los límites reales de sus diversas partes y todo parece lo mismo.

Bothus podas podas (Lenguado).

Via del Foro, Pompeya.

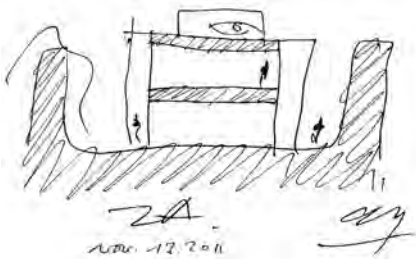
(Derecha) Casa de Pansa, Pompeya s. II aec.



Existen multitud de ejemplos en la naturaleza de esta ocultación. En el fondo marino también parece neutro y homogéneo, pero está lleno de huellas y seres que se ocultan para preservar su vida. El lenguado de la imagen no solo tiene la capacidad imitar el color de su entorno, sino que su forma se ha adaptado para desdibujar sus límites.

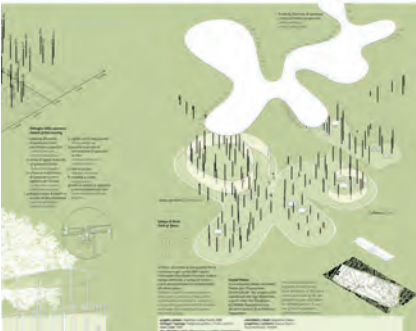
La estrategia de la ocultación permite generar paisajes interiores sorprendentes. En el caso del edificio administrativo de Alberto Campo en Zamora, una gran tapia con el color y altura de los muros medievales del casco histórico en el que se encuentra, es troquelada por un hueco que esconde un luminoso espacio interior vítreo. Este mundo es ajeno a lo medieval y consigue desarrollar su plástica al limitar su ámbito de actuación al interior oculto.

Alberto Campo Baeza. Consejo consultivo de la Junta de Castilla y León, Zamora, 2012.



Otra forma de entender la ocultación es a través del reflejo. La intervención de SANAA para el Serpentine Pavilion de 2009 demuestra cómo puede desaparecer una marquesina. Son varios los parámetros que configuran ese efecto. El metal pulido y espejado por sus dos caras es la primera decisión, su borde afilado que hace parecer que no tiene espesor, el movimiento sinuoso y constante de la línea de horizonte que refleja el entorno por el haz y el envés de esa pieza continua, todo ello hace desde lejos aparezca como un lago posado entre los árboles del parque con una forma muy desdibujada.

SANAA Serpentine Pavilion, 2009.



4 > Cripsis por INVISIBILIDAD

Los nuevos materiales plásticos y geles se combinan con los vidrios y permiten nuevas estrategias que diluyen los límites por transparencia. Una envolvente caracterizada por su invisibilidad, pone en valor el entorno existente y pretende siempre no afectarlo, precisamente para que invada ese interior. Esto también requiere una evolución moral del usuario que ha de aceptar formar parte de un ámbito visible desde el exterior.

Mies incide en este concepto cuando en 1945 construye la casa Fansworth donde el contexto natural más cercano formaba parte de la casa. En todo caso no pretendía que fuera invisible, sino que la visión horizontal fuera transparente. En el proyecto que Junya Ishigami hace en el jardín del pabellón de Japón para la Bienal de Venecia de 2008, pretende que sea invisible, ocultando su presencia por transparencia de todos sus paramentos. El título del pabellón lo define: “El paisaje de los espacios ambiguos”. Esas cajas de cristal que nacen del terreno mismo, provocan una sensación de fragilidad e inmaterialidad muy similar a la envolvente de las medusas.



Hidrozoo, medusa.

(Derecha) Junya Ishigami, pabellón de Japón, Bienal de Venecia 2008.

5 > Cripsis y la TRAMPA

En ocasiones es necesario querer parecer lo que no se es para seducir y conscientemente se superpone una imagen distinta que sabemos será atractiva a una estructura o cuerpo existente, provocando una representación alterada con el objeto de caer en la trampa; como el “trucco”, palabra italiana que significa maquillaje, cuyo objetivo es la seducción. Esta estrategia no cambia de forma sustancial el interior, sino que envuelve la acción temporalmente para captar o rechazar la atención y conseguir lo pretendido, utilizando efectos como la confusión o el hipnotismo.

Esa trampa es defensiva, como el capote del torero, trapo que ayuda a escamotear su presencia frente a la cara del toro y poder ingeniar sus pases con la investida. Más evidente es el sistema que utiliza el calamar con la tinta, que consigue desorientar su entorno cercano, haciendo invisible lo real, transformándolo. Diller y Scofidio en el pabellón suizo de la Expo 2002, utilizan el vapor de agua para ocultar la realidad constructiva del artefacto. Construyen un ámbito con un límite difuso, una cualidad poética en cambio constante causada por del viento.



Teutido ogeopsina, calamar común.

(Derecha) Diller+Scofidio, pabellón suizo Expo 2002



Quizás sea la cripsis más inteligente, o más consciente, ya que es la única que no depende del análisis minucioso del contexto cercano, sino que recrea otro paisaje nuevo, propio y superpuesto para que el espectador quede inmerso con el objetivo de atraparlo en ese ámbito desconocido por el que es seducido, o más bien abducido.

6 > Cripsis y reutilización

Toda materia, ya sea orgánica o inorgánica, antes o después cambia de fase. El tiempo de la materia arquitectónica supera el de nuestro ciclo vital, incluso las instalaciones nómadas se heredan entre generaciones. La cripsis es muy común cuando la sociedad decide que determinadas construcciones han de protegerse por su valor histórico, restaurándose de forma mimética a la de su origen para que parezcan eternas. Para ello definir un “estilo” en tratados ha sido una estrategia muy útil utilizada por la arquitectura, que ha servido para poder restaurar con la coherencia técnica de su origen.

El problema es que puede restaurarse lo físico de la arquitectura, el soporte matérico, pero no puede reconstruirse su uso, que evoluciona constantemente, cambia tan deprisa como la sociedad lo necesite. Es la cripsis del cangrejo ermitaño, que busca la preexistencia adecuada en su entorno para no llamar la atención, para no desestabilizarlo con algo nuevo.



Decapoda Parugoidea.

(Derecha, arriba) Matadero Madrid, 2007.

(Derecha, debajo) Dia Beacon, New York, 2001.



Hoy la reutilización arquitectónica se considera uno de los argumentos más sostenibles y políticamente correctos para la intervención en la ciudad consolidada. La operación más habitual es mantener la cáscara de la fachada, que contiene la memoria histórica más delicada de la arquitectura, actualizando nuevos usos que provocan cambios en su orden interno.

En todas las civilizaciones hay muestras de cómo en la ciudad se reutilizan diversas infraestructuras, es una operación eficaz, como cuando un judoca aprovecha la fuerza del contrario para vencerlo. Se trata de una acción más común de lo que parece y éticamente aceptada.



Existen buenos ejemplos de arquitectura “postindustrial”, como el Dia Beacon en Nueva York, el Gasómetro de Berlín, Matadero Madrid o el High Line en Nueva York, donde Diller+Scofidio & Renfo diseñan un parque lineal sin tocar la infraestructura ferroviaria. Esta estructura se entiende como un valor histórico a proteger, ocultándose el nuevo uso peatonal de su cubierta desde la cota de calle. Es como si ese lugar abandonado durante años siguiera igual, sin embargo, alberga un interesante recorrido lineal que provoca una visión nueva de la ciudad. Es un activador urbano que está generando todo tipo de oportunidades a lo largo de su recorrido solo por el hecho de peatonalizarse.

Diller+Scofidio & Renfo, High Line en Nueva York, 2009 a 2014.



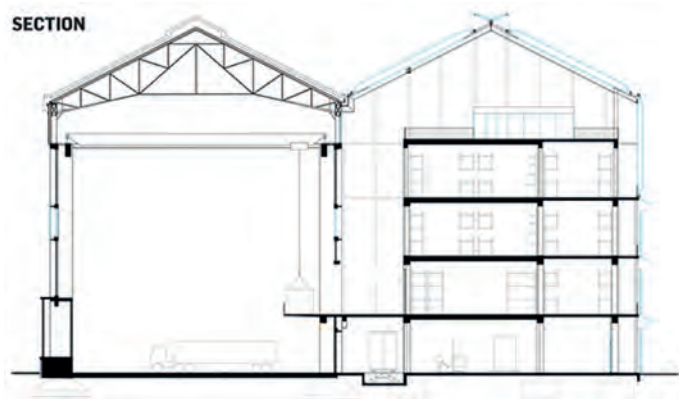
7 > Cripsis como mimesis

La mimesis basa su acción en llegar a ser parecido a otra cosa. Los seres vivos la utilizan habitualmente, ya sea para aprender empáticamente hábitos sociales, para formar parte de un grupo, o simplemente para no distinguirse en exceso del resto y evitar que se desvele la individualidad, o verdadera naturaleza.

En arquitectura es difícil pensar que en el proceso creativo de un proyecto no aparezca la estrategia de la mimesis como uno de los caminos a seguir.

(Debajo y derecha) Lacaton&Vassal, FRAC en Pas de Calais, 2013 .

– **la postura humilde:** Es la que tras el estudio contextual, considera que pasar desapercibido es la mejor solución. Para ello necesita formalizar una identificación mimética con ese entorno. Una interpretación suficientemente sabia del mismo, capaz de concentrar en lo más visible, al margen de su espacialidad interior, una solución poética. Para que el proyecto sea interesante debe ser una propuesta que pueda responder a muchos aspectos con el mismo gesto, una respuesta polisémica.



(Debajo y derecha) Lacaton&Vassal, FRAC en Pas de Calais, 2013 .

Lacaton&Vassal en el FRAC, transmiten el entendimiento de ese lugar tan industrial al resolverlo con esa yuxtaposición de piezas tan común en las naves. Repiten la forma original duplicándola con el mismo volumen, introduciendo a la nueva otra tecnología. Ambos elementos mantienen un diálogo adecuado con el paisaje del polígono industrial donde se encuentra.

– **la prótesis:** es una solución prudente suscitada generalmente por las limitaciones de las normativas urbanísticas en cascos consolidados. En estos entornos se suele acotar la capacidad propositiva del arquitecto, obligando a resolver suficientemente el problema para que pase inadvertido. Son planteamientos con poco margen para una reinterpretación urbana, donde es difícil aproximarse a una solución que responda a la contemporaneidad. La respuesta inteligente suele encontrarse en el conocimiento técnico de esa cicatrización entre las dos realidades. En ocasiones hay arquitectos que saben leer entre las normas todas esas limitaciones para responder al contexto con tanta prudencia como pertinencia. Una prótesis siempre es una solución artificial que pretende parecerse al cuerpo principal. Utiliza leyes propias para construir una realidad paralela que completa la entidad.

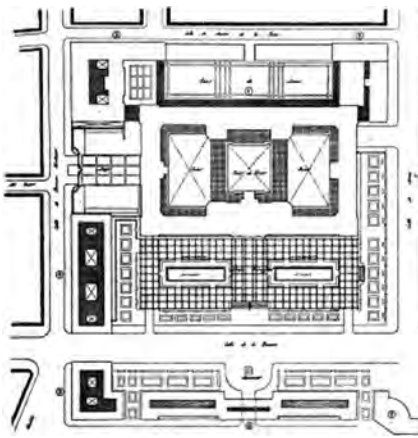


Scott Summit, prótesis 3Dprint, 2012.

Rafael Moneo. Ampliación Banco de España, Madrid 2006.



- **la postura soberbia:** la arquitectura construida y las explicaciones teóricas que la envuelven en ocasiones son contradictorias. Si el autor o el promotor utilizan argumentos para justificar su propuesta basada en una interpretación mimética del pasado, cuando lo que realmente se hace es lo contrario, cae en el aposematismo. En pocas ocasiones puede encontrarse buena arquitectura cuando es utilizada para resolver asuntos representativos relacionados con algún poder fáctico. Una de las obras del arquitecto Gutiérrez Soto, ejemplifica este planteamiento en el edificio y urbanismo que proyecta en 1951 para el Ejército del Aire de Madrid, sobrecargado de referencias simbólicas e historicistas. en su momento se presenta como una arquitectura española ejemplarizante, cuando él sabía que ese mismo año Mies terminaba los apartamentos de Chicago y Secundino Zuazo 10 años antes los Nuevos Ministerios. Por muy bien que se argumentara no es una solución mimética con la ciudad ni una tipología a seguir.



Scott Summit, prótesis 3Dprint, 2012.

Gutiérrez Soto, Ejército del Aire de Madrid, 1951.



– **la copia:** con el posicionamiento arquitectónico de la copia mimética, aparentemente inmediato, podría parecer que se trata de una forma de actuar que no puede aportar algo positivo en la formalización de la ciudad. Sin embargo, al menos contiene la virtud de no ser especialmente dañino para la consolidación del paisaje urbano siempre que el modelo esté bien seleccionado. Esta forma de trabajar se caracteriza por aprovechar el esfuerzo ajeno. En estos casos el análisis del modelo es epitelial y lleva a una solución similar de menor rigor. El no imitar sus leyes generadoras, sino solo las más superficiales hacen complicado que existan buenos ejemplos. Lo más difícil es tener criterio para encontrar el modelo idóneo. Por esa razón siempre se copia lo superficial, de otro modo sería un plagio. Si el modelo elegido es pertinente, puede ser una salida digna desde la percepción urbana, siempre preferible a soportar desafortunadas distorsiones. Es un mimetismo Batesiano.



Micrurus fulvius, Erythrolamprus bizonus.

(Derecha) Mies van der Rohe, Lake Shore Drive apartments 1951.



Es interesante ver en Lake Shore Drive las dos parejas de torres de apartamentos, unas al lado de las otras. Aparentemente parecen las mismas. Solo muy cerca de ellas puede distinguirse cual es la original de Mies Van der Rohe, el nº860/880. La de al lado, el nº900/910 casi idéntica, se produce también en su estudio años más tarde, su resolución en planta baja, color y detalle ya no transmiten lo mismo, lo que demuestra que hasta para copiarse a si mismo se requiere intensidad. Esa misma confusión es la que producen las dos serpientes de coral que tan bien estudió H. Walter Bates. Solo al observarlas muy de cerca puede distinguirse cual es la venenosa, no obstante, ¡qué desafortunada confusión le ha deparado el destino a la falsa coral!, los miles de años de evolución centrados en mimetizar los anillos en su piel acaban con un error, baila los colores de lugar, lo cual conocen ya sus depredadores. El que copia sin reflexión ni análisis, solo consigue engañar al ingenuo. No obstante, esta postura puede generar magníficos paisajes urbanos como el de la Gran Vía de Madrid o la mayor parte de la arquitectura del Plan Cerdá de Barcelona, que invaden las ciudades desarrollando multitud de arquitecturas similares de autores anónimos “sin marca”, que consiguen por su actitud mimética provocar texturas urbanas muy interesantes.

– **la postura verde:** A causa de la evidente demanda de sostenibilidad por la sociedad, la arquitectura necesita responder a ella en todos sus ámbitos. El argumento más socorrido es bio-mimetizar cualquier arquitectura envolviéndola en un manto verde, siempre visto como algo sostenible, pero que en pocas ocasiones es un elemento eficaz energéticamente o fácil de mantener. En todo caso suscita una aceptación generalizada porque incorpora una política en la que parecen ponerse de acuerdo sectores diversos. R&Sie(n) trabajan con esta materia viva habitualmente. En la intervención que precisamente llaman "I'm lost in Paris" es evidente como con éste manto verde hacen posible insertar una vivienda en un patio de manzana que de otro modo habría sido inaceptable por los vecinos. Una piel verde configurando un jardín que a la mayoría gusta ver. El aspecto de las cosas es el que construye el paisaje de las mismas. Aunque en ocasiones estos planteamientos puedan envolverse en una frívola ecología, o puedan convertirse en un sistema de incontrolable mantenimiento o simplemente un posicionamiento snob, sí parece que la utilización de la vegetación como material arquitectónico vivo puede ser parte del cambio de paradigma.



Maja Squinado, Centollo común.

(Derecha) R&Sie(n), vivienda 'I'm lost in Paris', 2008



– **la postura irónica:** suele adoptarla alguien inteligente, que como un prestidigitador es capaz de hacer ver a la mayoría una realidad distinta a la que realmente interesa. Por lo general son propuestas arquitectónicas con dobles lecturas y polémicas formalizaciones.

El pastiche es uno de los argumentos más socorridos. Mantener un esqueleto antiguo o incluso rehacerlo, para que no se perturbe la memoria del entorno urbano puede ser aparentemente una forma de acción poco peligrosa. Una intervención poco dañina es la que imita cualquier forma tradicional, esa es una mentalidad muy aceptada en cualquier ámbito, pero el arquitecto debe responder a su tiempo y surgen contradicciones con lo que la sociedad demanda. En esa dialéctica existen soluciones que lo resuelven, no sin cierta ironía crítica, o puede entenderse que incluso con sentido del humor. MVRDV en Schijndel inauguraron en 2014 la “Glass Farm”, volumen vítreo en el que serigrafían las texturas de una antigua granja que allí hubo, ubicada frente a una iglesia medieval, para enmascarar una biblioteca pública. Esta piel cambia de intensidad fotográfica en todo su perímetro, ya que en la zona conectada con la calle principal, se enseña a la ciudad con más crudeza. Provoca sonrisa con su crítica evidente, sin perder la utilidad pública pretendida del edificio.



MVRDV, Glass Farm en Schijndel.

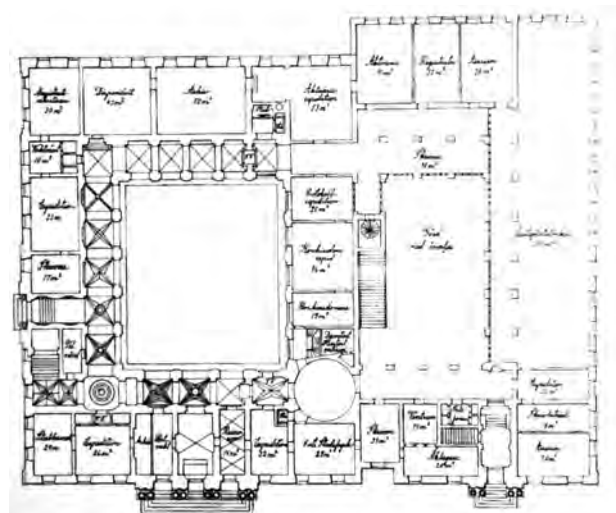
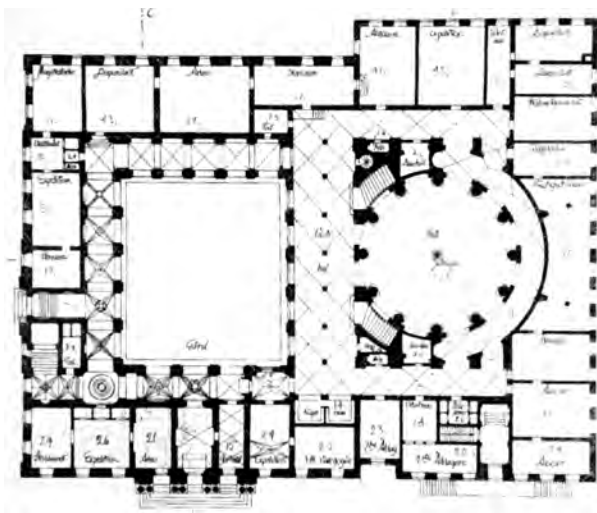
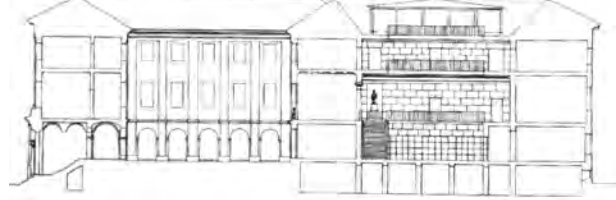
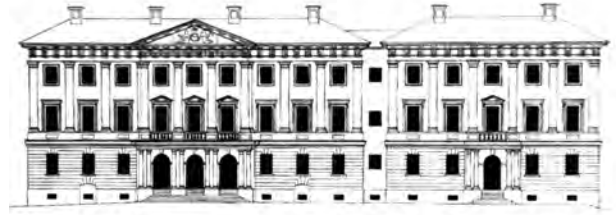
La tecnología actual permite desarrollar estas estrategias imitativas con la impresión digital en cualquier superficie, lo cual parece interesante cuando no se quiere importunar la memoria colectiva de los cascos históricos. Lo que es evidente es que no solo es más barato que construir una fachada tradicional, sino que puede imitarse su imagen con hiperrealismo. Su mantenimiento es menor y la eficacia energética evidente. Sin duda tiene ventajas a las de mantener embalsamadas unas fachadas antiguas que por dentro son otra cosa y al menos más sincero desde lo constructivo. Con este neo-hiperrealismo, parece claro que se reabre un debate proyectual no muy distinto al que se inició el postmodernismo de los setenta al defender de nuevo la

ironía, complejidad, contradicción y referencias históricas. Puede igualmente entenderse que una postura cínica como ésta, no parece que debiera ser un posicionamiento a establecer, sino un contrapunto que haga reaccionar a la sociedad para encontrar mejores soluciones que como en este caso, evidencian absurdas posiciones conservacionistas. En todo caso, la arquitectura no es el mejor soporte para este tipo de reivindicaciones.

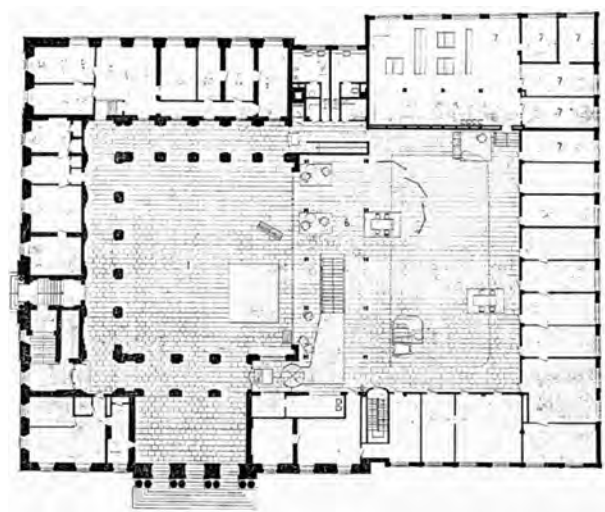
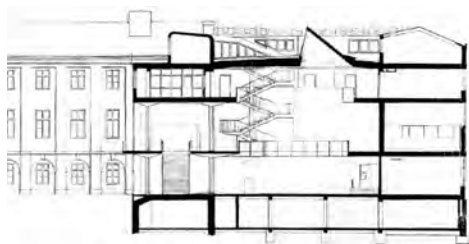
Después de revisar todas estas acepciones, no sería inconveniente enfocar una crítica o catalogación de la arquitectura en base al acercamiento al concepto de *crípsis*, que consideramos bastante presente en los nuevos paradigmas de la arquitectura. Lo emocionante es cuando una estrategia basada en la *crípsis*, consigue traspasar el límite de la elegancia, cuando ha sido capaz de saltar por encima de la *mímesis* contextual, avanzando con nuevos significados. Al ocurrir esto con una obra, se abre una puerta provocando que el entorno físico y cultural cercano a ella se transforme, haciendo evolucionar a todo el que lo aprecie. Estas obras son la excepción, pero acaban formando parte del catálogo de referencias a seguir por su pertinencia y entendimiento. Un ejemplo claro que traspasa los límites habituales de los objetivos naturales de la *crípsis* es la remodelación del Ayuntamiento de Gotemburgo de Asplund.

Asplund se involucra en el proyecto desde que gana el concurso en 1913 hasta 1937. Un largo proceso de veinticuatro años que va evolucionando de forma paralela a la construcción de sí mismo como arquitecto. La primera propuesta es Romanticista y evoluciona naturalmente a una clasicista más propia del contexto en el que vivía. Tras la Exposición Internacional de Estocolmo en 1930, termina la lenta metamorfosis del proyecto, para introducir una visión más cercana al hombre basada en algunos postulados funcionalistas. En esa evolución la jerarquía representativa de las distintas partes cambian de sitio y forma. Su sintaxis está en evolución y llega hasta la fachada. Esa piel exterior termina vendiendo a la imposición estilística para demostrar que una nueva arquitectura libre era posible, a pesar de estar yuxtapuesta a otra concebida con leyes más rígidas. Una vez se traspasa la fachada por la pétrea puerta clásica, aparecen las texturas cálidas de madera y las transparencias, un gesto que sorprende al entrar en un espacio opuesto al que se espera. Solo cuidadosos detalles de la nueva fachada podrían ser el prelude de la atmósfera que esconde cuidadosamente su interior, un magnífico ámbito público central en “U”, como el propio arquitecto explicó, abierta al viejo patio. Ese lugar iluminado cenitalmente es el principal, el que ordena desde dentro toda la manzana. Su visión de los esquemas tradicionales conjugados con espacios libres modernos es complementada con la incorporación de objetos táctiles que diseña e integra en su arquitectura con cierto humor o ironía. Su esfuerzo “a fuego lento” consigue humanizarlo.

Entiende que es necesario cambiar la fenomenología del salón público central desde su uso, sin deformar su tipología clásica en anillo. Esa sensibilidad y tesón, podría formar parte de las aportaciones más importantes del siglo XX, influenciando profundamente no solo a la arquitectura nórdica.



Gunnar Asplund. Proyectos previos del Ayuntamiento de Gotemburgo.



Gunnar Asplund. Último proyecto del Ayuntamiento de Gotemburgo, 1932.



Interior y exterior del Ayuntamiento de Gotemburgo de Asplund.
Fotos: López Peláez.

El proyecto de Asplund parece paradigmático para explicar la crisis en arquitectura. La relación con el antiguo Ayuntamiento, en color, escala, líneas compositivas, materia y paisaje urbano es de un respeto al pasado exquisito, hasta el punto de permitir que esa cáscara ya extemporánea, le sirva de vestíbulo al nuevo concepto. Especialmente acomete una actuación que lo transforma de dentro a fuera.

Miguel Fisac comentó en varias ocasiones que, de sus múltiples viajes por el mundo entre los años cuarenta y cincuenta, éste había sido el edificio moderno que más le había impresionado, más que los que Le Corbusier, Wright o Mies estaban haciendo por esas mismas fechas, porque era capaz de responderle a todas las preguntas que le hacía. De haber sabido cuáles eran, posiblemente se habrían podido analizar con más profundidad sus criterios.

Tras el camuflaje, no cabe pensar que el concepto canónico de “belleza” sea su principal objetivo, ya que al pretender desapercibir se alejaría de su propia esencia. Esconder la belleza del rostro con un velo, transforma su percepción en elegancia, sugerencia u otra sensación interesante de orden menor.

Con esta conclusión solo se pretende advertir que la crisis en cualquiera de sus acepciones es una respuesta dependiente de la capacidad analítica que el arquitecto tenga del contexto, el cual limita la propuesta. La crisis tiene la elegancia como fin mismo, es su techo. Si se elige ese camino en el proceso de proyecto es importante entenderlo y seguir las leyes que le son propias. Sin un profundo estudio del contexto es fácil caer en el aposematismo, el cual, es una estrategia con otros objetivos.

La armonía, como algo coherente en sí mismo, contiene siempre la elegancia, por eso la crisis, encaja perfectamente en los términos contemporáneos de la pertinencia.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

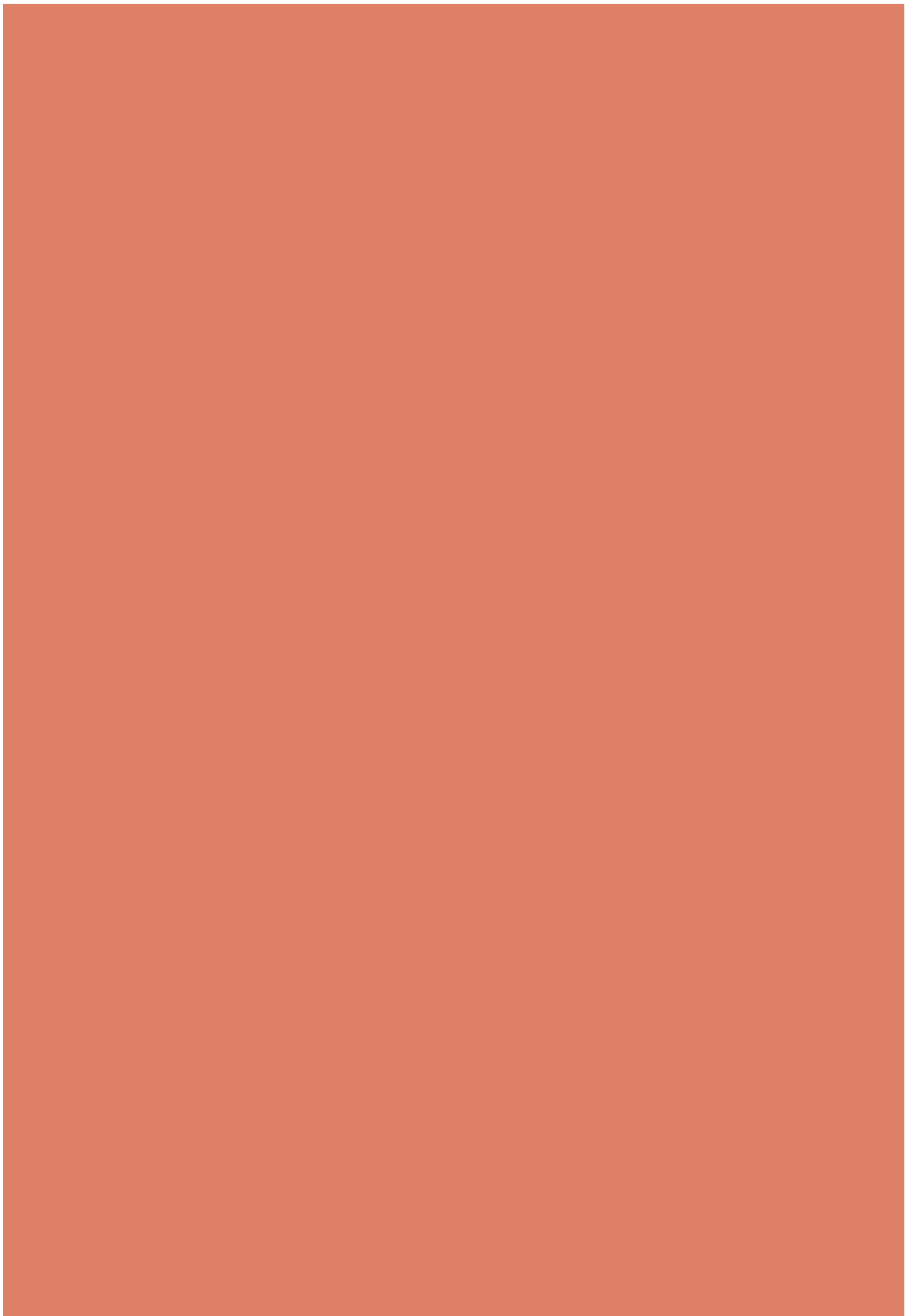
Aarón Rodríguez Serrano

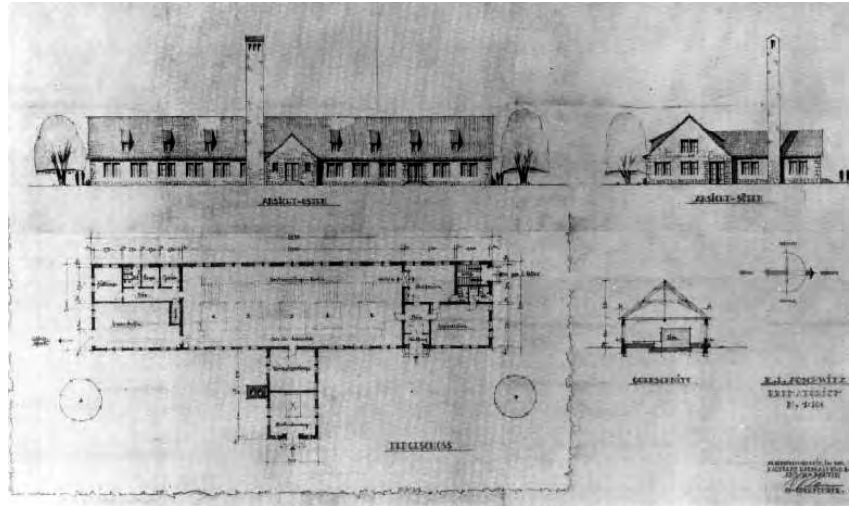
Profesor Titular. Universidad Europea de Valencia / aaron.rodriguez2@uem.es

Construir, habitar, pensar, exterminar. Heidegger y la arquitectura de Auschwitz / Building, Thinking, Dwelling, Exterminating. Heidegger and the Auschwitz's architecture

El siguiente texto pretende ser una revisión crítica de la conferencia *Construir, habitar, pensar*, impartida por Martin Heidegger en 1951. Dicho texto, puntal sobre el que se han edificado múltiples conexiones entre la filosofía del autor alemán y el pensamiento arquitectónico, todavía no ha sido lo suficientemente analizado a la contra, esto es, desde la cara más oscura del proyecto de destrucción nacionalsocialista. Para ello, comenzaremos poniendo en crisis algunas de las ideas principales del texto, como por ejemplo las relaciones entre el proyecto de expansión y exterminio nazi *Lebensraum* y la idea de la esencia del habitar como *cuidado (Sorge)*. En un segundo momento, analizaremos Auschwitz como la inversión exacta del proceso de los cuatro elementos que, a decir de Heidegger, caracterizan el habitar: Tierra, Cielo, los Divinos y los Mortales.

Our work tries to review critically the famous conference *Building, Dwelling, Thinking*, proposed by Martin Heidegger in 1951. This text is one of the main references in the connections between the philosophy of the German author and the architectural discourses. However, it still has not been adequately analyzed from a contrary perspective, for instance, introducing against the texts several facts connected with the darkest side of the nazi project. We will start discussing some of the major ideas in the text, as the relations between the *Lebensraum* project and the connections between *Dwelling* and *caring (Sorge)*. After that, we will analyze Auschwitz as the exact inversion of the Heidegger's *Dwelling* process based on four elements: Land, Sky, The Holy Ones and the Mortal Ones.





“Sin embargo, por mucho que la del joven Heidegger se quiera, en tanto que fenomenología, también una filosofía extemporánea (dicho sea en el sentido de estar fuera del espacio y del tiempo histórico y, por tanto, universal en sus pretensiones de validez) tras ella encontramos un profundo compromiso con las fuerzas expresivas de la época”

Luis Arenas. *La ciudad y lo siniestro: Heidegger y el expresionismo*

Pórtico (o la penuria)

La entrada de este artículo bien podría ser el cuarto verso de la *Todesfuge* de Paul Celan: *Wir schaufeln ein Grab in der Lüften da liegt man nicht eng [Cavamos una tumba en el Cielo no se yace allí estrecho]*¹. Ciertamente, la fuerza de Celan despliega toda su efectividad abrasadora en el contraste entre dos arquitecturas. Una arquitectura del borrado del cuerpo, hacinamiento, en el que la estrechez está resonando en las literas de los campos de concentración y exterminio, pero también en las fosas comunes de la *Shoah por balas* en las que se apilan los cuerpos anudados, reducidos a pura materia. Y en oposición, una arquitectura imaginada que convierte el cielo, todo el cielo, en una inmensa necrópolis en la que el cadáver puede descansar, ya sin nombre y sin lugar en la Historia, en ese inmenso paréntesis simbólico de la víctima.

1. CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1999, p. 63.

La *Todesfugue* fue publicada en 1952. Un año antes, el 5 de Agosto de 1951, el filósofo Martin Heidegger ofrece en el marco de los Coloquios de Darmstadt la conferencia *Construir, habitar, pensar (Bauen Wohnen Denken)* “frente a un público mayoritario de arquitectos e ingenieros reunidos para debatir el problema de la escasez de viviendas después de la Segunda Guerra Mundial”². Ciertamente, ambos textos entablarán un diálogo sordo, oscurecido en lo íntimo por las relaciones entre Heidegger y el régimen nazi, diálogo a propósito de la disposición de los cuerpos en el espacio y de las huellas del delirio totalitario.

Heidegger, como sabemos, guardó un silencio reverencial con respecto a los acontecimientos del Holocausto. Su única mención explícita conservada está situada en otra Conferencia pronunciada en Bremen en 1949 en la que afirmó:

La agricultura es hoy una industria alimenticia tecnificada: en esencia es lo mismo que la manufactura de cadáveres en las cámaras de gas, lo mismo que los bloqueos y la reducción de una región al hambre, lo mismo que la fabricación de las bombas de hidrógeno.³ Ciertamente, Heidegger estaba interesado en generar un reduccionismo sobre el problema de las cámaras de gas al menos en dos campos concretos: su *especificidad* –puede ser fácilmente igualado a las hambrunas o a la masacre de Hiroshima– y su *origen* –extrañamente vinculado sin mayor dificultad a esa visión crítica que mantuvo sobre la técnica desde principios de los años cincuenta⁴. Ese malestar, esa pobreza –incluso ese *peligro*– que Heidegger localiza en la industria tecnificada también se manifiesta en la misteriosa y polémica fórmula con la que cierra *Construir Habitar Pensar*:

Por muy dura y amarga que sea, por muy embarazosa y amenazadora que sea la carestía de viviendas, la *auténtica penuria del habitar* no consiste en primer lugar en la falta de viviendas. La auténtica penuria de viviendas es más antigua aún que las guerras mundiales y las destrucciones, más antigua aún que el ascenso demográfico sobre la tierra y que la situación de los obreros en la industria. La auténtica penuria del habitar descansa en el hecho de que los mortales primero tienen que volver a buscar la esencia del habitar, de que *tienen que aprender primero a habitar*.⁵

El fragmento no sólo muestra, una vez más, las notables dificultades que el filósofo del ser mostraba constantemente en el terreno de la empatía hacia el otro, sino que además queda peligrosamente remachado por una afirmación en la que late de manera explícita el corazón del programa de expansión y exterminio nacionalsocialista:

2. PEDRAGOSA, Pau. “Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico” en *Investigaciones Fenomenológicas, Volumen Monográfico 3: Fenomenología y Política*, 2011, p. 361-362.

3. Cit. en LACAPRA, Dominick. *Representar el Holocausto: Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007, p. 151.

4. MORENO CLAROS, Luis Fernando. *Martin Heidegger. El filósofo del Ser*. Madrid: Editorial Edaf, 2002, pps. 375-386.

5. HEIDEGGER, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”, en HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, p. 142.

¿Qué pasaría si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la *propia* penuria del morar *como la* penuria? Sin embargo, así que el hombre *considera* la falta de suelo natal, ya no hay más miseria. Aquélla es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar.⁶

Luego el habitar –y en unas páginas intentaremos despejar qué significa exactamente esto– está directamente relacionado con la exhortación del suelo natal. Esto es, nos encontramos directamente en el corazón de la búsqueda de espacio vital o *Lebensraum* hitleriana.

Habitar en la *Lebensraum*

Una de las ideas principales del magnífico estudio realizado al alimón entre el arquitecto Robert Jan Van Pelt y la historiadora Debórah Dwork⁷ reside en que la evolución de los distintos campos de trabajo, concentración y exterminio situados en el complejo de Auschwitz, así como los planes de urbanismo desarrollados e interrumpidos sobre la población de Oświęcim fueron desarrollados progresivamente con la idea de la *Lebensraum* (o búsqueda de espacio vital nazi). El interés de Himmler estuvo directamente relacionado con la ampliación de la importancia simbólica y económica a lo largo de la última etapa del III Reich. A riesgo de resumir demasiado, y tomando como punto de partida el modelo de Van Pelt/Dworkin podemos señalar las siguientes seis fases del complejo:

1. Antes de 1940: Una fase simbólica en la que Auschwitz existe como campo de concentración destinado a aterrorizar y controlar a la población polaca.
2. Después de la visita de Oswald Pohl en 1940, una introducción de la fase económica mediante la explotación de los prisioneros.
3. En Noviembre de 1940, Auschwitz I comienza a ser un centro de exterminio masivo de ciudadanos extranjeros (no polacos).
4. Colonización de Oświęcim en términos de *Lebensraum* mediante su planteamiento como la situación privilegiada en la que se encarna el “mito alemán del Este Germánico”⁸.
5. Levantamiento de las zonas industriales, deportación de ciudadanos polacos y asentamiento de ciudadanos alemanes que trabajan especialmente –pero no en exclusiva– para IG Farben.
6. Puesta en marcha de las políticas masivas de exterminio mediante la creación industrial de un proceso homicida dirigida contra los ciudadanos no arios, esto es, contra aquellos que contaminan con su simple presencia la tierra alemana.

Este planteamiento implica varias novedades. La primera es que entre las causas de la masacre no sólo se encuentra el eco tecnificado de una modernidad convertida en delirio⁹ –idea que, como ya hemos visto,

6. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 142.

7. VAN PELT, Robert Jan y DWORK, Debórah *Auschwitz: Revised and Updated*. Nueva York: W.W. Norton, 2008.

8. VAN PELT, Robert Jan y DWORK, Debórah. *Op. Cit.*, p. 181.

9. BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Editorial Sequitur, 1997.

hubiera podido compartir Heidegger cómodamente– ni un ascenso brutal y desmedido del antisemitismo europeo¹⁰. Hay una lógica en el *habitar* que se convierte en homicida, desde el momento en el que, como decía el filósofo, los ciudadanos alemanes aceptan la exhortación de la Tierra Madre a conquistar aquello que, bajo su creencia, les pertenece. El núcleo nazi de la filosofía heideggeriana emerge mostrando la vieja paradoja explicitada por Julio Quesada:

En la medida en que Alemania tome conciencia del preguntar por el sentido del Ser podrá defender esta “comarca” en calidad de “nuestro” futuro existir más “propio”. Tanto el problema judío como la cuestión de la técnica son obstáculos a salvar para poder vivir en la comarca del Ser.¹¹ Parecería que en ciertos fragmentos de Heidegger se señala la identificación de Alemania como espacio privilegiado para el Ser, y del ciudadano nacionalsocialista como uno de los guardianes de ese Ser. Frente a otras teorías más recientes que vinculan la *Lebensraum* como el retorno a la creencia en diosas tribales anteriores al surgimiento del cristianismo¹², en Heidegger, la pregunta tiene otra por la Tierra tiene otro enfoque bien distinto: “¿De qué otro modo pueden los mortales corresponder a esta exhortación [de la tierra natal] si no es intentando por su parte, desde ellos mismos, llevar el habitar a la plenitud de su esencia?”¹³.

Ahora bien, ¿cuál es la esencia del proyecto nacionalsocialista? Pues bien, como demuestra Ian Kershaw, el aparataje de pensamiento hitleriano tenía únicamente dos grandes áreas de acción: la lucha contra el hipotético “bolchevismo judío” y la guerra por el “espacio vital”¹⁴. La primera, a la espera de leer los documentos inéditos de Heidegger con respecto a ese periodo, se encuentra más o menos difuminada en el pensamiento del filósofo. La segunda, sin duda, entronca perfectamente con su visión de la tierra y del habitar. Y es que, si habitar es llevar a la plenitud de la esencia, basta con mirar, por ejemplo, cuál era la esencia de la Universidad –en un texto en el que, por cierto, interpela directamente a los arquitectos– en el tristemente célebre Discurso del Rectorado Heideggeriano de 1933:

[El segundo servicio del estudiante alemán] es con el honor y el destino de la Nación en medio de otros pueblos. Exige un estar presto, garantizado por un saber y una capacidad, robustecido por la disciplina, para el sacrificio extremo (...) Los tres vínculos –por el pueblo con el destino del Estado en su misión espiritual– son inherentes con la misma radicalidad a la esencia alemana.¹⁵ La esencia del habitar la Universidad en 1933, entre otros no menos terroríficos datos, era que el

10. FRIEDLANDER, Saul. ¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva, Barcelona, Gedisa, 2004.

11. QUESADA, Julio. *Heidegger de camino al Holocausto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, p. 238.

12. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Dios” en Revista Trama&Fondo, N° 19, 2005, pps. 31-54.

13. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 142.

14. KERSHAW, Ian. *Hitler (I): 1889-1936*. Barcelona: Ediciones Península, 2002, p. 339.

15. HEIDEGGER, Martin. “Discurso rectoral de 1933” en Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, Volumen 3, N° 10, 1961, p. 186.

estudiante estuviera presto para el *sacrificio extremo* mediante el *servicio a las armas*. La esencia del complejo Auschwitz, como ya hemos visto, se modificó desde un pequeño tren de la bruja salvaje local hasta evolucionar en el buque insignia del homicidio y las posibilidades económicas extremas del *Lebensraum*. Ahora bien, ¿en qué podía consistir, *habitar* Auschwitz? La pregunta es extremadamente compleja en tanto Auschwitz implicaba innumerables capas de significación vital: habitar como preso político, habitar como guardián (señor del Ser homicida), habitar como esclavo, habitar como testigo. Habitar en la pequeña resistencia de la supervivencia en la que el interno, contra todo pronóstico, era capaz de escapar de las políticas de alienación y brutalidad que le negaban como ser humano. Habitar también obedeciendo el programa loco del III Reich, borrando los rostros de los cuerpos inferiores hasta que olvidaban las claves de su existir –su esencia de seres humanos–, y borrando después sus cuerpos para la Historia, invitándoles a cavar sus fosas en el cielo para escapar de la estrechez terrenal.

Para Heidegger, las líneas entre habitar y construir se asientan en torno al cuidado –“el construir como habitar se despliega en el construir que cuida, es decir, que cuida el crecimiento”¹⁶. Sin embargo, en la conferencia sobre arquitectura de 1951 se puede localizar una cierta modificación sobre el sentido de dicha palabra con respecto al *Sorge* inicial que se citaba en *Ser y tiempo*. Si acudimos al párrafo 41 de aquella obra –el encargado de tratar *El ser del Dasein como cuidado*–, lo primero que nos atraviesa es que el filósofo, para introducir dicho concepto, necesita apoyarse en la angustia como elemento constitutivo del *Dasein*:

El angustiarse, en cuanto disposición afectiva, es una manera de estar-en-el-mundo; el ante-qué de la angustia es el estar-en-el-mundo en la condición de arrojado; aquello por lo que la angustia se angustia es el poder-estar-en-el-mundo. Por consiguiente, el fenómeno de la angustia tomado en su totalidad muestra al *Dasein* como un estar-en-el-mundo fácticamente existente.¹⁷

El cuidado, que emerge de la angustia, está vinculado con el construir, con el habitar, pero especialmente, con el tiempo: “la existencialidad en cuanto capacidad proyectiva de salir de sí abre el futuro, la facticidad como reflejo de la condición de arrojado remite al pasado y la absorción de la caída desvela el presente”¹⁸. Luis Arenas, en su estudio sobre la obra del primer Heidegger, reforzó en varios puntos la idea de que la condición clave de la angustia es la falta de un espacio habitable, la quemadura de un saber que tiene que ver con el “no-estar-en-casa”¹⁹. En 1951, Heidegger repetirá “El rasgo fundamental del habitar es este cuidar (mirar por)”²⁰. La angustia, sin embargo, ha sido extirpada de la ecuación.

16. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 130.

17. HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, p.209.

18. ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. *El lenguaje de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2009, p. 157

19. ARENAS, Luis. *Fantasmas de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*. Editorial Trotta: Madrid, 2011, p. 125.

20. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 131.

Ahora bien, tanto las relaciones del cuidado-de-sí como del cuidado en tanto disposición temporal del *Dasein* quedan irremediadamente cortocircuitados en la topografía de Auschwitz. Lo único que queda, por supuesto, es la angustia. Pero no se trata tanto de una angustia que emerge como consecuencia de un saberse arrojado o del “no-estar-en casa”, sino de una angustia central ante la ausencia total de sentido de las dimensiones espacio y tiempo, una angustia que emerge desde lo humano y que confronta la pregunta cenital de Primo Levi²¹ - *¿Es esto un hombre?*- con la disposición del *Dasein* Heideggeriano. Cuando, de manera absolutamente irónica, el superviviente Tadeusz Borowski proclamó *Nuestro hogar es Auschwitz*²², hacía referencia tanto a la vivencia imposible de Birkenau como espacio doméstico, pero a su vez, a la imposibilidad de escapar del mismo después de la guerra. Para el habitante-víctima del campo, el tiempo se bloquea y se escinde entre un pasado que adquiere una textura imposible de descifrar (todos los seres queridos han muerto, los bienes domésticos han sido expropiados, los recuerdos han quedado quebrados en su cadena de significación), un presente no se pliega a una cronología²³, y un futuro, por supuesto, que funciona como un horizonte inmediato en el que la muerte no es una certeza más o menos poética y rugosa en su simbolización, sino que adquiere toda la fuerza de lo acechante *en lo real*. En el Espacio-Auschwitz no hay una inscripción de sentido en la gestión de los cuerpos: nada que garantice la supervivencia de los mismos, ni la propiedad, y a duras penas su identidad.

Auschwitz o la negación de la esencia del Habitar

“Sólo los muertos verán el final de la guerra”

(Ken Nolan, *Black Hawk derribado*)

Para Heidegger, en su conferencia de 1951, las relaciones entre construir y habitar se anudan en torno a lo que denomina una Cuaternidad compuesta por la *tierra*, el *cielo*, los *divinos* y finalmente *los hombres*. En torno a esos cuatro vectores levantará su metáfora de la casa de campo de la Selva Negra, más concretamente, en torno a cuatro verbos que se anidan a esos vectores: “Cuidar la Cuaternidad, salvar la tierra, recibir el cielo, estar a la espera de los divinos, guiar a los mortales: este cuádruple cuidar es la esencia simple del habitar”²⁴.

21. LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2007.

22. BOROWSKI, Tadeusz. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.

23. Numerosos testimonios recuerdan el “tiempo de Auschwitz” como simplemente incomprensible. Los días se suceden de manera pautada (los recuentos, las jornadas laborales, las horas de la comida o del casi imposible descanso, los domingos por la tarde que se dedican al zurcido de los uniformes o la limpieza de los barracones...) pero cuya vivencia no se aprehende cronológicamente. Los días y las estaciones se solapan, los acontecimientos se deslizan, los días de la semana no cuentan como acontecimientos más o menos exactos. En su lugar, lo único que hay es una fosa-tiempo en la que apenas se escribe la supervivencia, el trabajo y la destrucción. Se puede consultar al respecto MORENO FELIU, Paz. *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Madrid: Editorial Trotta, 2010, pps. 87-112.

24. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 140.

Sin embargo, si por algo se caracteriza el proyecto de exterminio alemán es, precisamente, por haber negado directamente la posibilidad de operar con dicha Cuaternidad. De hecho, Auschwitz resplandece como el reverso siniestro casi perfecto de esa bucólica casa de campo en la Selva Negra fantaseada, como su inversión directa en tanto conclusión lógica de la *Lebensraum* y del proyecto de la salvación del Ser por la vía de la pureza racial.

En primer lugar la tierra es convertida directamente en cementerio. Sin embargo, frente a la lógica de la necrópolis entendida como espacio simbólico para la realización del duelo, espacio memorístico del que emerge una reconciliación con las deudas pasadas y la certeza identitaria de pertenecer a una narrativa familiar, Auschwitz se convierte en máquina de borrado que destruye a los hombres, los reduce a cenizas y más adelante, los devuelve a la tierra con un gesto en el que cualquier escritura está ausente. La tierra es al mismo tiempo nicho, testigo y espacio de sangre de la que brotan las enfermedades pero también los cultivos de los que se nutría toda la zona mediante los campos satélite adyacentes al perímetro de Birkenau. El cadáver es reducido a su función puramente matérica, nutriente, y abona en el gesto de su desaparición el propio sistema que lo produce. Sin embargo, deja detrás un desgarró simbólico imposible de suturar: el de su duelo. De ahí que las peregrinaciones que se realizan hacia los campos siempre resulten insuficientes por la dislocación entre el espacio *real* (las ruinas de los crematorios, la cámara de gas que se conserva en Auschwitz I) y el espacio *simbólico* que, simplemente, no pueden acotar.

En segundo lugar, el cielo se convierte en ese terreno de nichos en el que, como decía Celan en el poema anteriormente mencionado, los cuerpos se disponen sin la menor estrechez. Las cenizas que ascienden por las paredes de los crematorios se posan sobre los cuerpos de los vivos recordándoles la inminencia de su propia desaparición y el carácter mecánico y completamente absurdo del borrado de cuerpos. En el cielo flotan también absurdamente los cuerpos de los ahorcados expuestos en el patio central, y hacia el cielo se suceden las notas que interpretan las distintas orquestas que marcan los tiempos de producción. El cielo es el lugar del ojo de un Dios brutal que se desliza en el halo de los reflectores por los esquinzos del campo, intentando ver y controlar todo lo que ocurre. Si bien en Auschwitz la disposición de los campos principales no responde estrictamente a la lógica del panóptico teorizado por Bentham –cosa que sí ocurre con más precisión, por ejemplo, en Sachsenhausen–, el ejercicio de la visibilidad está trazado por la luz que desvela la culpabilidad, los intentos de fuga, y por supuesto, las pilas de cadáveres sin recoger que se hacinan en el espacio enlodado entre los barracones. El cielo se convierte también en heraldo de la muerte cuando trae la lluvia (foco de más infecciones, de neumonías mortales, de accidentes laborales al provocar resbalones) y por supuesto la nieve, que congela los miembros y que a duras penas puede ser combatida mediante la cercanía de los cuerpos dispuestos en las literas y la más que precaria estufa situada en el interior de cada barracón. La cercanía con la pequeña estufa se convierte en un punto privilegiado para los internos, que intentan disponerse por rango de antigüedad, de capacidad física o de simple cercanía con el *Kapo* a su alrededor.

En tercer lugar, los divinos nada saben de Auschwitz. Desde luego, Dios es un inmenso paréntesis que apenas se manifiesta sino en el ritual clandestino. Los rabinos, al ser arrasados por el no-tiempo, probablemente no recuerdan cuándo emerge la tercera estrella del sábado que permite la celebración del *Sabbath* –de nuevo el cielo que oculta o que dispone. Los divinos no tienen ninguna fuerza espiritual allí donde el hombre ha conseguido desplegar un maquinaria moderna de asesinato. Heidegger, por cierto, fue culpable en primera instancia del borrado de los divinos en el interior de Auschwitz cuando se negó explícitamente a ayudar a su antigua amiga Edith Stein, judía convertida en monja carmelita, por más que se lo suplicara explícitamente una delegación de religiosas que se desplazaron hasta su domicilio²⁵. La vieja pregunta sobre la presencia de Dios en el Holocausto –que tan extrañamente bien parece resuelta en ciertas lecturas polacas o en la puesta en escena absolutamente acrítica de, pongamos por caso, la capilla de Mauthausen- no encontrará respuesta alguna en la experiencia del espacio, por mucho que *siempre a posteriori* se haya intentado generar mártires, milagros y actos sagrados varios. Más que un espacio para “esperar a los divinos”, Auschwitz debería ser considerado el espacio privilegiado para desesperarse ante su ausencia, el ejemplo claro de cómo el horror se convierte en teodicea.

Por último, “guiar a los mortales”. Heidegger resulta desoladoramente claro en este punto:

Los mortales habitan en la medida en que conducen su esencia propia –ser capaces de la muerte como muerte– al uso de esta capacidad, para que sea una buena muerte. Conducir a los mortales a la esencia de la muerte no significa en absoluto poner como meta la muerte en tanto que nada vacía; tampoco quiere decir ensombrecer el habitar con una mirada ciega dirigida fijamente al fin.²⁶ Ciertamente, la máquina de exterminio de la Solución Final consiguió señalarse como el conducir paradigmático hacia la muerte de los inocentes en la iconografía del siglo XX. Sin embargo, las cámaras de gas estaban muy lejos de ser consideradas como una “buena muerte”, sino antes bien, como un dispositivo cuya tortura previa incluía el robo, la deshumanización y finalmente el pánico. Las líneas ferroviarias trazadas por la oficina de Eichmann desde los orígenes de la deportación (ciudades, campos de tránsito, guetos) que desembocaban en las selecciones pueden ser consideradas como cicatrices de memoria sobre el rostro de Europa, una suerte de reescritura fantasmal del desplazarse hacia la muerte que posteriormente fue mayoritariamente borrada bien por las reescrituras del capital (mediante el uso de las mismas vías para transportar bienes en la postguerra) o directamente mediante la demolición y el olvido.

Y por otra parte, ¿hacia dónde puede dirigir el hombre en Auschwitz la mirada que no apunte directamente hacia su fin? ¿Es posible concebir el acto de borrado humano como algo más que “nada vacía”? Vacía, o en su registro inverso, llena del sentido brutal del proyecto totalitario que

25. MORENO CLAROS, Luis Fernando. *Op. Cit.* Pps. 89-90.

26. HEIDEGGER, 1994, *Op. Cit.*, p. 132.

Heidegger recibió entre sus manos y que le llevó a escribir, por ejemplo, que “la historia es la retirada de un pueblo hacia lo que le ha sido dado hacer, introduciéndose en lo que le ha sido dado en herencia”²⁷.

Ciertamente, la herencia que Adolf Hitler leyó en el latido del pueblo alemán era una herencia espacial, geográfica, encarnada en el *Lebensraum*. En contraposición, y como hemos demostrado, la conferencia *Construir, habitar, pensar* supone la inversión directa de los frutos que emergieron tras su puesta en práctica. Incluso, quién sabe, un esfuerzo desesperado para borrar la quiebra simbólica total del espacio europeo que el nacionalismo había realizado al convertir todo el continente en un inmenso espacio memorístico en el que la simple idea de *habitar* quedaba, de alguna manera, comprometida irremediabilmente.

Epílogo

Después se impone un *flashback* hasta el verano de 1967. Ya han pasado más de diez años desde que Martin Heidegger pronunció su célebre conferencia y el poeta Paul Celan nos hizo imaginar el cielo como un inmenso cementerio en el que no hay estrechez posible. Durante aquel verano coincidieron por primera vez en la célebre cabaña de la Selva Negra ambos hombres, compartieron espacio y reflexión durante una jornada y, en cierta medida, sellaron un extraño perdón. Como despedida, Celan dejó la siguiente inscripción en el cuaderno del filósofo: “Al libro de la cabaña, con la mirada en la estrella de la fuente, con la esperanza de una palabra venidera en el corazón”.²⁸ Esa palabra venidera, quién sabe, podría ser un reto para reivindicar el proyecto heideggeriano del *habitar* como esencia del ser, pero sobre todo, como acto atravesado por el *cuidado*. El reto, por supuesto, es hacerlo en un mundo en el que ni la tierra, ni el cielo, ni los divinos ni los mortales pueden encontrar fácilmente un asidero para escapar de la angustia de su propio pasado. El reto, digámoslo claramente, es *habitar* después de Auschwitz.

27. HEIDEGGER, Martin. “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1998, p. 56.

28. SAFRANSKI, Rüdiger. *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 2003, p. 485.

Bibliografía

- ADRIÁN ESCUDERO, Jesús. *El lenguaje de Heidegger*. Barcelona: Herder, 2009.
- ARENAS, Luis. *Fantasma de la vida moderna. Ampliaciones y quiebras del sujeto en la ciudad contemporánea*. Editorial Trotta: Madrid, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y Holocausto*. Madrid: Editorial Sequitur, 1997.
- BOROWSKI, Tadeusz. *Nuestro hogar es Auschwitz*. Barcelona: Alba Editorial, 2004.
- CELAN, Paul. *Obras completas*. Madrid: Editorial Trotta, 1999.
- FRIEDLANDER, Saul. ¿Por qué el Holocausto? Historia de una psicosis colectiva, Barcelona, Gedisa, 2004.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. “Dios” en Revista Trama&Fondo, Nº 19, 2005, pps. 31-54.
- HEIDEGGER, Martin. “Discurso rectoral de 1933” en Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica, Volumen 3, Nº 10, 1961, pps. 183-188.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser y tiempo*. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- LACAPRA, Dominick. *Representar el Holocausto: Historia, teoría, trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.
- LEVI, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: El Aleph, 2007.
- MORENO CLAROS, Luis Fernando. *Martin Heidegger. El filósofo del Ser*. Madrid: Editorial Edaf, 2002.
- MORENO FELIU, Paz. *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*. Madrid: Editorial Trotta, 2010.
- PEDRAGOSA, Pau. “Habitar, construir, pensar en el mundo tecnológico” en *Investigaciones Fenomenológicas, Volumen Monográfico 3: Fenomenología y Política*, 2011, pps. 361-378.
- QUESADA, Julio. *Heidegger de camino al Holocausto*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Un maestro de Alemania. Martin Heidegger y su tiempo*. Barcelona: Tusquets, 2003.
- VAN PELT, Robert Jan y DWORK, Debórah. *Auschwitz: Revised and Updated*. Nueva York: W.W. Norton, 2008.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José María Silva Hernández-Gil

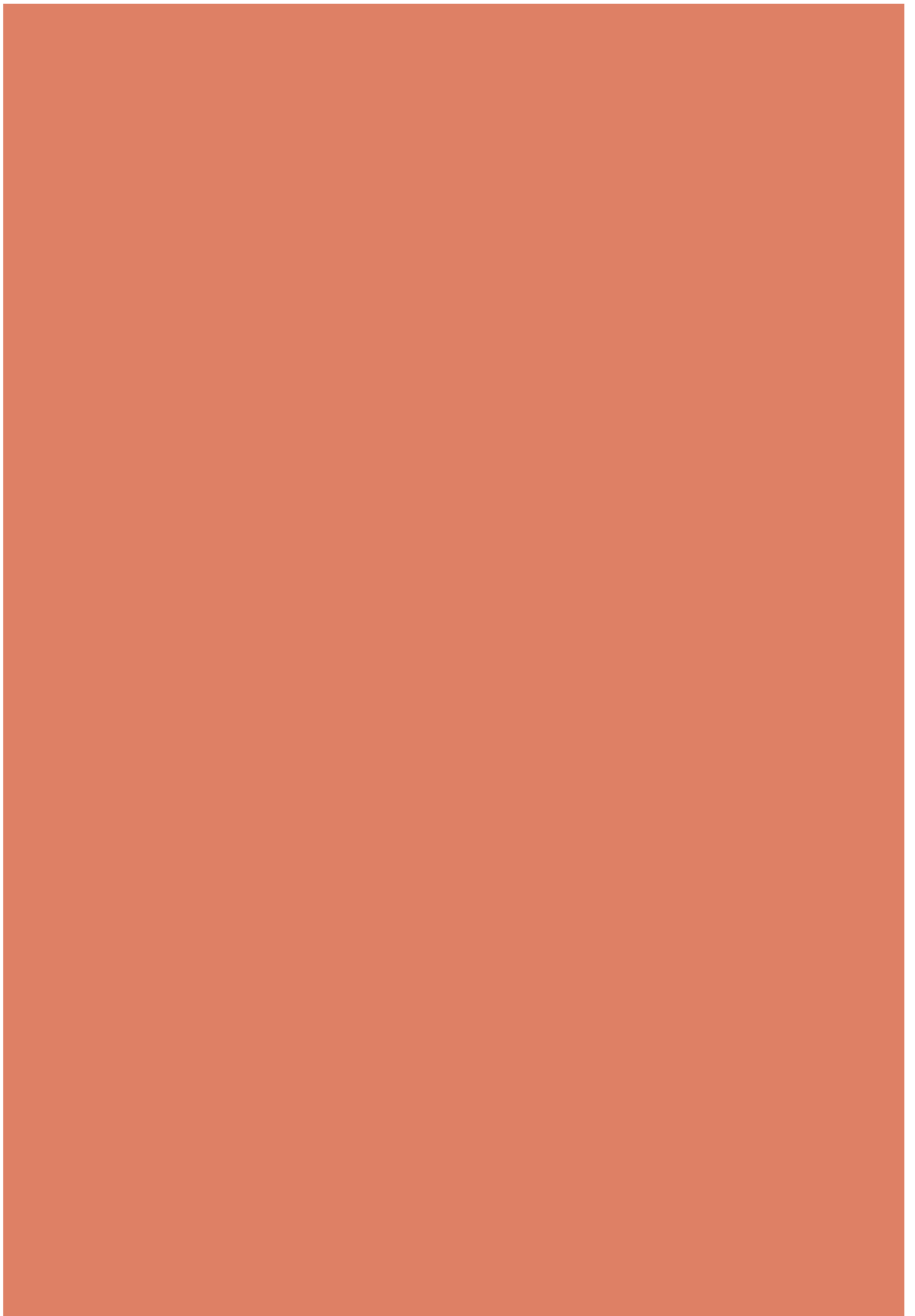
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid / josesilvarq@gmail.com

Entre la expresión y el tipo: James Stirling en los cincuenta / Between expression and type: James Stirling in the fifties

Los años cincuenta representan la etapa de maduración de James Stirling, el tiempo en que, frente al incipiente cisma de la arquitectura moderna, desarrolló una sólida posición intelectual que se formalizaría en su obra posterior. Este artículo profundiza en esta postura que, cimentada en la necesidad de reintegrar *modernidad* e *historia*, pretende revitalizar la arquitectura a partir de dos cuestiones críticas: la *expresión* y la *forma*. La primera, ofreciendo una alternativa al problema estilístico contemporáneo por medio de la expresión de la *función*, entendida ésta como la idea central de la modernidad. Y la segunda, por medio del empleo instrumental de la abstracción de dicha forma, el *tipo*, redescubriendo la capacidad significativa de éste y, por tanto, el potencial comunicativo de valores modernos extraídos de cualquier época. El repaso cronológico de algunos de sus proyectos, escritos críticos y referencias relevantes de su formación, permite entender el progresivo diálogo entre estas dos ideas, una persistente y la otra en evolución, hasta 1959, año en que con el escrito "The functional tradition and expression" y el proyecto para el Churchill College, alcanza la integración de *método* y *estética* que daría lugar a su arquitectura posterior.

The fifties represent the period when James Stirling matured, the time when he confronted the recent schism of modern architecture and developed a solid intellectual position which would take shape in his later work. This article deepens in this attitude which, cemented in the necessary reintegration of *modernity* and *history*, pretends to reinvigorate architecture from two critic concepts: *expression* and *form*. The first one, offering an alternative to the stylistic problem of contemporary architecture through the expression of *function*, this understood as the central idea of modernism. And the second, through the instrumental use of its abstraction, *type*, rediscovering form's signifying potential and, therefore, its ability to convey the values of modernism, present in any era. The chronological review of some of his projects, theoretical writings and relevant references from his education describes the progressive dialogue between these two concepts, one firm and the other in constant evolution, up to 1959, the year when he writes "The Functional Tradition and Expression" and designs the Churchill College, when the integration of *method* and *aesthetics* is achieved establishing the basis for his subsequent architecture.

James Stirling, tipo, expresión, forma, estética, método, tradición funcional
/// James Stirling, type, expression, form, aesthetics, method, functional tradition



“... aquello que buscaba era siempre algo que estaba delante de él, y aunque se tratase del pasado era un pasado que avanzaba a medida que él avanzaba en su viaje, porque el pasado del viajero cambia según el itinerario cumplido, no digamos ya el pasado próximo al que cada día que pasa añade un día, sino el pasado más remoto.”

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles* (1972)¹

En 1950, tras haber luchado en la Segunda Guerra Mundial y una vez concluida la carrera universitaria, James Stirling se trasladó de Liverpool a Londres, ciudad que se encontraba entonces en proceso de reconstrucción, en un momento tan crítico económica y socialmente como atractivo y repleto de oportunidades. Por esta época, aunque con cierto retraso respecto a la Europa continental y los Estados Unidos, el movimiento moderno ya se había adoptado como arquitectura oficial del Reino Unido. El Estilo Internacional, codificado y unificado antes de la guerra, era ya una realidad global². Paradójicamente, en esta misma década, cuando la modernidad parecía haber triunfado, surgieron dentro de su propia ortodoxia voces que cuestionaban, con diferentes puntos de vista, la validez de la misma o de algunos de sus postulados; el Neoliberalismo italiano, el Nuevo Brutalismo en Inglaterra o los contestatarios congresos del Team 10, estimularon la crítica y la renovación, abriendo el debate sobre la relevancia de la historia, la tecnología y la ciudad. A esta situación se añadió, por primera vez, una cierta confusión en torno al trabajo de los maestros de la modernidad, debido a la divergencia entre los intereses y la producción de aquellos que en los años veinte formaron un frente común. La arquitectura moderna se fragmentaba en multitud de vías posibles sin el liderazgo incuestionable que Le Corbusier, Mies o Gropius habían ejercido en décadas anteriores.

1. CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007. p. 24.

2. “The International Style” fue una denominación acuñada en la exposición “Modern Architecture - International Exhibition” organizada en 1932 por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson en el MOMA de Nueva York que presentó una selección de los principales exponentes de la arquitectura moderna. La influencia del término, que aunaba una serie de parámetros estilísticos comunes, se consolidó con la publicación del influyente libro del mismo nombre: HITCHCOCK, Henry-Russell y JOHNSON, Philip. *The international style: architecture since 1922*. Nueva York: Norton, 1932.

few arrangements: these must be, at least partly, the personal expression of high style, but any structural building on the traditional manner is far from remaining, and these buildings of conventional plan continue to give evidence of a traditional character.

In both houses the principal masses are on the first floor, linked to the garden by an external staircase and flight of steps. These masses are symmetrically disposed about a central axis: in the Malcontenta, three rooms, a central hall and a porch; in Garches, the central hall remains one of the two staircases occupies a similar position, but the other has been treated through an angle of ninety degrees, the entrance hall has been revealed from level to an asymmetrical wall, and the external factor corresponding to the porch becomes partly a recessed volume, sheltering a line of support and placed in a less perceptible relation to the main room. The recessed steps have disappeared, and a terrace balcony is achieved by thinning the small library into the main apartment. There is a subsidiary cross axis at Malcontenta, which is suggested at Garches by the central void of the end walls. These convey a certain character to the plan, but there is no through void.

The wall of the Malcontenta forest the traditional wall pattern by vertical openings, with the central emphasis in the pediment and the roller roses have the windows placed towards the extrados of the facade, a device which seems to reduce the scale of the block. The double bay in the middle is expressed by a single door, or in the most elevation by a Roman archway, and carries the upper pediment of the roof. Hierarchically the wall falls into three main divisions: four paces wide, corresponding to the four orders of the portico, terminated by a balanced entrance; a recessed volume, which is the main entrance; and a projecting volume, which is the main entrance, but which the house rises, but while the side and gable ends are treated, the house is treated in plan as if it were a single room, even greater weight carried here, is achieved by the highly emphatic insertion of the terrace.

In the Villa at Garches the exploitation of the structural system has led to a more varied wall and void, a system which places emphasis in both order and extremity of the facade, and in maintaining the central void as a complete emphasis on elevation of the side walls, a device which seems to reduce the scale of the block. Any system of external wall and void, a system which places emphasis in both order and extremity of the facade, and in maintaining the central void as a complete emphasis on elevation of the side walls, a device which seems to reduce the scale of the block. Any system of external wall and void, a system which places emphasis in both order and extremity of the facade, and in maintaining the central void as a complete emphasis on elevation of the side walls, a device which seems to reduce the scale of the block.

The external elevation retains the central feature in the upper story, but it is noticeable that the further development of this feature within itself is asymmetrical. The downward inclination of weights in this sort of facade is impossible, and to see the central feature, introduced by the horizontal void, exactly repeated in the base, would be grotesque. Displacement and breaking up of the feature are again compensated by diagonal relationships; and in the ground floor entrance masses and voids are again compensated by diagonal relationships; and in the ground floor entrance masses and voids are again compensated by diagonal relationships.

The other chief point of difference lies in the idea of the roof. In the Malcontenta it forms a pyramidal superstructure dominated by the temple form of the upper pediment, which covers above and supports the central feature of the main wall. Internal and external are provided by the highly monumental doorway, which, placed in a subordinate position, reveals the significance of the main wall. Garches has a flat roof on two levels, treated partly as an extension out of the block, and scattered with the irregular incident of steps, perforations which seem to reduce the scale of the block.

plastic elements, the frontal facade of the entrance elevation and the portion of the garden front, are placed respectively in symmetrical and asymmetrical relation to the facade below. As at the Malcontenta, they are dominated in the composition, but in neither case are they placed in the vertical relationship with the principal feature of the house wall. In the Malcontenta facade it is essential to note the verticality of the facade wall, which is not expressed.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style. In the Venetian style, as in the Venetian style, the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

The Venetian style, as in the Venetian style, the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style. The Venetian style, as in the Venetian style, the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

It was not in fact suggested that architectural proportions derived from classical harmonies, but rather that the laws of proportion were established mathematically, and not necessarily derived from the classical harmonies.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa Malcontenta
The smaller part of the villa at Malcontenta, on the left of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Villa at Garches
The smaller part of the villa at Garches, on the right of the main entrance, is a rectangular block of three stories, with a central hall and a porch. The proportions of the house are not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

Malcontenta and modelled around at the base of ideal proportion was a common factor in Palladio's North Italian style, where there was a certain freedom in the proportions of the house, and the proportions of the house were not so rigidly defined as in the Venetian style.

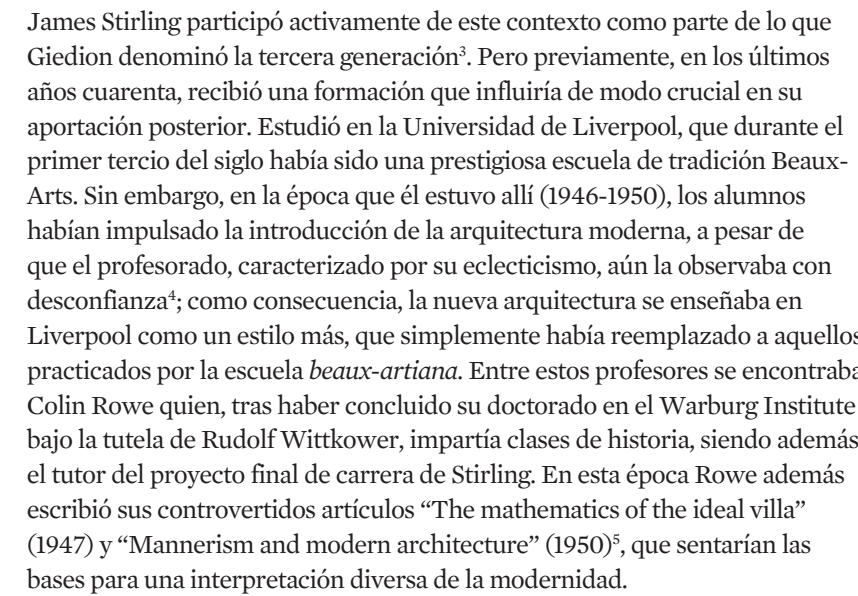


Fig. 1. Páginas del artículo de Colin Rowe "The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared" que comparan la Villa Malcontenta de Palladio y la Villa Stein en Garches de Le Corbusier. Tomadas de: *Architectural Review*. 1947, Marzo.

James Stirling participó activamente de este contexto como parte de lo que Giedion denominó la tercera generación.³ Pero previamente, en los últimos años cuarenta, recibió una formación que influiría de modo crucial en su aportación posterior. Estudió en la Universidad de Liverpool, que durante el primer tercio del siglo había sido una prestigiosa escuela de tradición Beaux-Arts. Sin embargo, en la época que él estuvo allí (1946-1950), los alumnos habían impulsado la introducción de la arquitectura moderna, a pesar de que el profesorado, caracterizado por su eclecticismo, aún la observaba con desconfianza⁴; como consecuencia, la nueva arquitectura se enseñaba en Liverpool como un estilo más, que simplemente había reemplazado a aquellos practicados por la escuela *beaux-artiana*. Entre estos profesores se encontraba Colin Rowe quien, tras haber concluido su doctorado en el Warburg Institute bajo la tutela de Rudolf Wittkower, impartía clases de historia, y además el tutor del proyecto final de carrera de Stirling. En esta época Rowe además escribió sus controvertidos artículos "The mathematics of the ideal villa" (1947) y "Mannerism and modern architecture" (1950)⁵, que sentarían las bases para una interpretación diversa de la modernidad.

- El término "tercera generación" se debe a Sigfried Giedion quien en su artículo de 1965 "Jorn Utzon y tercera generación" lo emplea para referirse aquellos arquitectos modernos que comenzaron su carrera en los años cincuenta.
- «...the faculty enjoyed neither such information nor such ambition, simply in default of the input members of the student body themselves felt obliged to assume what they certainly thought was subversive and a revolutionary role». ROWE, Colin. "James Stirling. A highly personal and very disjointed memoir". En: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984. p. 11.
- ROWE, Colin. "The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared". En: *Architectural Review*. 1947, Marzo. p. 101-104; Idem. "Mannerism and modern architecture". En: *Architectural Review*. 1950, Mayo. p. 289-299.

Aunque años después afirmó que «...I was left with a deep conviction of the moral rightness of the New Architecture»⁶, lo cierto es que la idea de arquitectura moderna que Stirling recibió distaba mucho de ser la ortodoxa. En primer lugar, la ecléctica enseñanza de Liverpool le proveyó de la capacidad para interpretar estéticamente la arquitectura y discernirla por su calidad, independientemente del estilo con que se hubiese construido⁷. En segundo lugar, el entendimiento de la historia desempeñó un papel crucial. Colin Rowe presentaba en sus clases y textos una historia viva que se ha filtrado hasta el *presente*, formando parte indisoluble de los hallazgos modernos, hasta tal punto que la percepción del *pasado* queda condicionada invariablemente por los descubrimientos o las obras actuales. El contraste con la ortodoxia moderna es reseñable. Una interpretación coincidente con el pensamiento de T. S. Eliot⁸, poeta muy leído por Stirling en esta época estudiantil⁹, que considera que la capacidad del presente de alterar el pasado es tan relevante como la imposibilidad de entender el presente sin la dirección del pasado. En sus escritos Rowe define esta teoría de continuidad histórica por medio de ejemplos, en ellos establece vínculos entre obras modernas de Le Corbusier, Gropius, Mies o Loos con arquitecturas históricas de Palladio, Miguel Ángel o Schinkel; la arquitectura moderna, de este modo, deja de percibirse como históricamente independiente. En resumen, la apreciación de la calidad arquitectónica de forma ajena a cuestiones de estilo, la consideración de la historia como un continuo del que el artista es parte activa y la percepción del vínculo existente entre los maestros modernos y la tradición previa definieron el marco formativo del joven arquitecto [Fig. 1].

Problema estético

Durante la década de los cincuenta, la presencia de Stirling en el debate arquitectónico se debió en mayor medida a los artículos que publicó en diversas revistas, que a sus primeros proyectos y obras. En estos textos, ante las dudas y contradicciones del momento, buscaría aclarar su posición. “Garches to Jaoul. Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953” (1955), “Ronchamp. Le Corbusier’s chapel and the crisis of rationalism” (1956), “Regionalism and modern architecture” (1957) y “The functional tradition and expression” (1959)¹⁰, los cuatro escritos principales, giran en torno al *dilema estético* y la pérdida de unidad estilística de la arquitectura

6. STIRLING, James. “An architect’s approach to architecture”. En: *Journal of the Royal Institute of British Architects*. 1965, Mayo. p. 232.

7. «At that time the school was under Professor Budden, a liberal without opinion in regard of the great argument. He believed that quality, whether neo-Georgian, modern, etc. , was all that mattered -an attitude that was maybe an asset to the school at that time». Ibid. p. 232.

8. ELIOT, T. S. “Tradition and individual talent” (1919). En: ELIOT, T. S. *Selected Essays*. Londres: Faber and Faber, 1951. p. 15.

9. GIROUARD, Mark. *Big Jim*. Londres: Chatto & Windus, 1998. p. 36.

10. STIRLING, James. “Garches to Jaoul. Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953”. En: *Architectural Review*. 1955, Septiembre. p. 145-151; Idem. “Ronchamp. Le Corbusier’s chapel and the crisis of rationalism”. En: *Architectural Review*. 1956, Marzo. p. 155-161; Idem. “Regionalism and modern architecture”. En: DANNATT, Trevor (ed.). *Architect’s Year Book 8*. Londres: Paul Elek, 1957. p. 62-68; Idem. “The functional tradition and expression”. *Perspecta*. 1960, n° 6. p. 88-97.

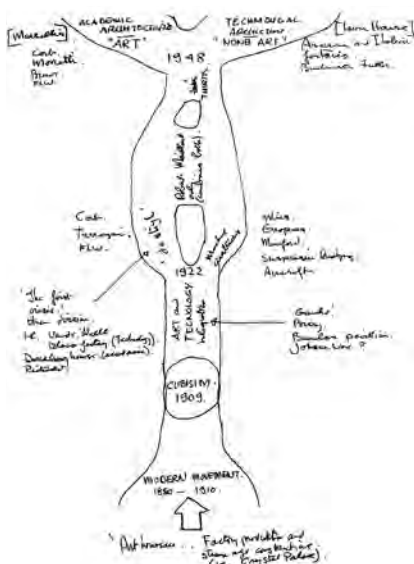


Fig. 2. Diagrama de James Stirling descriptivo de la evolución de la modernidad extraído de su diario, el "Black Notebook" (1953). Tomado de: CRINSON, Mark. *James Stirling. Early unpublished writings on architecture*. Oxon: Routledge, 2010.

moderna. En ellos se observa la escisión de la modernidad en dos ramas: la artística o académica y la no-artística o tecnológica, representadas respectivamente por Le Corbusier, Aalto y gran parte de las propuestas europeas y, en el otro lado, por Gropius, Mies y los Estados Unidos [Fig. 2]. Stirling lo describe gráficamente: «By the end of the twenties [...] the works of Gropius and Aalto at this period had a more or less common appearance [...] today it can in no way be said that there is any similarity in the recent work of Gropius and Aalto»¹¹. Los dos primeros escritos analizan el problema tomando la obra de Le Corbusier como punto de partida. Stirling, aun admirando el trabajo del maestro, tenía dificultades para entender la transformación de su arquitectura, el cambio desde la brillantez racionalista de Garches a la plasticidad personal y regionalista de Jaoul. Así concluye que en Ronchamp, a pesar de construir «...a masterpiece of a unique but most personal order»¹², Le Corbusier ha cambiado de estrategia ya que sus «...incredible powers of observation are lessening the necessity for invention, and his travels round the world have stockpiled his vocabulary with plastic elements and *objects trouvés* of considerable picturesqueness»¹³. Aunque no se juzga esta postura, se plantea una cuestión fundamental: «If folk architecture is to re-vitalise the movement, it will first be necessary to determine what it is that is modern in modern architecture»¹⁴. Se considera pues que hay que definir aquellos valores que caracterizan la modernidad, que la diferencian de las arquitecturas de otras épocas; y éste es el desafío al que se enfrenta la arquitectura en los años cincuenta. Con estos escritos Stirling intenta aprehender su tiempo; sus artículos son puramente críticos: analizan y valoran con agudeza, pero no proponen. No podía proponer quien no tenía aún respuestas.

No será hasta 1959, cuando escribe "The functional tradition and expression" [Fig. 3], que Stirling enuncie una propuesta para afrontar este dilema estético. Tres años antes, en "Regionalism and modern architecture", ya había detectado una tendencia europea que comenzaba a considerar las arquitecturas vernáculas como fuente de inspiración: «...a re-assessment of indigenous and usually anonymous buildings and a revaluation of the experience embodied in the use of traditional methods and materials»¹⁵ [Fig. 4]. Esta corriente, que desde su punto de vista surgió como reacción al clasicismo moderno de la arquitectura americana reciente (Mies, Johnson o Rudolph) y que fue abanderada por Le Corbusier con su asimilación de influencias mediterráneas e indias, no era más que un reflejo del cisma que vivía la arquitectura moderna, entre exhibicionismo estructural o estilismo: «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...»¹⁶. Ante esta situación y partiendo de la tendencia anteriormente descrita, en 1959 Stirling desarrolló un *programa estético*: «...as the functional

11. STIRLING. "Regionalism...". p. 68.

12. STIRLING. "Ronchamp...". p. 161.

13. Ibid.

14. Ibid.

15. STIRLING. "Regionalism...". p. 62.

16. STIRLING. "The functional tradition...". p. 89.

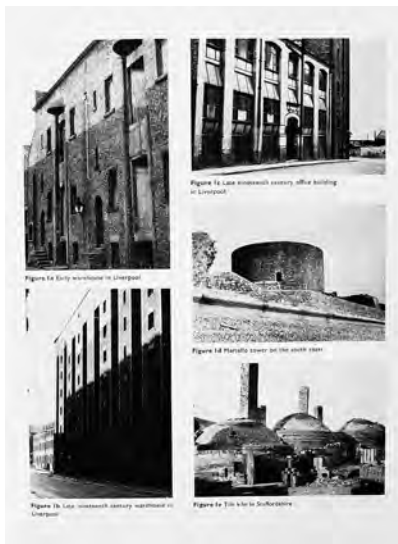


Fig. 4. Página del artículo de James Stirling "Regionalism and modern architecture" ilustrada con fotografías suyas de ejemplos de la tradición industrial. Tomada de: DANNATT, Trevor (ed.). *Architect's Year Book 8*. Londres: Paul Elek, 1957.

(Derecha) Fig. 3. Páginas del artículo de James Stirling "The functional tradition and expression" con ilustración de Ronchamp y sus referencias vernáculas. Tomadas de: *Perspecta*. 1960, nº6.



tradition indicates, there is an alternative architectural expression to that of style and structure. This is by the direct expression of the actual accommodation volumes in relation to each element determining the plastic composition of the building»¹⁷. Stirling asume que no hay nada novedoso en este planteamiento y que, una vez más, Le Corbusier ya había indicado el camino: «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»¹⁸. ¿Qué cambió en los años que separan los dos escritos para que, tratando el mismo problema, las conclusiones fuesen tan diferentes?

Fue la definición de aquello verdaderamente moderno en la arquitectura moderna lo que le permitió pasar de la crítica a la propuesta, de la observación a la acción. Esta cuestión estaba presente en las reflexiones teóricas de aquella época. De gran influencia para Stirling fue la conferencia que en 1957 John Summerson impartió en el RIBA, "The case for a theory of modern architecture"¹⁹. En ella se plantea que la única idea realmente original y unificadora de la arquitectura moderna es la *función*²⁰, la cual establece un orden y una serie de relaciones estructurantes en la obra arquitectónica, pero no define las características visuales o lingüísticas a emplear. Según este punto de vista, no existe un acuerdo teórico respecto a lo que sucede en el proceso de diseño una vez establecido el orden del programa; hiato que inevitablemente conduce al estilismo. Stirling, en cierto modo, llega a la misma conclusión indagando en las raíces del funcionalismo, la tradición de la que la modernidad procede y que podría ofrecer una respuesta pre-estilística al problema de la expresión arquitectónica. Stirling sitúa esta raíz, como hemos

17. Ibid.

18. Ibid.

19. SUMMERSON, John. "The case for a theory of modern architecture". En: *RIBA Journal*. 1957, Junio. p. 307-313.

20. «The programme has ceased to be evaluated merely quantitatively and has come to be evaluated qualitatively». Ibid. p. 307.



Fig. 5. Comparación de los detalles de los apartamentos de Ham Common (1955-58), Stirling y Gowan (inferior) y de un edificio industrial en Liverpool (superior), tal y como aparecen en "The functional tradition and expression".

visto anteriormente, en la tradición funcional: «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»²¹ [Fig. 5]. Plantea por tanto que la crisis de su tiempo se debe a la ambigüedad de los postulados modernos al afrontar la cuestión estética (el *missing architectural language*²² de Summerson), considerando la adopción generalizada de la *machine aesthetic* como una decisión estilística que, una vez pasado el periodo heroico que requería la creación de un frente común, no puede ser mantenida. En cualquier caso, "The functional tradition and expression" no es un manifiesto de liberalización estilística, sino una alternativa personal al problema expresivo de la arquitectura, una vez asumida la imposibilidad de los maestros para generar una nueva solución universal. Es por tanto responsabilidad del individuo encontrar respuestas y Stirling lo hace desde la observación de una arquitectura del pasado, como es la *tradición funcional*, que, carente de estilo, ofrece unas cualidades expresivas que entroncan con aquello que él interpreta, al igual que Summerson, como el ideal moderno por excelencia, la función: volúmenes sencillos y sin decoración generados directamente por el uso del edificio, expresión de las partes importantes del mismo, materialmente adaptables al contexto y estructuralmente sensibles a las necesidades organizativas del programa. Este funcionalismo tradicional no es una ideología, ni un método proyectual, es un programa estético que pretende ser consistente con el concepto de función consustancial al ideal moderno; ideal que este programa en ningún caso cuestiona.

En Stirling, por tanto, la importancia de la función no reside tanto en el uso del edificio, como en el *mensaje* que éste transmite: «Not that his buildings work extraordinarily well, but (more important) they look and make the inhabitant feel as if they did: they are the essence or representation of function»²³.

Entre expresión y forma

La obra de Stirling durante esta década muestra, aunque con diversos grados de continuidad, una progresiva clarificación conceptual acerca de este problema estético de la arquitectura moderna. Ya un proyecto tan temprano como su final de carrera, el Centro Urbano de la *new-town* de Newton Aycliffe (1950) [Fig. 6], muestra cierta preocupación por la expresividad de la función, aunque aún de un modo ciertamente superficial. La propuesta incluía un plan urbano, derivado de la obra de Le Corbusier²⁴, y un Centro Comunitario de usos múltiples (biblioteca, oficinas, aulas, auditorio, restaurante...). Éste se organiza en un prisma único, rectangular y horizontal de dos plantas, elevado sobre pilotes. El

21. STIRLING. "The functional tradition..." p. 89.

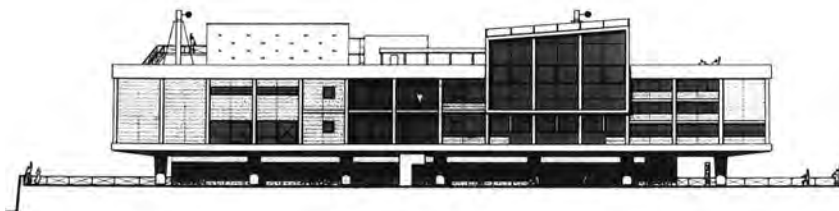
22. SUMMERSON. "The case for a theory..." p. 310.

23. JENCKS, Charles. *Modern movements in architecture*. Hardmondsworth: Penguin Books, 1973. p. 261.

24. Centro Cívico de St-Dié (1944-46).

Fig. 6. Fotografía de maqueta del Centro Urbano de Newton Aycliffe (1950), James Stirling. Proyecto final de carrera en la Universidad de Liverpool. Tomada de: VIDLER, Anthony. *James Stirling. Notes from the Archive*. Montreal, New Haven y Londres: CCA/ Yale University Press, 2010.

Fig. 7. Alzado del Centro Comunitario de Newton Aycliffe (1950), James Stirling. Proyecto final de carrera en la Universidad de Liverpool. Tomado de: MAXWELL, Robert. *Stirling. Writings on architecture*. Milán: Skira, 1998.



proyecto, lleno de alusiones, muestra la incipiente intención de expresar los usos contenidos; se componen las fachadas a partir de las necesidades interiores del programa, indicando de este modo los diversos espacios que el volumen único aloja. La función influye únicamente en el tratamiento superficial del edificio, a cuya forma estricta los usos se adecuan; problema que el mismo Stirling valoró años después: «...varied types of accomodation are fitted into a rectangle; “compressed” is a more operative word, describing the forcing volumes as different as restaurants, assembly hall, libraries, offices, into a constricting box»²⁵ [Fig. 7].

A pesar de estas intenciones expresivas, el origen de la forma es independiente de la función, la forma se impone al programa y, a este respecto, el edificio presenta varias interpretaciones o referencias posibles. El bloque *lecorbuseriano* elevado sobre pilotes, la villa-patio suspendida o el pabellón neutro y funcional de Mies van der Rohe²⁶ están presentes en Newton Aycliffe. Parece que en este proyecto juvenil, Stirling adopta paradigmas formales modernos contradictorios y, ajeno al problema funcional, los subvierte, sintetizando así la racionalidad organizativa del Mies americano y la plasticidad estructural y espacial de Le Corbusier, en un claro intento por aunar las dos corrientes estilísticas que definían la arquitectura del momento.

Esta voluntad unificadora es perceptible de nuevo en el prototipo de vivienda Stiff Dom-ino del año siguiente (1951). En este caso Stirling reinterpretó la Casa Dom-ino de Le Corbusier (1914-15) a partir de la actualización de su modelo estructural: de forjados y pilares de hormigón armado in-situ a piezas prefabricadas también de hormigón [Fig. 8].

25. STIRLING. “An architect’s approach...”. p. 90.

26. Influencias como el Pabellón Suizo de París (1930-33), Unidad de Habitación de Marsella (1946-52) o la Villa Savoya en Poissy (1929-31) de Le Corbusier y el Campus del IIT de Chicago (1940) de Mies van der Rohe.



Fig. 8. Axonometría del prototipo Stiff Dom-ino (1951), James Stirling. Tomada de: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984.

Fig. 9. Alzado de la Casa Dom-ino (1914-15), Le Corbusier. Tomado de: BOESINGER, Willy y STONOROV, Oscar. *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1995.



La nueva tecnología altera fundamentalmente la expresión formal del modelo, ya que la estructura se traslada al perímetro de la construcción y se manifiesta en las fachadas. A diferencia de la propuesta original en que construcción e imagen son relativamente independientes [Fig. 9], en este caso los pilares y las vigas se expresan y definen el orden de los alzados. De nuevo se pretende integrar el tipo de Le Corbusier, con su versatilidad conceptual, con el rigor estructural de la arquitectura de Mies y la vía tecnológica americana. Los modelos formales heredados de los maestros por tanto le sirven de marco. Adaptando éstos al nuevo contexto tecnológico o buscado modos de unificar su expresión, de manera más rigurosa, Stirling prolonga la vitalidad de la modernidad ya que sus ideas siguen vigentes, y son éstas, y no sus estilos, las que contienen los valores fundamentales de esta arquitectura.

Dos años después, con el concurso del Edificio de Arte y Administración de la Universidad de Sheffield²⁷ (1953) que realizó junto a Alan Cordingley²⁸, Stirling descarta la posible reintegración de las corrientes plásticas y estructurales de la arquitectura del momento. La percepción contradictoria y relativa de esta crisis estilística le conduce a enfatizar, por encima del rigor estructural (tecnológico) o de la composición artística (académica), una expresividad ajena a esta diatriba, la de la función. En esta propuesta, que debía alojar en un edificio único el complejo y variado programa, la función se adopta como idea estructurante: las cinco unidades programáticas independientes, cada una con su propia organización espacial y estructural, se asocian horizontalmente por medio de los núcleos de comunicación vertical. Las particularidades utilitarias de cada bloque se proyectan de modo elocuente en los alzados, acentuando, por medio de la expresión plástica de las fachadas, la independencia funcional de las partes [Fig. 10].

Sin embargo, a la fragmentación del conjunto se impone una forma global que, con ciertas dificultades, equilibra y unifica la autonomía expresiva de las partes. La forma es por lo tanto una y ésta, de nuevo, deriva de un prototipo paradigmático: la Unidad de Habitación de Le Corbusier [Fig. 11]. Como se puede comprobar, los modelos formales modernos siguen teniendo validez para Stirling; es su expresión la que requiere una revisión profunda. Aunque él mismo sabía que el nivel de resolución

27. En éste concurso nacional participaron algunos de los compañeros de generación de Stirling más relevantes, como Colin St John Wilson, A+P Smithson o John Voeckler. Gollins Melvin Ward and Partners fueron los ganadores.

28. Stirling y Cordingley, compañeros de la universidad, colaboraron únicamente en este concurso.

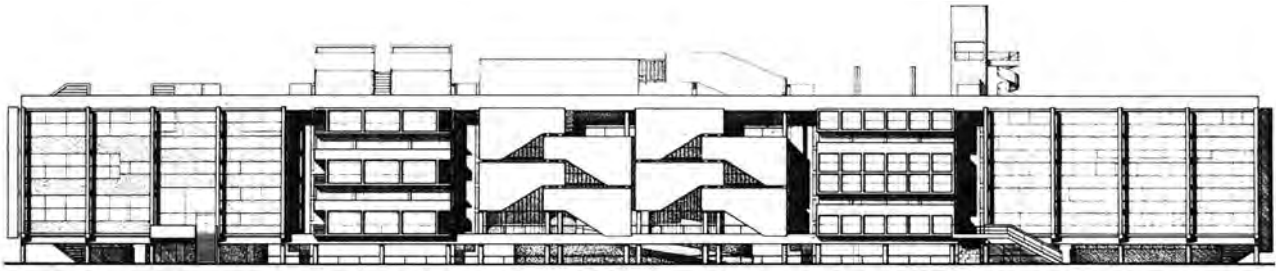


Fig. 10. Alzado del Edificio de Arte y Administración de la Universidad de Sheffield (1953), Stirling y Cordingley. Tomado de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects.*

Fig. 11. Fotografía de la Unidad de Habitación de Marsella tomada por James Stirling en 1955. Tomada de: CRINSON. *James Stirling. Early unpublished writings on architecture.*

y el alcance de su trabajo aún era limitado²⁹, también entendía que la comprensión del problema le aproximaba a su resolución: «I am more concerned with pushing my development as far as possible [...] Which means the same as saying that I consider it desirable that the vocabulary and the development of contemporary architecture be extended and continued»³⁰.

Esta búsqueda expresiva que Stirling llevó a cabo durante los años cincuenta tuvo su punto de inflexión en unos ejercicios que realizó en 1957 junto a James Gowan, su socio desde el año anterior³¹. Los House Studies son una serie de tentativas previas para el encargo teórico de la Expandable House³² y representan la primera y quizá única ocasión en que su arquitectura se desarrolla como expresión pura, sin vinculación alguna a modelos formales previos. Estos croquis, realizados el mismo año que se publicó “Regionalism and modern architecture”, reflejan la aplicación directa de las ideas de la tradición funcional que el texto describe: los usos se independizan y, adoptando volúmenes sencillos, se expresan rompiendo la unidad del conjunto. A diferencia de proyectos anteriores, las formas se generan de modo abstracto, sin vinculación a tipos previos, y la función es condicionada por la excesiva exploración de su potencial expresivo [Fig. 12]. El resultado es contradictorio, ya que aunque abre todo un campo de posibilidades formales, el conjunto carece de equilibrio compositivo o estructura geométrica y las formas, abstractas, resultan ambiguas y comprometidas funcionalmente; la casa ya no se entiende como tal. Estos ejercicios, que ponen en crisis los enunciados estéticos que Stirling estaba depurando, fueron desechados en favor de una solución final totalmente diferente [Fig. 13]; sin embargo esta vía permitiría vislumbrar una alternativa sólida al problema estilístico, siempre que la expresividad funcional de la partes se equilibrase con el potencial significativo (y estructurante) de los modelos formales heredados.

29. «...at this stage it is in a sense unfortunate (i. e. Commercially, socially) and probably what I do appears to lack completion (not completely worked out)». STIRLING, James. “The black notebook” (1953-56). En: CRINSON, Mark. *James Stirling. Early unpublished writings on architecture.* Oxon: Routledge, 2010. p. 21.

30. Ibid.

31. Stirling y Gowan coincidieron trabajando en el estudio de Lyons Israel Ellis y se asociaron en 1956 para elaborar el proyecto de las Viviendas de Ham Common, encargo que había recibido Stirling. Formaron un exitoso equipo hasta 1963, cuando concluyeron su colaboración.

32. El ejercicio de la casa extensible «for young marrieds whose ambition outturns their bank balance» fue un encargo de la revista *House & Garden*, muy implicada en el desarrollo de la arquitectura moderna en Reino Unido en aquellos años, y fue publicado en el número de Abril de 1957.

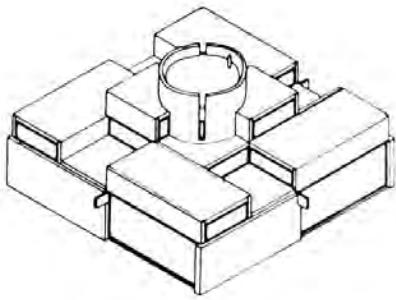
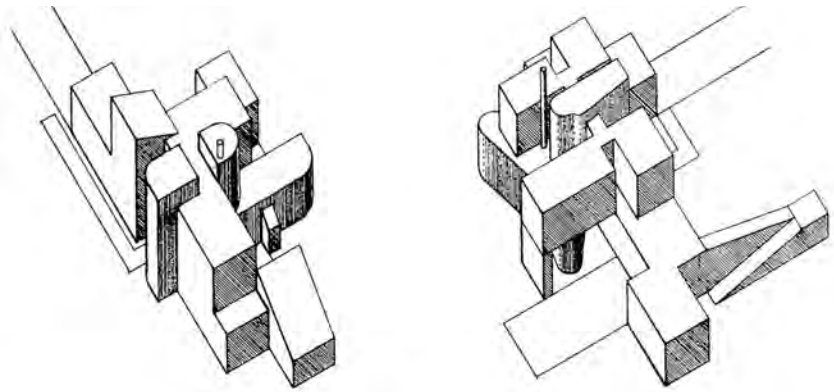


Fig. 12. Axonometrías de los House Studies A y B realizados para el proyecto de la Expandable House (1957), Stirling y Gowan. Tomadas de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects*.

Fig. 13. Axonometría de la propuesta final de la Expandable House (1957). Tomada de: ARNELL y BICKFORD. *James Stirling. Buildings and projects*.



La cuestión del tipo

Durante esta década la posición de James Stirling maduró sustancialmente en el ámbito expresivo reaccionando a la crisis estética de la arquitectura contemporánea. Sin embargo, salvo las tentativas iniciales de la Expandable House, la génesis formal de sus proyectos no varía en exceso: la adopción de tipos o estructuras formales heredadas, inicialmente de la tradición moderna y posteriormente también del pasado histórico, capaces de adaptarse y transformarse de acuerdo a los fines expresivos buscados. Y si bien el problema estético lo afrontó, como medio de clarificación, por medio de escritos críticos y teóricos, la cuestión del origen formal de su arquitectura nunca fue desarrollada más que en sus proyectos. En su obra y en las referencias de su arquitectura ha de residir pues el entendimiento de este método.

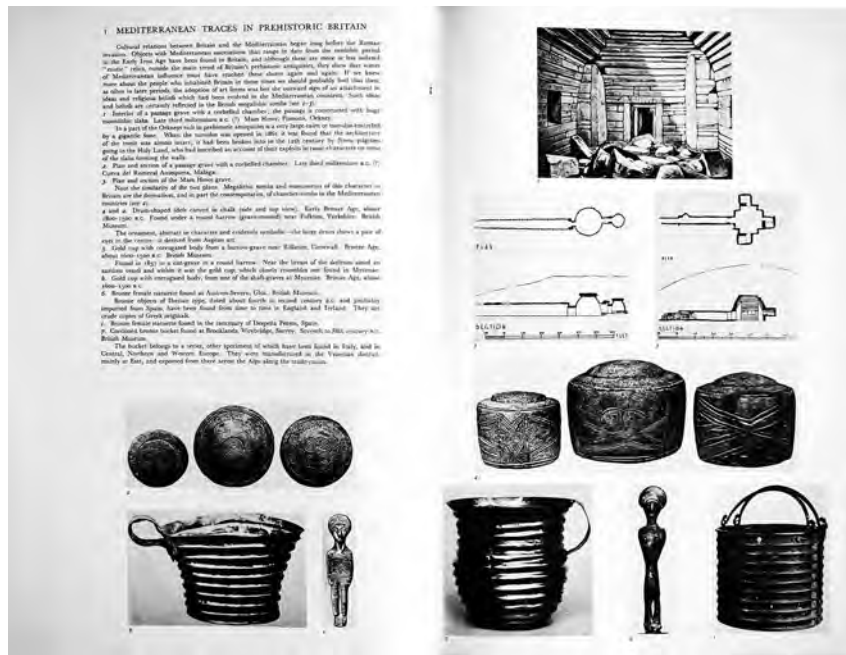
Las dos influencias más ilustrativas a este respecto son los conceptos de modernidad e historia, tan contradictorios como inseparables. Stirling siempre se consideró heredero de la nueva arquitectura, movimiento que había establecido un nuevo método funcional y objetivo para el diseño de las formas, desvinculado de la experiencia del pasado y, por tanto, de sus significados; método que fundamentalmente obviaba la tradición, trabajando en un *vacío histórico*. Los artífices de la modernidad, en su búsqueda radical de cambio, desecharon todo aquello que pudiese distorsionar la pureza de su mensaje, es decir, descartaron la historia, como explica George Kubler en *The Shape of time*³³. Esta aproximación, una vez logrado el cambio, generó el conflicto. La condición ahistórica de la modernidad, al negar lo que Kubler denomina *reality of duration*³⁴, su capacidad de extenderse en el tiempo, sitúa a los continuadores de ésta ante una diatriba extrema, *the antipodes of the experience of time*: «exact repetition, which is onerous, and unfettered variation, which is chaotic»³⁵. Dicho de otro modo, las formas de la modernidad, para ser modernas y por tanto ahistóricas, habrían de, o bien reinventarse continuamente sin relación con los descubrimientos previos, o bien aceptarse como logros finales y replicarse de modo indefinido.

33. KUBLER, George. *The shape of time*. New Haven y Londres: Yale Univeristy Press, 1962.

34. *Ibid.* p. 124.

35. *Ibid.* p. 63.

Fig. 14. Páginas del libro de Fritz Saxl y Rudolf Wittkower *British art and the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 1969.



La figura de Rowe, como ya se ha descrito, con su concepción continua de la historia, mostró tempranamente a Stirling este conflicto implícito en la modernidad y, asimismo, le ofreció una interpretación que, si bien no descartaba la validez programática de la arquitectura racionalista, ciertamente ponía en crisis su actitud al respecto. Así, no es casual que Stirling considerase *British art and the Mediterranean* (1948)³⁶ de Fritz Saxl y Rudolf Wittkower el libro más influyente en su formación como arquitecto³⁷, junto a *Vers une architecture* de Le Corbusier: «This book was one that none of us students could even get to fit onto our plate glass and wire Albini style bookshelves. It just laid around on the floor and got looked at»³⁸. Y es que éste libro representa, con gran atractivo visual, una actitud ante la *forma* diferente al ideal moderno que tempranamente adoptaría.

British art and the Mediterranean describe la influencia clásica en el arte de las Islas Británicas desde la prehistoria hasta «the loosening of classical ties in modern times»³⁹ como un atlas visual que agrupa imágenes en torno a una serie de temas o ideas; un *kaleidoscope survey*⁴⁰ [Fig. 14]. Estos temas se describen sucintamente y sirven únicamente de apoyo informativo a las imágenes. Deudor del *Atlas Mnemosyne* (1927-29) de Aby Warburg⁴¹, el libro fue pionero en el uso de la imagen

36. SAXL, Fritz y WITTKOWER, Rudolf. *British art and the Mediterranean*. Oxford: Oxford University Press, 1969.
 37. STIRLING, James. “Royal Gold Medal for Architecture 1980”. En: MAXWELL, Robert. *Stirling. Writings on architecture*. Milán: Skira, 1998. p. 134. y GIROUARD. *Big Jim*. p. 37.
 38. STIRLING. “Royal Gold Medal...”. p. 134.
 39. SAXL y WITTKOWER. *British art...* p. 86.
 40. *Ibid*. Preface.
 41. Saxl y Wittkower fueron ambos discípulos de Aby Warburg e investigadores y profesores del Instituto Warburg tanto en su sede original de Hamburgo como, posteriormente, tras su traslado a Londres.

como contenedor de conceptos histórico-filosóficos; sin embargo, para Stirling debió ser un estímulo para entender, de un modo sistemático e inequívoco, el vínculo existente entre *forma* y *tiempo*. En los objetos presentados en *British art...* o en los escritos de Rowe, entender el origen de la forma permite situar la obra en la historia. Y es por ello que las formas, al no producirse en el vacío, constituyen un vínculo temporal entre presente y pasado; dan forma al tiempo (*the shape of time*). Desde este punto de vista sólo es posible entender modernidad e historia como un continuo; algo que, como Rowe defiende en sus textos, en realidad nunca ha dejado de suceder, pero que los arquitectos modernos se afanaron en obviar.

Así pues, si bien desde el punto de vista de Stirling la modernidad no podía darse por concluida, necesitaba extender su vitalidad y para ello, había de aceptar su integración en el curso de la historia. En este contexto, el valor que tiene la forma es fundamental por ser el vínculo existente entre creación y tiempo, y el concepto de *tipo*, como abstracción a-estética de dicha forma, es el instrumento que, a pesar de haber sido despreciado por la ortodoxia moderna⁴², se convierte entonces en crucial para afrontar el problema del proyecto arquitectónico en el continuo histórico. Como afirma Kubler: «The modern work takes its measure from the old: if it succeeds, it adds previously unknown elements to the topography of the form-class, like a new map reporting unexpected features in a familiar but incompletely unknown terrain»⁴³.

En la obra de Stirling la tipología adquiere así un carácter *instrumental*⁴⁴, pero su empleo no es puramente práctico. Arquitectura y tiempo se reintegran por medio de los vínculos que los contenidos o significados de las formas heredadas (tanto del pasado moderno como del histórico) establecen. El entendimiento de estos significados, en último término, permite su empleo deliberado, así como la transformación de dichas formas manipulando su capacidad comunicativa. Equilibrando continuidad y cambio genera nuevas formas a partir de significados previos.

Años más tarde Alan Colquhoun enunciaría, en el esencial “Typology and design method” (1967), esta idea que Stirling había aplicado a su obra, de forma natural, desde su etapa estudiantil: «...we are not free from the forms of the past and from the availability of these forms as typological models but that, if we assume we are free, we have lost

42. «...los teóricos del movimiento moderno rechazaban el concepto de tipo [...] para ellos era sinónimo de inmovilidad, un conjunto de restricciones impuestas al creador, que, para ellos, debía gozar de libertad total. De ahí que Gropius rechazase la historia afirmando que era posible un proceso de diseño [...] sin referencia alguna a ejemplos precedentes». MONEO, Rafael. “Sobre la noción de tipo” (1978). En: MONEO, Rafael. *Rafael Moneo: antología de urgencia/imperative anthology 1967-2004*. El Escorial: El Croquis, 2004. p. 592.

43. KUBLER. *The shape...* p. 88.

44. «...lo importante no son los tipos, en cuanto a ideas fijas o esquemas que predeterminan la forma arquitectónica, sino más bien el procedimiento tipológico como método». MARTÍ ARÍS, Carlos. “El concepto de transformación como motor de proyecto”. En: MARTÍ ARÍS, Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. p. 40.

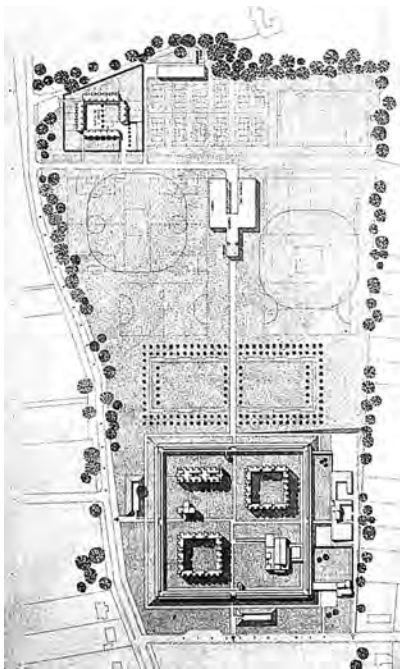
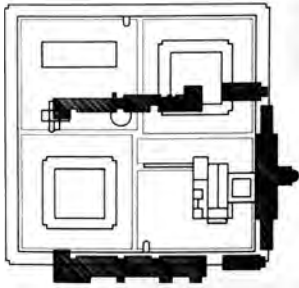
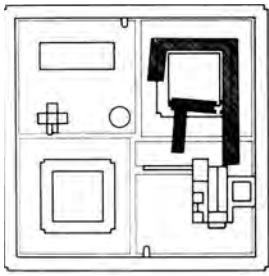


Fig. 15. Comparación de los patios históricos de los Downing y Pembroke Colleges de Cambridge con la propuesta del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomada de: VIDLER. James Stirling. *Notes from the Archive*.

Fig. 16. Plano de conjunto del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomado de: ARNELL y BICKFORD. James Stirling. *Buildings and projects*.

control over a very active sector of our imagination and of our power to communicate with others»⁴⁵.

Equilibrio y tensión

Stirling, en la búsqueda de una estética capaz de sintetizar el concepto de función, la idea original de la modernidad, emplea la tipología y la capacidad representativa de ésta para transmitir dicho valor a la arquitectura. De este modo, la expresividad de las formas no reside ya en su estilo aparente, inevitablemente caprichoso e individual, sino en los significados que dicha forma comunica. El entendimiento del potencial representativo de los tipos estaría presente desde sus primeros proyectos, haciendo uso de modelos formales paradigmáticos de la modernidad capaces de reforzar su continuidad con ésta. Y aunque los ejercicios iniciales para la Expandable House muestran otros intereses, este método permanecería en trabajos posteriores de Stirling y Gowan, si cabe reforzándose como consecuencia de los hallazgos expresivos de aquellos ejercicios. Su propuesta para el concurso del Churchill College de Cambridge⁴⁶ en 1959, el mismo año que escribe “The functional tradition and expression”, fue probablemente la primera síntesis completa de esta evolución.

Como indicó Colin Rowe en su artículo al respecto, “The Blenheim of the Welfare State” (1959)⁴⁷, el concurso ofrecía la oportunidad de interpretar y redefinir, con los métodos y el lenguaje de la arquitectura moderna, un tipo histórico como el college, expresión de las más elevadas tradiciones culturales inglesas: «how a college would be denoted»⁴⁸. La arquitectura moderna se enfrentaba en este caso al crítico problema de la representación: la transmisión de significados heredados por medio de formas nuevas. Stirling y Gowan, afrontaron la cuestión partiendo de la definición del tipo, destilando la idea básica que lo define: el patio, espacio propio, interior y aislado, que identifica el college [Fig. 15]. La geometría de éste ha de ser capaz de transmitir la mística de la institución y para ello requiere unas determinadas proporciones, una cierta escala. Éstas dos premisas definen la propuesta, que se organiza en torno a un patio, y sólo uno, de grandes dimensiones y escala monumental, perceptible tanto desde el interior como hacia el exterior [Fig. 16].

Pero este tipo no se entiende como una idea fija e inflexible sino que, entendido su significado, se manipula y transforma para alcanzar las aspiraciones expresivas de la arquitectura específica. En este caso se aplica el esquema formal de un pequeño proyecto que estaban

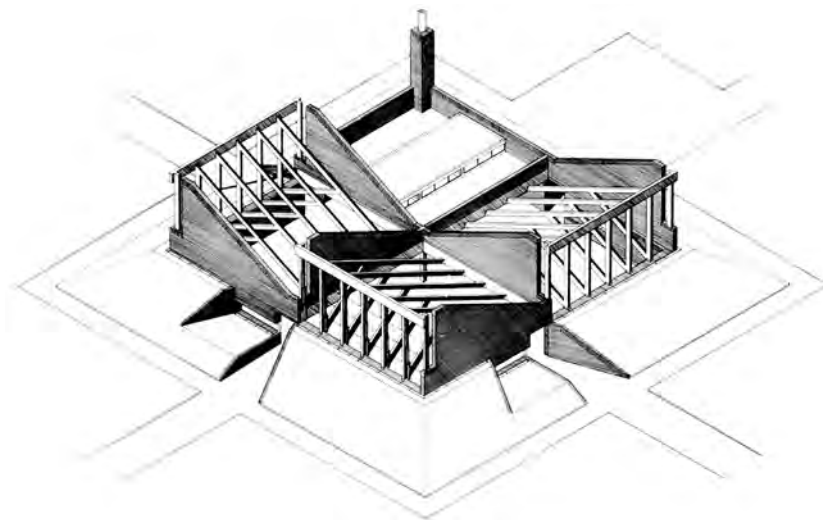
45. COLQUHOUN, Alan. “Typology and design method” (1967). En: BAIRD, George y JENCKS, Charles. *Meaning in architecture*. Londres: Barrie & Rockliff / The Cresset Press, 1969. p. 267-277.

46. Concurso nacional en dos fases. Además de Stirling y Gowan, el resto de equipos finalistas fueron: Chamberlin Powell and Bon, A+P Smithson, Howell Killick and Partridge y Sheppard Robson and Partners, quienes fueron finalmente los ganadores.

47. ROWE, Colin. “The Blenheim of the Welfare State” (1959). En: ROWE, Colin. *As I was saying: recollections and miscellaneous essays. Vol. 1: Texas, pre-Texas, Cambridge*. Cambridge y Londres: MIT Press, 1996. p. 143-151.

48. *Ibid.* p. 145.

Fig. 17. Axonometría del Pabellón del Brunswick School de Camberwell (1958-61), Stirling y Gowan. Tomada de: STIRLING, James. *James Stirling. Buildings and projects 1950-1974*. Londres: Thames & Hudson, 1975.



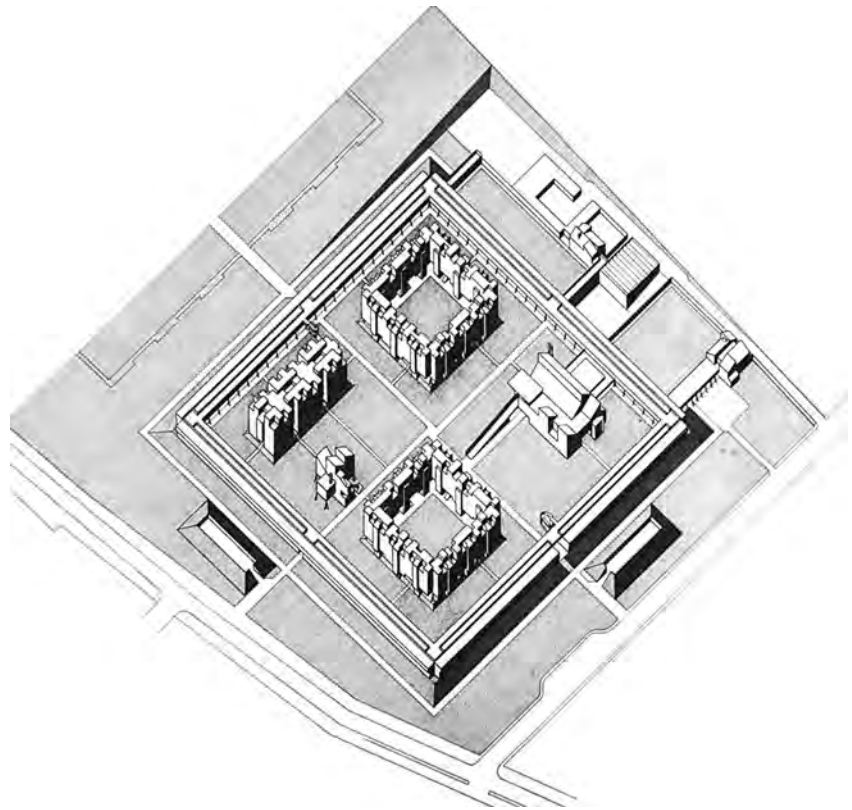
realizando contemporáneamente, el Pabellón del Brunswick School en Camberwell (1958-61)⁴⁹; los dos proyectos, de programas y escalas totalmente diferentes, presentan sin embargo una común génesis formal [Fig. 17]. La integración de las dos estructuras formales, heredada e impuesta, permite a Stirling y Gowan generar un conjunto fragmentado en una serie de edificios independientes que, sin embargo, se integran por medio de un bloque perimetral que define el patio y, manteniendo su separación, vincula las diversas construcciones, tanto interiores como exteriores a éste. Las proporciones de este espacio central y el carácter paradigmático de las diferentes edificaciones (planta en cruz, bloque cerrado, bloque abierto...) refuerzan la condición monumental significativa de la obra. El límite perimetral establece un orden en el conjunto de formas autónomas y el tipo, por medio de la vinculación geométrica que establece, equilibra de manera delicada la tensión expresiva de las partes y la estabilidad unitaria global [Fig. 18].

En el proyecto para el Churchill College, el tipo formal se emplea a la vez como herramienta significativa y como disciplina geométrica. Este equilibrio tenso entre autonomía funcional y expresiva de las partes y unidad geométrica global indica las posibilidades de la alternativa estética que Stirling, a partir del entendimiento de la función como idea fundamental de la modernidad y por medio de la tradición funcional, había enunciado. Integración de *método* y *estética*, de *tipo* y *expresión*, que daría lugar al Edificio de Ingeniería de la Universidad de Leicester (1959-63).

Con la brillantez de éste comenzó la nueva década, estableciendo las bases de su reputación y cristalizando las investigaciones teóricas y formales llevadas a cabo en los cincuenta en una *evolución* del ideal moderno, una de las alternativas posibles dentro lo que Rowe llamaría *context*

49. Es interesante comprobar que en su monografía de 1975, el conocido *Black Book*, Stirling alteró la fecha del concurso, adelantándolo a 1958 para así poder afirmar que el pequeño edificio escolar fue una adaptación del diseño del concurso; lo cual, según las fechas del detallado estudio realizado recientemente por Michael Crinson, parece ser justo lo contrario. CRINSON, Mark. *Stirling and Gowan. Architecture from austerity to affluence*. New Haven and London: Yale University Press, 2012. p. 201 y 216.

Fig. 18. Axonometría del Churchill College de Cambridge (1959), Stirling y Gowan. Tomada de: STIRLING. *James Stirling. Buildings and projects 1950-1974.*



*of choices*⁵⁰ que caracterizaría la arquitectura de los años posteriores. Reflexiones éstas que, como se ha comprobado, Stirling sintetizó y comprendió tempranamente, lo que le condujo a un silencio teórico que mantendrá el resto de su vida y que quizá representa el silencio de quien ya tiene la respuesta.

“Y, aunque muy pocos autores tengan el valor de decir cómo han creado su obra, opino que no hay muchos más que se arriesguen a saber cómo lo han hecho.”

Paul Valéry,
Introducción al método de Leonardo da Vinci (1894)⁵¹

50. ROWE, Colin. “Introduction to *Five architects*”. En: EISENMAN, Peter et al. *Five architects. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. Nueva York: Wittenborn, 1972. p. 7.

51. VALÉRY, Paul. “Introducción al método de Leonardo da Vinci”. En: VALÉRY, Paul. *Escritos sobre Leonardo da Vinci*. Madrid: Visor, 1996. p. 19.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José Vela Castillo

le university / jose.vela@ie.edu

I owe you an explanation / Os debo una explicación

Esta es la historia de una promesa, la promesa (del pago) de una deuda y la promesa de una promesa: la promesa de la arquitectura, quizás. Digo: os debo una explicación. ¿Sobre qué? ¿Quién? ¿Yo? ¿Una explicación?

Explicación proviene del latín *explicare*: desplegar. Esta explicación, por tanto, tratará de desplegar, expandir, desarrollar o incluso revelar algunos significados ocultos, o enmascarados, de la deuda (presente). Y al mismo tiempo, intentará erradicar el gran malentendido contemporáneo: aquél que dice que las deudas deben saldarse, que nuestro futuro debe consagrarse a devolver una deuda que, en letras CAPITALES, nunca hemos adquirido...

En primer lugar se desarrollará una cierta genealogía de la deuda, que comienza en Nietzsche (en concreto en el segundo ensayo de su *Genealogía de la moral*), y que pasando por Marcel Mauss y Jacques Derrida alcanza a Maurizio Lazzarato. Seguirá una más breve segunda parte que, desde el punto de vista de la promesa (contrafacto de la deuda), ofrezca una cierta apertura a lo por-venir. Y esta apertura, sospecho, es el lugar de la arquitectura.

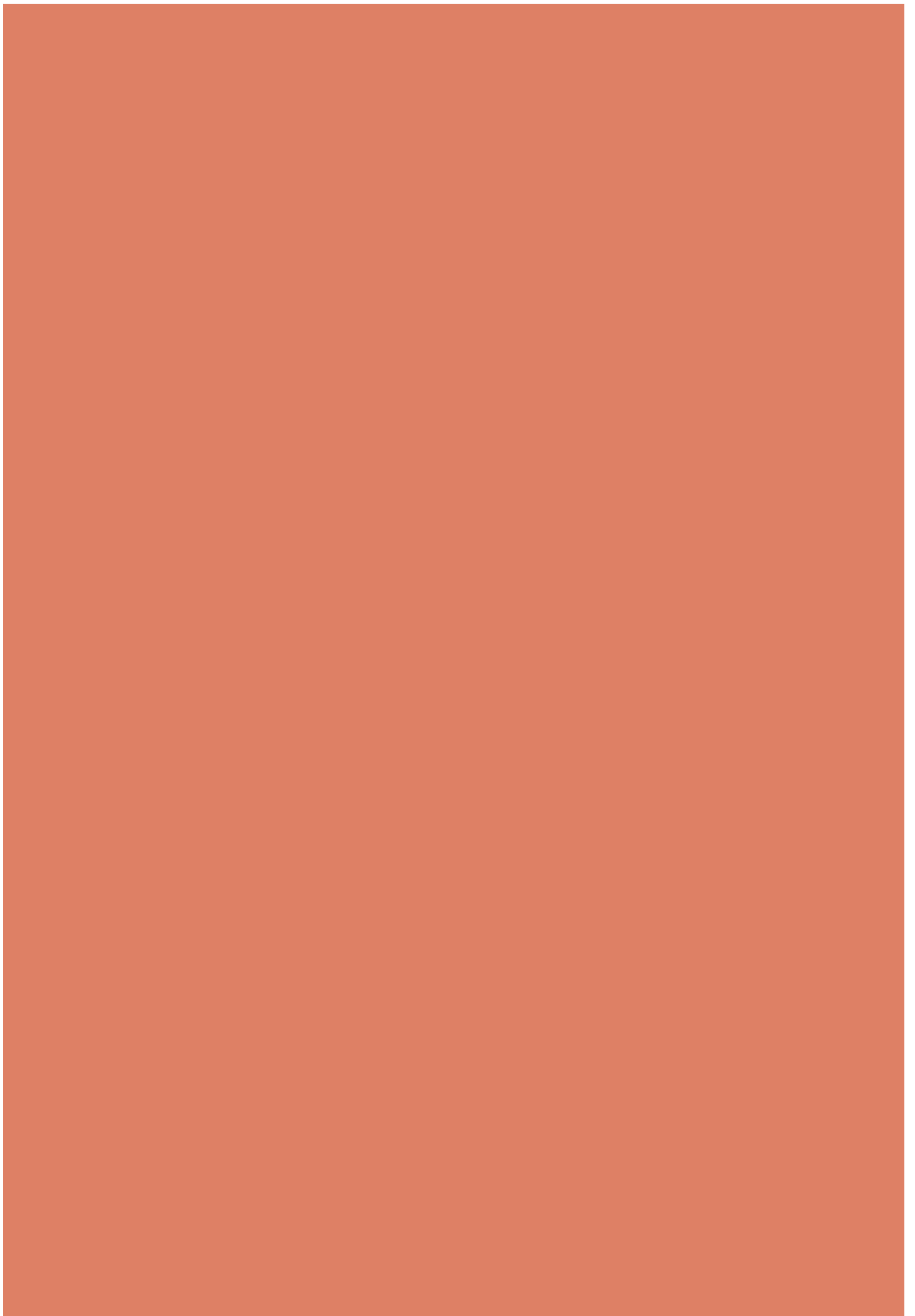
This is the short story of a promise, the promise of (the payment of) a debt and the promise of a promise: the promise of architecture, maybe. I say: I owe you an explanation. About what? Who, I? What? An explanation?

Explanation comes from Latin *explanare*, 'to make level, smooth out' hence the 'make clear' meaning. But in some languages, like Spanish, English 'explanation' translates into 'explicación' that also comes from Latin, this time from *explicare*: to unfold. This explanation, then, will try to unfold, to expand or to unfurl, even to reveal, I hope, some hidden or masked meanings of the (present) debt. And at the same time it will try to erase the great contemporary misunderstanding: that which says that debts should be paid, that our future is to be devoted to reciprocate a debt that. A debt that, in *CAPITAL* letters, we never promised...*

This paper will propose, in its first part, a genealogy of the debt that finds its point of departure in Friedrich Nietzsche (his Second essay *On the Genealogy of Morality*) and goes through Marcel Mauss and Jacques Derrida to Maurizio Lazzarato. Follows a shorter second part that proposes, from the standpoint of the promise (the counterfeit of the debt), a certain opening to what is to come. And this opening, I guess, is the place for architecture.

* 'We have lost a lot of time, and lost a lot, period, by trying to clear our debts. In doing so, we are already guilty! We must recapture this second innocence, rid ourselves of guilt, of everything owed, of all bad conscience, and not repay a cent. We must fight for the cancellation of debt, for debt, one will recall, is not an economic problem but an apparatus of power designed not only to impoverish us, but to bring about catastrophe.'

Maurizio Lazzarato, *The Making Of Indebted Man. Essay on the neoliberal condition* (Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012), 85.





*Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esa explicación que os debo, os la voy a pagar*¹

*I owe you the truth in painting, and I will tell it to you*²

Whatever the payment those two famous quotes promise, the debt will never be cancelled.

Due to the very essence of the due (if there is something that can be called the “essence” of a debt, something that can be repeated, interchanged, substituted, iterated, singled out, identical to itself, beyond re-presentation).

Due to the impossibility of fixing an objective price, of translating the promise of a meaning (the explanation) into the equivalency of the use value (its re-payment), of closing the context (thence paying back a full explanation).

Due to the eternal movement of the currency and the ever flow of the exchange value and its spectral re-turning.

Due to the promise that any debt imposes, the promise of a future in which the debtor is to stand for something that cannot be apprehended as (a) present, that always yields to the future, and in which the creditor could even take the debt upon himself (for example God, Nietzsche said), hence deconstructing the very relation debtor-creditor.

Due to the promise of a democracy (yet) to come.

Due to its impossible restitution: there is no-thing (that could be called a thing) that will be given in return, no-thing that can fulfill in its entirety, in its perfect equivalence, what is owed: the economy of the debt seems to forbid this cancellation, at the same time delaying and reassessing

-
1. *Bienvenido Mr. Marshall* (1953), directed by Luis García Berlanga. ‘As mayor of you which I am, I owe you an explanation, and that explanation I owe you, that, I am going to pay’. Translation by the author.
 2. Letter from Paul Cézanne to Emile Bernard, October 23, 1905, quoted in Jacques Derrida, “Restitutions of the truth in pointing [*pointure*]”, in Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987), 2.

the debt, shaking both the subject – the subjectivity built in the debtor-creditor relationship as relation of power – and the object – its identity with itself, its adequacy, its truth. The constant circulation, the currency of the unending process of restitution and opening in which any economy of the debt is based (and any economy of the gift) prevents it. As Maurizio Lazzarato³ makes clear, we do live in an economy that has transformed all citizens in debtors (of neoliberal capital), expropriating them of their political space (the space of the promise, the space of the time to come, the space of architecture) to better spoliolate them, producing an infinitization of the debt, and erasing any space for hospitality (unconditional hospitality as opening to what/who is to come). However, a close analysis of this very structure seems to open up a new space for the promise: the promise in the form of a democracy to come and an architecture of the hospitality yet to come.

Due.

This paper, then, will try to shed some light about the structure of the debt, of the economy of the debt and its close relation with what can be called an economy of the gift, an impossible economy in which restitution of the debt is put aside in order to better understand what is at stake when we point to a society structured around the relation debtor-creditor and what the consequences, not always evident, in the present global-neoliberal regime, are. First part, then, will tackle with certain extension on the question of the originality of the relations debtor-creditor in the constitution of ancient societies and the role memory has in it (reading Nietzsche's *On Genealogy of Morality* and his close rendering of debt in the constitution of morality)⁴ only to broaden the scope to the question of the gift and the role interexchange of gifts has (in close relation with debt and credit) as posed by Marcel Mauss (*The Gift*) in some primitive societies, to finally introduce Derrida's deconstruction of this very economy of the gift. This, in turn, will

3. The recent book by Maurizio Lazzarato *The Making Of Indebted Man* (originally published in French in 2011) makes his main argument to rely precisely on this. Hence, just at the beginning he states:

‘In Europe, following other regions of the world, the class struggle is currently unfolding and intensified around the issue of debt. The debt crisis is affecting the United States and the UK as well, that is, those countries where the latest financial debacle and, more important, neoliberalism itself originated. The debtor-creditor relationship – the subject of this book – intensifies mechanisms of exploitation and domination at every level of society, for within it no distinction exists between workers and the unemployed, consumers and producers, working and non-working populations, retirees and welfare recipients. Everyone is a “debtor,” accountable to and guilty before capital. Capital has become the Great Creditor, the Universal Creditor. As the current “crisis” leaves no room to doubt, property remains one of the major political stakes of neoliberalism, since the creditor-debtor relationship is a product of power relations between owners (of capital) and non-owners (of capital).’

Maurizio Lazzarato, *The Making Of Indebted Man. Essay on the neoliberal condition* (Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012), 2.

4. This analysis should be also extended to the relations of the word gift with guilt and especially with Germans words *Geld* and *Geist*, money being a key moment in relation with value and the fetishization – even spiritualization – of commodities, as Marx explained in *The Capital*. This analysis of money should go through by Marx and Simmel, but also Freud, Deleuze-Guattari and the mentioned Lazzarato. Sadly, we can only make this suggestion at the present.

open up a possibility to cope with (and debunk) the present (perverse) infinitization of the debt in actual global-neoliberal regimes.

From this point, I will briefly try to show how promise, the guarantor of this economy of the debt (for any debt to exist a promise of its fulfillment must be made by a subject —subjectivity— that in turns is built upon this very capacity), nevertheless opens up a whole new space (or space interrupting time: *spacing*), one that in its character of a-waiting deconstructs and subverts this apparently insurmountable structure of power allowing a different architectural (political) space to arrive: the one of democracy, but a democracy, as Derrida will insist, always *to come*.

Finally, strongly connected with the above mentioned, I will propose architecture as the privileged *locus* in which this promise promises (certain performativity is at work), and in consequence debunks the present situation of dominance and control the Capital imposes on us thorough the mechanism of debt, effectively producing a different space for politics (or the political) to appear, a *public* space.

1. The debt

To breed an animal with the prerogative to promise – is that not precisely the paradoxical task which nature has set herself with regard to humankind? Is it not the real problem of humankind?

(Emphasis by Nietzsche).⁵

This is how Nietzsche opens his Second essay of his *On Genealogy of Morality*, entitled “Guilt”, “bad conscience” and related matters’. We may wonder why, if I am to talk about ‘the debt’, I begin, on the one hand, with a text that is focused on the idea of ‘promise’ (and its ‘opposing force, *forgetfulness*’ – Nietzsche’s emphasis –), and on the other hand why Nietzsche entitles his essay with the word ‘guilt’, and not ‘debt’, if he is supposed to talk about the latter. To the second question, the answer lies in the original German word Nietzsche employs, *Schuld*, that covers both the meaning of ‘debt’ and ‘guilt’⁶, morality according Nietzsche linking one with the other: what was a simple – payable – debt being transformed into an infinite guilt (accounting for two different economies of debt, then). We will follow Nietzsche’s steps with more detail on that. To the former, the answer is even more interesting, since it involves both the constitution of

5. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006), 35. Nietzsche begins his Second essay, “Guilt”, “bad conscience” and related matters’ precisely with this sentence.

6. And that, interestingly enough, is linked with English should, making the relation with promise the more startling. See Rafael Winkler, ‘I owe you: Nietzsche, Mauss’ in *Journal of British Society for Phenomenology*, Vol 38, No1, January 2007, 91: “*Schuld*”, which means at once “debt”, “guilt”, “blame” (a word which is also associated to the Gothic, “*skulan*” “to owe, be under obligation”, the English, “should”, the Middle English, “*sculan*”, “obligation”, which also includes the sense of “futuraity”).’

a subjectivity (the capacity to promise implies an individual that com-promises his word, the 'I will tell it to you' of Cézanne) and the prioritization of time over space as the constitutional trait in ancient communities. In short: when Nietzsche proposes a genealogy of man in society, he places at the center the relation between debtor and creditor, an economy of the debt, that basically involves time, memory and promise (which, by the way, involves necessary techniques to be implemented upon the body of men, hence it is a bio-technical beginning) as its fundamental glue. Because Nietzsche thinks that this relation debtor-creditor is the original one that establishes society and not the economical or symbolical relations: 'the community has the same basic relationship to its members as the creditor to the debtor.'⁷

How this debtor-creditor relation was established, or why? It seems that for Nietzsche it involves a relation of power between the different actors: not a relation of 'equality', as can be certified in a contract, but a relationship between inequalities, in which, as latter Marcel Mauss will discuss in his essay about the gift⁸, the important thing is to acquire, through this relation, a position of power in which someone is to be indebted to some other. This fundamental relation of inequality also stems for the impossible cancellation of debts. Mauss showed it clearly in relation to the *potlatch*, the archaic form of social interchange found (among other peoples) in the Northwestern tribes of America. In this ancient phenomenon of the circulation of wealth, the different tribes or families were immersed in continuous interchange of gifts with the goal of acquiring power in front of the other's eyes (also to forge alliances, challenge the adversaries and so on), which produces a desire (or an obligation) to reciprocate the gifts received in a way that some interests were given. This interchange implies two main things: time and interest, which is the same that to say credit (in a very modern sense in fact. Mauss calculated that the 'credit' in circulation in those societies exceeds notably the actual existence of goods and commodities to repay it, not so far from what we see today, then. Credit always implies an excess). In addition, it involves an obligation: what seems to be the result of a liberality in the use of the surplus in wealth of those tribes, is in fact an obligation that imposes charges (and this is important) both in the debtor *and* the creditor (for Mauss the gift in fact involves three demands: 'the obligation to give, the obligation to receive and reciprocate'⁹). Since each gift cannot exactly match the original one – which is impossible – but has to be returned with interests, what could be called an economy of credit is produced, one that imposes on the one hand a delay in time – gifts are to be returned in the future, it is not a question of simultaneous interchange, and even in a given, fixed time – and on the other an effective memory that accounts for the debts – and interests up to the 100% per year – an economy of desire in fact, which builds also a collective unconscious and a symbolical recording. Credit

7. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 46.

8. Marcel, Mauss. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies* (London: Routledge, 2002)

9. Marcel, Mauss. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, op. cit., 50.

is here not the material, quantifiable amount of ‘money’ that could be lent, but the power derived from the capacities of each tribe or group of persons to reciprocate. It is, mainly, a question of honor. For Mauss this economy of the debt do not concern individuals, but social groups, and it is not primarily based in economical transactions (of prices of goods) but involves the whole economy of life, from exchanges of goods to rituals, war, woman and children, banquets, dance festivals and so on, ruling over society as its main frame.

Returning to Nietzsche’s essay, and to the individual, he aptly finds that a man that can promise is a man that can, at the same time and necessarily, to forget¹⁰ (can and should I am tempted to say). Memory, the one that stores the acts subject to debt – to be retrieved at any moment they will be demanded –, the one that allows a promise to be held on time, this archival machine, it is also a machine that forgets. But it does so in an active manner, as an almost technical process. Forgetting – as its reversal promising – is according to Nietzsche not an unconscious act, nor it descends to the physiological level of the basal functions of man (its mere animality?), but involves will and especially involves technique, a machinic set of technical operations, physical as well as mental, that allows memory to function – and in turns, ‘active forgetfulness’, leaves space for ‘the nobler functions and functionaries, for ruling, predicting, predetermining’¹¹. Memory is, then, a conscious act, a necessary motion incardinated in our will to survival; but its main function, its primary goal according Nietzsche is not to store things in it – dues, debts, obligations –, but to forget them. ‘Forgetfulness is not just a *vis inertiae*, as superficial people believe, but is rather an active ability to suppress, positive in the strongest sense of the word’¹² says Nietzsche. Hence a technical apparatus that imposes memory on man is needed, one that counteracts the forgetfulness motion: ‘*mnemonics*’ (or rather *mnemotecnics*). And this is an apparatus of control and power – biopower¹³ since it will involve human body.¹⁴ Memory, as Plato reminds us in *Phaedrus*, always involve a technique.

As said, the space of memory is the space of the body. And memory, as sustain of the debtor-creditor relationship and of the responsibility of the individual, attested by punishment, needs to be actively imposed on man. Nietzsche draws then from ancient German law and give us

10. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 35.

11. Ibid.

12. Ibid.

13. Although, of course, the reference here is Foucault, we are not going to follow that thread now. In any case it is important to have it in mind. Bibliography is immense, but see for the initial discussion Michel Foucault, *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France* (Hampshire, UK: Palgrave MacMillan, 2005) and Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics* (Hampshire, UK: Palgrave MacMillan, 2008). In direct reference to architecture it should be noted the following book: Sven-Olov Wallenstein, *Bio-Politics and the Emergence of Modern Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 2009).

14. ‘A thing must be burnt in so that it stays in the memory: only something that continues to hurt stays in the memory’ says Nietzsche. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 38.

some straightforward examples of the different punishments (tortures) inflicted to people to make them remember, remember his debt (stoning, breaking on the wheel, impaling, ripping apart, boiling in oil, cutting flesh from the breast...¹⁵). Pain, the inscription of physical traits on the body, is 'the most powerful aid to mnemonics'.¹⁶

Two or three interesting questions arise here. The process by which a man is allowed to make a promise implies its taming¹⁷, its conversion in a docile and domestic animal, rid of its wild particularities, but paradoxically it also involves a different perception of time, so to say, a subversion or disjointment of time perceived as the continuum of consecutive 'presents', as calculated and predictable presence.

Man should be transformed into a '*reliable, regular, necessary*'¹⁸ being in order to be considered as an actor in this relationship. The demands of society are, then, the transformation of man in a calculable animal, one that can calculate and one that can be calculated, so to say predicted. Prediction is an imposition of society upon man (in exchange for security), society tries to uniform men at the same time that gives them a certain amount of freedom in the sense that individuates, gives them conscience, makes them a '*sovereign individual*', since it is necessary an individual to be responsible of his/her debts, one that can be responsible, empowered with 'the proud knowledge of the extraordinary privilege of *responsibility*'¹⁹. Man has to answer for his own future:

*'That is precisely what constitutes the long history of the origins of responsibility. That particular task of breeding an animal with the prerogative to promise includes, as we have already understood, as precondition and preparation, the more immediate task of first making man to a certain degree necessary, uniform, a peer amongst peers, orderly and consequently predictable.'*²⁰

But then Nietzsche introduces a new twist, that transforms effectively debt into guilt, and that, most interestingly, makes the debt unpayable: the relation debtor-creditor is transformed into a 'relationship of the *present generation* to their *forebears*'²¹, in a debt with the antecessors. This original debt with the ancestors, with the forefathers (because their original 'sacrifices and deeds' they made in the primeval times as founders of the lineage) has to be paid back also with sacrifices and deeds that, according to Nietzsche, replicate the original ones. But, as time passes, the figure of the ancients grows bigger, and so they do the demands of reciprocity (plus the interests), to the point that the debt becomes impossible to pay back, that becomes infinite. The original debt with the ancestors, by now transformed

15. Ibid., 39.

16. Ibid., 38.

17. See Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 56-57 and 63.

18. Ibid., 36.

19. Ibid., 37.

20. Ibid., 36.

21. Ibid., 60.

into gods, becomes unpayable. And, this is important, this situation transforms the original, individual relation between debtor and creditor into a collective one, a debt that affects to all the members of the community independently of their particular relations. The whole community is now indebted, regardless the actual involvement of any of its members, indebted to a creditor that now surpasses the same society and seems to be placed above, or beyond: god himself. The debt is then transformed into the conscience of guilt, and interiorized as such, as irredeemable and original. The transition from debt to guilt (*Schuld*) is now clear. According to Nietzsche, this situation reaches its maximum in monotheistic religions, and finds its paradoxical resolution in Christianity, in which God himself imposes upon himself (upon his beloved son) the task of cancelling this infinite guilt.²² 'Bad conscience', the transformation into a moral of the conscience of debt marks out the transition towards the ideas of 'God' and 'Devil' as '*bestiality of thought*'. And Nietzsche adds:

*'We have here a sort of madness of the will showing itself in mental cruelty which is absolutely unparalleled: man's will to find himself guilty and condemned without hope of reprieve, his will to think of himself as punished, without the punishment ever being equivalent to the level of guilt [...]'*²³

Perversion is complete: now man is forced to remember his debts in even a more powerful way, since he interiorized the idea of debt as eternal and irredeemable sin, as irretrievable guilt. The debt is securely stored in memory forever. Man is now perfectly tamed, domesticated, transformed into the perfect citizen that only knows that his task is to pay a debt, forever and with no redemption in this life. Christian morals, especially in its protestant version, and Capitalist morals seem to be very close now, even more if we consider the present neoliberal power, most evident since the debt crisis of 2008 on, in which all of us have been transformed in the most unchaste way in debtors to the great capital, wherever we like it or not²⁴.

Anyway, the key point in Nietzsche's argument is the transition from an economy of the debt, in which the debts can, in fact must, be paid, in reciprocal exchange, and in which society is built upon the elements that can guarantee this constant reciprocation (memory and forgetfulness), to the constitution of power as one exerted upon the body of the individuals (through punishment) that guarantee the memory of the debt, and to another one, the Christian one, in which the debt has been infinitized and transformed into guilt, producing in the debtor the idea of bad conscience, hence controlling both its body and its consciousness from *within*.

22. 'Christianity's stroke of genius: none other than God sacrificing himself for man's debt, none other than God paying himself back, God as the only one able to redeem man from what, to man himself, has become irredeemable – the creditor sacrificing himself for his debtor, out of love (would you credit it? –), out of love for his debtor!...' Ibid., 63.

23. Ibid., 64.

24. With the *socialization* of debt as the States has been transformed in the debtors of the private debt of banks and companies, and citizens in the ultimate payers.

Yet a paradoxical moment appears in Nietzsche's argumentation, one that traces a particular link with Derrida's notion of the gift that we should explore now. It is the moment when Nietzsche presents us the idea of *mercy*²⁵. The only possibility for Nietzsche that accounts for a cancellation of the ever going process of restitutions implied in the now infinitized debtor-creditor relation is the one that comes from the unconditionality (Derrida's term) of *mercy* (or *grace*²⁶). Mercy finds 'his way of being beyond the law'²⁷ in the sense that it abolishes or better saying suspends the legal relationship between debtor and creditor, by taking the debt upon the creditor himself. Of course this is the prerogative of the powerful ('What do I care about my parasites'²⁸), implying the sovereignty of an act beyond the law, the prerogative of the one that can concede mercy (it is not exactly the same that Christian redemption of sin) who asks nothing in return and that uninterestedly cancels the debt; but it also betrays something that is deeply incardinated in the economy of the debt and the gift: its impossible reciprocity. Only an unconditional act, an act beyond the law, would have the power of making as if the obligations implied in the debt – either in the debtor or the creditor part – could be cancelled. Is this possible? Or is this the trap always involved in the economy of the debt/gift, as Derrida seems to think? For Derrida, for mercy (for the gift: is it not mercy the ultimate gift, the one which cancels all other gifts?) to exist, it has to go unnoticed, unmarked as mercy (as full reciprocation, as cancellation), in other case it will cause obligations on both parts: the debtor whose debt is cancelled will become again indebted with a due of gratitude, the creditor will be satisfied with his 'good action', hence being repaid in moral or symbolic instead of economical terms.

At that point we should introduce Derrida's reading of Marcel Mauss *The Gift* as presented in *Given Time*²⁹. In that text Derrida begins with an analysis of the translations Mauss uses of different words from different cultures and times to the concept of 'gift', questioning even the existence of something as 'the gift' (the word) that can operate as general translation of all those words. Then, the first question is if something like 'the gift' really exists.

But what seems at the beginning only a pure textual analysis, we quickly realize that puts in question the whole structure Mauss presented, and in fact the whole structure of an economy of debt based in the interchange of 'gifts'. The generalization of the structure proposed by Nietzsche, the original structure of societies around the relation debtor-creditor (which, I remind, are relations of power, as Mauss also acknowledges: 'It is a struggle between nobles to establish a hierarchy

25. Ibid., 47-48.

26. Although I do not have space now, nevertheless it will be interesting to follow certain correspondences with Simone Weil's concept of *grace*. See Simone Weil, *Gravity and Grace* (Lincoln, NE: Bison Books-University of Nebraska Press, 1997).

27. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 48.

28. Ibid.

29. Jaques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992).

amongst themselves from which their clan will benefit at a later date³⁰), the questions around the ambiguity between debt and the responsibility of both debtor and creditor, the disjointment of time memory implies (its delayed economy of desire) were somehow radically rethought when we become aware of the *aporia* inserted at the center of the word.³¹ The slippage between debt and gift is nevertheless not as strange as it may appear if we think it with the current concepts of credit and debt (and gift). As Mauss shows and as Nietzsche seems to recognize, this relationship, the economy that produces, is an original one that deals with interchange, interchange not even primarily of economical (money) nature, but interchange as the primary social act, in which the interexchange of things, honors, possessions and so on regulates the whole symbolical and economical operation of societies in a (supposedly) uninterested way. What is given and what is received back to reciprocate the given is what creates this debtor-creditor relation, hence what is given in the 'gift' is what is at the center of the process.

In any case, as said before, the important issue in Derrida's strategy is the pass towards an unconditionality of the gift which implies the deconstruction of the formalized relations of power between debtor and creditor, one that imposes an irreducible difference with the later (and present) market economy³², regulated, precisely, by the conditionality, the interest, the cold calculation (and Nietzsche showed how calculation transformed man into a *predictable* animal, a *tamed* one) and the rationalization of cost analysis. Unconditionality of the gift is the absolute reverse of the purely economical exchange, and should not (in fact it is not) be polluted by the calculus of loss and earnings characteristic of the market. Gift then, is traversed by the double constitution of, as Derrida says, the "if...then": If the gift appears or signifies itself, if it exists or if it is presently as gift, as what it is, then it is not, it annuls itself.³³ In that sense, 'gift' for Derrida is something

30. Marcel, Mauss. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*, op. cit., 8.

It will also be interesting to follow part of this thread in Bataille's *The Accursed Share*, with his ideas on expenditure and total and disinterested waste (consumption) precisely as a way of measuring power against power.

31. '[...] the gift not only owes nothing, remains foreign to the circle of the debt, but must not answer to its own essence, must not even be what it has to be, namely, a gift.'

Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992), note 23, 69.

32. The quotation is long, but I think it renders thing crystal clear. Says Derrida: *Now the gift, if there is any, would no doubt be related to economy. One cannot treat the gift, this goes without saying, without treating this relation to economy, even to the money economy. But is not the gift, if there is any, also that which interrupts economy? That which, in suspending economic calculation, no longer gives rise to exchange? That which opens the circle so as to defy reciprocity or symmetry, the common measure, and so as to turn aside the return in view of the no-return? If there is gift, the given of the gift (that which one gives, that which is given, the gift as given thing or as act of donation) must not come back to the giving (let us not already say to the subject, to the donor). It must not circulate, it must not be exchanged, it must not in any case be exhausted, as a gift, by the process of exchange, by the movement of circulation of the circle in the form of return to the point of departure. If the figure of the circle is essential to economics, the gift must remain uneconomic.*

Jacques Derrida, *Given Time: I. Counterfeit Money*, op. cit., 7.

33. *Ibid.*, 27.

impossible, or it is another way of saying 'the impossible'. If for a gift to exist, a real gift, a purely disinterested one, one that does not wait for any other thing in reward (and then can be submitted to a pure interchange rid of any interest and calculus) there can be no reciprocity, no counter-gift that can generate another debt (nullifying then the economical and symbolical circulation of the debt), this 'real' gift, the 'thing', cannot have any recognizable entity (cannot be identical to itself, iterable and so on), since in that case a substitute for this gift can be found. But it is not only the identity with itself of the thing *gift* what is deconstructed, it is also the economical circulation as said, since for a gift not being reciprocated, it has to go unnoticed, it has to not have had place, it has to nullify itself in time and space. Then 'we require simultaneously of the gift that it appear and that it not appear in its essence, in what it has to be, in what it will have had to be'.³⁴

2. The promise

At that point we have to ask what the relations this economy of the debt/gift imposes in relation to time. If debts are to be returned, gifts reciprocated, memory sustained, it seems clear that an injunction to the future is made. One in which memory acts as the guarantor of the future, standing for the promise of a reciprocation yet to come. For Nietzsche, we mentioned that, active forgetfulness (the *natural*, the *animal* estate of men) can be counteracted through the, equally active, operation of memory. If an effort has to be made to forget an equal effort is to be made to remember. Hence,

*'[A]ctive desire not to let go, a desire to keep desiring what has been, on some occasion, desired, really it is the will's memory so that a world of strange new things, circumstances and even acts of will may be placed quite safely in between the original 'I will', 'I shall do' and the actual discharge of the will, its act, without breaking this long chain of the will.'*³⁵

The interesting point is that this control of memory is in fact what allows man to 'view the future as the present and anticipate it', in the sense that making man reliable, capable of making promises and sustaining them in time, it introduces a paradoxical consequence: it is memory, the storage of events, the archival of the past what appears as the one which can anticipate future, that can be responsible for it and make it present, as future that comes from the past, as an *act of will* that defers the satisfaction of the original desire. Memory is, then, memory of the future. And accordingly, time is somehow disjointed, either in Freudian (repression) or Derridean terms (the specter), through phantasmaticization of events. This will lead us to the classical Derrida's book on Marx and the specter (Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*), which, among other things, is a coming to terms with promise.

34. Ibid.

35. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, op. cit., 36.

In that sense, in its close relation with memory and desire, the structure of the debt opens up the structure of the promise. Nevertheless it should be thought in a slightly different way: maybe the important part of the relation debt-promise is not the debt part, the part of an economy of indebtedness and payment, the original relation of power between debtor and creditor that Nietzsche analyzes and that has led us to a particular economical frame (capitalism in its neoliberalist incarnation) and political regime (present liberal democracies), but the promise part. What can be called an economy of the promise, or, put in different terms, the opening of a new space that the promise promises, in which the performativity³⁶ of the promise, beyond a recognition of the debt involves memory as precisely what holds on the time to come (not exactly the future or not the future as a present not yet present, but future as the totally unexpected) is what is at stake.

The structure of the promise opens up historicity as something to come and also as the very structure of democracy. In that sense, democracy, for Jacques Derrida³⁷, is not something that exists in the present, not that even can exist never in the present as something present, but is always something to come. And, in addition, and what is more interesting for us here, the democratic promise, its effectivity, opens up a hospitality³⁸, and hence opens up a space, a public space traversed by this disjointed time, the space, or the possibility of the space for architecture to become fully architecture.

The promise opens up the time to come, *l'avenir*, and in so doing, effectively deconstructs subjectivity, builds responsibility and allows a space of awaiting to appear. The promise is the opening up to the other, the coming into terms with other, the absolute Other, the radical alterity and in that sense, calls for unconditional hospitality. The promise always promises in the form of the “may be”, and in that sense, the promise frees itself from the logic of economical circulation.

This space so opened is not a space I promise to you (as an architect, for example), but should be the result of your/our promises. In that sense the (public: and how can be otherwise than public the space of the *polis*?)

36. Relationship between performative, ‘speech acts’ theory and the promise can be found, precisely in relationship with the text by Cézanne that opens up this paper in Jacques Derrida, *The Truth in Painting* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987), 3-4.

There Derrida points to the singularity of the event the promise produces as supplement of a supplement: ‘Henceforth the promise does not make an event as does any “speech act”: as a supplement to the act which it is or constitutes, it “produces” a singular event which depends on the performative structure of the utterance-a promise’.

37. The transition from promise to democracy may seem too abrupt, in great part because I have not enough space here to develop the full transition. This is a topic to which Jacques Derrida came once and again since the nineties in many different places and contexts. See for example Jacques Derrida, *The Other Heading* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992), 78: ‘[B]ut a democracy that must have the structure of a promise – and thus the memory of that which carries the future, the to-come, here and now.’

38. Again, the introduction of ‘hospitality’ here is too much an interruption, and I apologize for that. In this case, see Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

space of the city (*polis*) is the space of the promise, in which no debt has to be cancelled to enter in, but rather is the one that cancels all the debts, even without rest.

Promised space, the space that should be opened not by the architect (which only is the herald, the prophet of what is to come) but by the promise itself, cannot be abstracted. The transformation (by the capital) of concrete space into abstract space is somehow equivalent to the transformation of concrete labour into abstract labour (Marx, *The Capital*). Abstract labour, as abstract space can be measured and can be translated into money. Abstract space is transformed into a commodity, something that can be purchased and sold, and even fetishized. Abstract space is produced space, and enters into the reign of the (exchange) value. Promised space, instead, frees itself from this economical evaluation. The appropriation by the capital of space as abstract space, the closing up of its inherent openness is what we should unmask and fight against. How subtle capitalism is in its re-appropriation of what is most opposed to it (as the radical structure of the promise, as the absolute freedom of space) is what we have to have clear.

The appropriation of the radical structure of the promise by the capital, and its subsequent deactivation and transformation into a means of control should be, then, made explicit by radically rethinking the structure of the debt and unmasking its actual perversion. Because the debt cannot be imposed from above, it only can be the result of a promise (of a “may be”), and because its openness to what is to come, its very essence then (I am tempted to say: its freedom), is blocked through the inversion neoliberalism (but in fact the very structure of capitalism, though enhanced and perfected) operates concerning time. If, on the one hand, the very structure of debt opens up the possibility of the promise, introduces both delay and pre-vision, on the other hand it could be easily closed through the imposing mechanism of extraction of present days. In *consuming* the future, in making actual the earnings of the future by way of generalization of the debt into the mass of citizens/consumer of present day liberal democracies, neoliberalism consistently blocks this very future that the original economy of the debt opens up. It is not only that it actualizes the profits (to make them secure?), makes present the future profits, exhausting the consumer, it is not only that it *socializes* the companies debts transferring it to the Nation-States and hence to the common people transforming each citizen into a debtor like it or not, it is that, by consuming the future, it robs the capacities of action, of decision, closing effectively any possibility for life (and, by the way, controlling in a dreadful extension of the biopolitical power the behavior of the governed: as Nietzsche said, it makes man predictable, calculable at the highest extend)³⁹⁴⁰ and closes the opening space of architecture.

39. Hence Lazzarato says: '[D]ebt appropriates not only the present labor time of wage-earners and of the population in general, it also preempts non-chronological time, each person's future as well as the future of society as a whole.' And further on: 'Whereas in industrial societies there still existed an "open" time – in the form of progress or revolution – today, the future and its possibilities, quashed by huge sums of money mobilized by finance and devoted to reproducing capitalist power relations, seem to be frozen. For debt simply neutralizes time, time as the creation of new possibilities, that is to say, the raw material of all political, social, or esthetic change. Debt harnesses and exercises the power of destruction/creation, the power of choice and decision.'

Maurizio Lazzarato, *The Making Of Indebted Man. Essay on the neoliberal condition*, op. cit., 22-23.

Postscript

How architecture may (and in this injunction resides its very possibility) be the place from which a different relation between society, power and economy could be though? Of course this is not an easy answer, one that can be given, as a gift, in the brief space that rests... A tentative, provisional answer will be: as an opening and always as a task, as the constant work of *pro-jection* since this space opened needs to be sustained, hold on, in constant process of becoming. Architecture so understood will be strongly political, since always involves an active transformation of what exists (as a heritage, since always architecture is an heritage: 'Inheritance is never a *given*, it is always a task'⁴⁰), the holding on of a space in which democracy (architecture as the one that builds up the *public space*⁴¹) could be *to come*, and the unmasking of the appropriation of time *and* space by reestablishing difference, disequilibrium, the unexpected at the heart(h) of the city.

40. Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International* (New York and London: Routledge, 1994), 67.

41. For an analysis of the constitution of public space as public space in ancient Greece see: María de la O del Santo Mora and José Vela Castillo, '...or how to build the void in the city' in H.G. Lippert/R-M. Gollan/A. Köth (Ed.): *un|planbar. Agora un Void. Die Funktion der Mitte in Architektur und Städtebau*, (Dresden: Thelem, 2013), 159-180.

References

- Bataille, Georges. *The Accursed Share: an Essay on General Economy, Volume I, Consumption*. New York: Zone Books 1991.
- Derrida, Jacques. *The Truth in Painting*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1987.
- Derrida, Jacques. *Given Time: I. Counterfeit Money*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992.
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York and London: Routledge, 1994.
- Derrida, Jacques. *The Other Heading*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1992.
- Derrida, Jacques and Dufourmantelle, Anne. *Of Hospitality*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.
- Foucault, Michel. *Security, Territory, Population. Lectures at the Collège de France*. Hampshire, UK: Palgrave MacMillan, 2005.
- Foucault, Michel. *The Birth of Biopolitics*. Hampshire, UK: Palgrave MacMillan, 2008.
- Lazzarato, Maurizio. *The Making Of Indebted Man. Essay on the neoliberal condition*. Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2012.
- Marx, Karl. *The Capital*.
- Mauss, Marcel. *The Gift: The Form and Reason for Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge, 2002.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morals*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2006.
- Santo Mora, María de la O and Vela Castillo, José, ‘...or how to build the void in the city’ in H.G. Lippert/R-M. Gollan/A. Köth (Ed.): *un|planbar. Agora un Void. Die Funktion der Mitte in Architektur und Städtebau*, 159-180. Dresden: Thelem, 2013.
- Simmel, Georg. *The Philosophy of Money*. London and New York: Routledge, 2011.
- Wallenstein, Sven-Olov. *Bio-Politics and the Emergence of Modern Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- Weil, Simone. *Gravity and Grace*. Lincoln, NE: Bison Books-University of Nebraska Press, 1997.
- Winkler, Rafael. ‘I owe you: Nietzsche, Mauss’ in *Journal of British Society for Phenomenology*, Vol 38, No1, January 2007, 90-108.

REIA #03 / 2015
224 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Alejandro Vírseda Aizpún

Profesor asociado ETSAM (Universidad Politécnica de Madrid) / alexvirseda@gmail.com

La evolución de la vivienda en las propuestas urbanísticas de Le Corbusier. De la máquina al hogar / The evolution of housing in Le Corbusier's urbanistic proposals. From machine to home

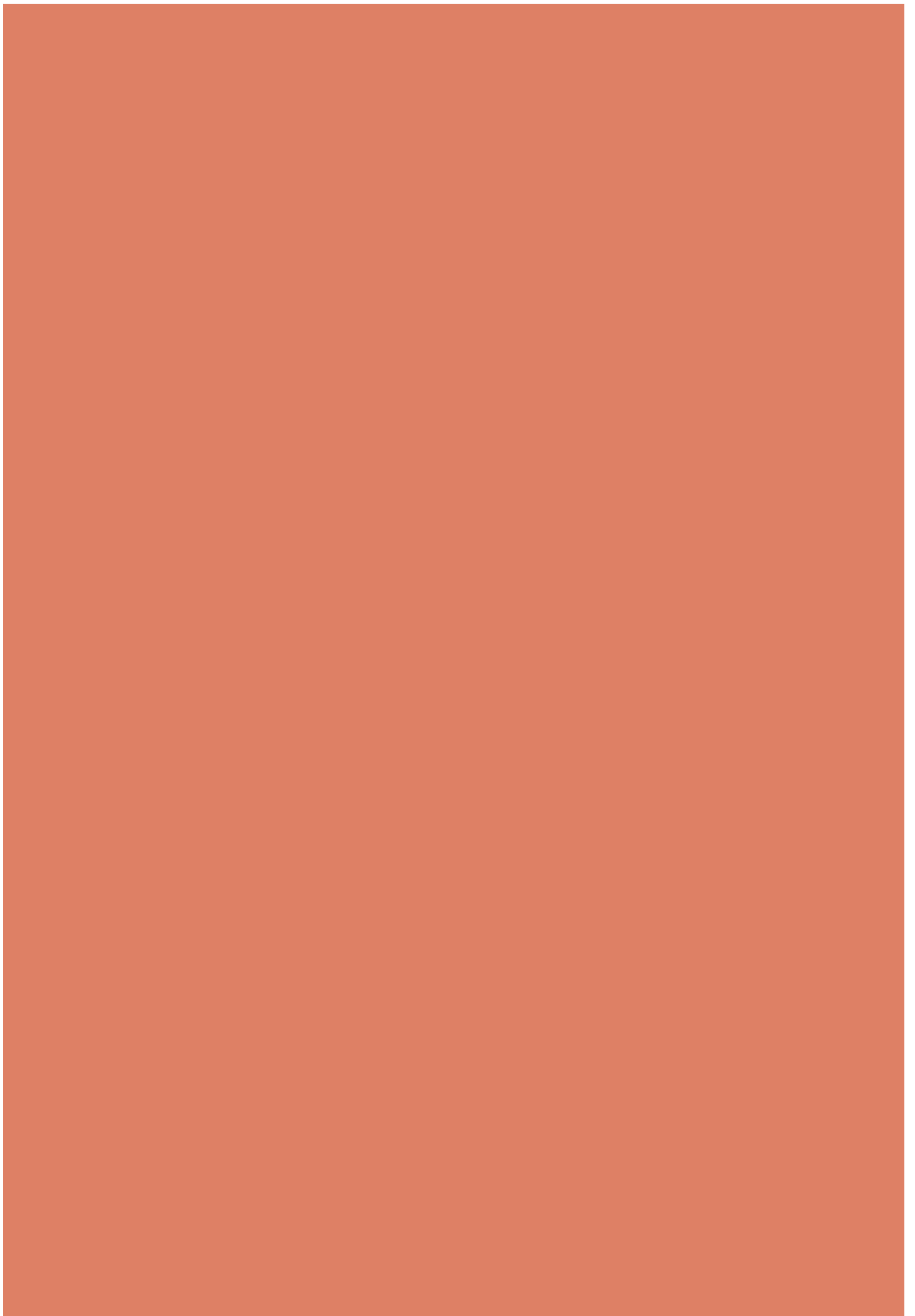
La dualidad individual-colectivo, vislumbrada por primera vez en 1907 en la cartuja de Ema, es reconocida por Le Corbusier como uno de los conceptos generadores y motores de sus propuestas urbanísticas. El primer término es representado por la célula de vivienda que compone cada uno de sus bloques residenciales y la segunda por los espacios públicos de sus propuestas urbanísticas. Ambas realidades irán evolucionando hacia posiciones cada vez más extremas y alejadas.

La vivienda deriva progresivamente hacia la segunda acepción del término "máquina de habitar" de los años 20, habitualmente olvidada, que consideraba el espacio doméstico como el verdadero reducto de la vida individual: "un lugar útil para la meditación y que aportará al espíritu la calma indispensable". Contrariamente, los espacios públicos de los centros urbanos, desiertos en sus primeras propuestas, se convertirán con el paso del tiempo en auténticos centros de actividad comunal de relación definidos en el CIAM VIII de Hoddesden (Inglaterra, 1951) como los "corazones de la ciudad".

The individual-collective dualism, first glimpsed in 1907 in the Ema charterhouse, is recognised by Le Corbusier as one of the generating and driving concepts of his urban planning proposals. First term is symbolised by the housing cell which makes up its own residential blocks; second term, by its outer public spaces. Both realities would evolve progressively to extreme and distant positions.

Housing increasingly follows the second sense of the twenties expression "dwelling engine", usually forgotten, which considered domestic space as the true stronghold of individual life: "a useful place for meditation, which will bring the essential calm to the spirit". On the opposite, urban centre public spaces, null and void from his first proposals, will across time become real centres of communal relationship activities, such that at CIAM VIII in Hoddesden (England, 1951) would be defined as "hearts" of the city.

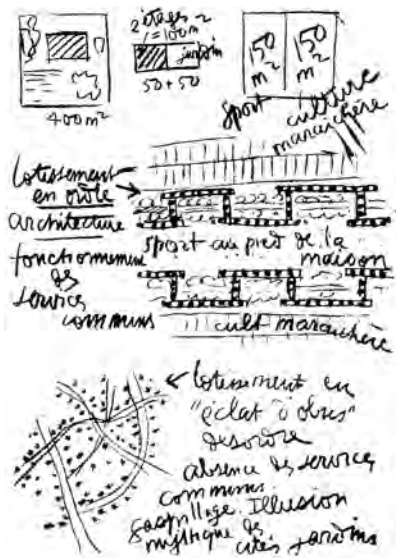
* Le Corbusier. *Almanach d'architecture moderne*. Paris: Éditions Connivences. Collection de "L'Esprit Nouveau", 1925. p. 29.



I

En 1924, en la publicación *Urbanisme*, Le Corbusier presenta *La Ville pour 3 Millions d'habitants* y escribe "...una ciudad es cien mil veces una casa. Toda la ciudad está en el estado de sus células"¹. Todas las ciudades del arquitecto crecen "biológicamente" a partir de una unidad particular que se encuentra en "la base". Su repetición genera los bloques residenciales que conforman y cualifican los diversos tejidos urbanos. Así, la *Ville Contemporaine pour trois millions d'habitants* de 1922 se compone a partir de las manzanas, lineales quebradas o cerradas en torno a un patio, de los Inmuebles-villa, la *Ville Radieuse* de los años 30 por los bloques *en redent* y las propuestas urbanísticas de los 40 y 50 por las edificaciones aisladas tipo *unité* u otras de carácter similar. A su vez, todos ellos son generados a partir de un tipo particular de vivienda que va evolucionando a lo largo del tiempo². [Figura 1].

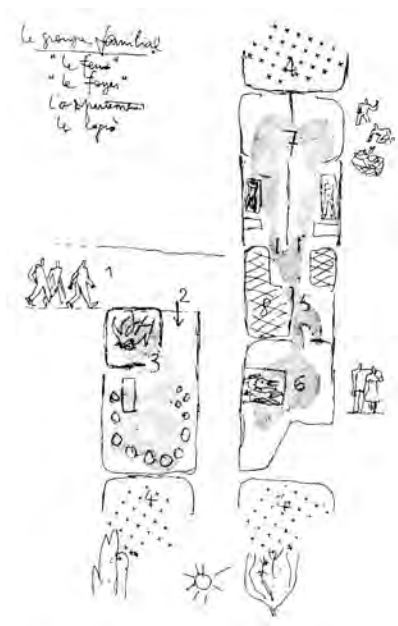
En la conferencia "Le Grand Gaspillage" ("el gran derroche", traducida al inglés como «The inefficiency of Modern City») impartida en Chicago en 1935, probablemente influido por su reciente visita a Nueva York, Le Corbusier presenta la consecución del equilibrio de la polaridad individual-colectivo como el principal objetivo de sus propuestas urbanísticas. La evolución de la unidad de vivienda no se puede desligar, por tanto, de



1. Croquis de la conferencia "Una célula a escala humana", publicado en *Precisions*. Una ciudad es cien mil veces una casa. Toda la ciudad está en el estado de sus células.

1. Le Corbusier. *La Ciudad del Futuro*. 4ª ed. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2001. p. 56.
2. En octubre de 1929 Le Corbusier viaja a Sudamérica para impartir una serie de 10 de conferencias invitado por la Asociación de "Amigos del Arte". En ellas realiza una recopilación de las teorías urbanísticas y arquitectónicas que ha desarrollado hasta ese momento diluyendo sus límites, en contra de la consideración tradicional. La casa es una cuestión de urbanismo, y de modo opuesto, la pequeña escala participa en el planeamiento de la ciudad. Los títulos de dos de sus conferencias son significativos al respecto: "Una célula a escala humana" y "Un hombre=una célula, unas células=la ciudad". En la primera de ellas reconoce el origen de este planteamiento en la visita que realizó en 1907 a la cartuja de Ema, una "ciudad moderna" del siglo XV en la que la "célula a escala humana estaba en la base".

En los mismos términos se expresará 20 años después, el 28 de septiembre de 1951, con ocasión del "Congreso de la Divina Proporción" celebrado en Milán. En esta ocasión impartirá la conferencia "De la ciudad a la botella, de la botella a la ciudad", en la que se referirá una vez más a la interrelación existente entre las dos disciplinas principales de la labor del arquitecto: la arquitectura y el urbanismo. La ciudad debía concebirse desde la vivienda (la "célula") y a su vez la vivienda, su morfología, su plan, no podían obviar su pertenencia a una trama urbana de mayor escala.



2. Artículo "Urbanisme. La Règle des 7V (Voies de circulation)". Croquis del tercer punto "L'abri du groupe familial, le 'Feu', le 'Foyer'".

su polo opuesto, el espacio colectivo. Ambos extremos tenderán a irse distanciando progresivamente a lo largo de la carrera del arquitecto, tensando ese equilibrio en el que se basaba "el futuro destino de la sociedad"³.

El espacio doméstico lecorbusieriano basculará entre las dos acepciones con que el arquitecto definió la vivienda en los años 20⁴. La primera de ellas, la más conocida, la considera "una *machine à habiter* destinada a procurarnos una ayuda eficaz para la rapidez y exactitud en el trabajo, una máquina diligente y atenta para satisfacer las exigencias del cuerpo: comodidad". Pero esta primera definición, la más reproducida, es secundada por un enunciado de carácter opuesto cuya consecución, según las palabras del propio LC, debe ser el verdadero cometido de todo arquitecto (frente al ingeniero), "proporcionar un lugar útil para la meditación, y finalmente un lugar donde la belleza exista y aporte al espíritu la calma indispensable". Así, ese espacio íntimo e individual donde el ser humano protegido de la frenética actividad de la ciudad pueda dejar volar su espíritu "nuevo", será hacia donde la vivienda lecorbusieriana evolucione progresivamente⁵.

Esta realidad dual es reflejada igualmente en el artículo "Urbanisme. La Règle des 7V (Voies de circulation)", publicado en el Volumen 5 (1946-52) de la *Oeuvre complète*. Dicho escrito recoge una relación de 12 puntos en los que el arquitecto resume sus teorías urbanísticas. Como no podía ser de otro modo, los tres primeros los dedica a la vivienda significando así su condición germinal. "El regalo de las técnicas" y "las dos piernas del ama de casa o el urbanismo a domicilio" constituyen una exaltación del carácter técnico de su *machine à habiter*, mientras que significativamente el tercero, "El abrigo del grupo familiar, el 'fuego', el 'hogar'" hace referencia a su condición atávica de refugio, de hogar, de lugar de reunión y meditación en torno a un centro representado por el fuego ("fuego" o "gas" especificará)⁶ [Figura 2].

3. En el CIAM VIII de Hoddesdon en 1951 denominado "El corazón de la ciudad", Sigfried Gideion critica la falta de atención prestada al espacio colectivo de la ciudad en los proyectos urbanísticos realizados por sus miembros. En el urbanismo lecorbusieriano de esta década de los 50 se percibe una atención cada vez mayor a dichos espacios públicos.
4. Conferencia en la Sorbona. 12 de octubre de 1924: *El Espíritu Nuevo en la Arquitectura*. La primera vez que Le Corbusier acuña la definición *Machine à habiter* es en el artículo "Des yeux qui ne voient pas Les paquebots" (*L'Esprit Nouveau* n° 8, mayo de 1921). En la conferencia de París completa la definición.
5. En múltiples ocasiones Le Corbusier se referirá a esta dualidad de la vivienda. En *Por las cuatro rutas* escribe sobre la casa japonesa: "Tokio, en el dilema de su alta tradición ancestral y de su avidez de progreso, construye la casa con dos compartimentos ligados por una puerta: la casa de kimono y la casa del smoking..." Le Corbusier. *Por las cuatro rutas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. p. 131.
Ver Quetglas, José. *Les Heures Claires*. Barcelona: Edición Massilia, 2008. p. 556-559.
6. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 5. 1946-52*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 90-94.
Ver el epígrafe "¿Domismo o urbanismo?" en Monteys, Xavier. *La Gran Máquina. La ciudad de Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones Serbal, 1996. p. 11-29.

En los siguientes epígrafes, se va a realizar un análisis cronológico de las unidades de vivienda que conforman los distintos bloques residenciales Lecorbusierianos. Debido a la ingente cantidad de prototipos proyectados, este análisis se va a centrar en aquellos, que como se ha descrito, se encontraban en la base de sus propuestas urbanísticas. Se puede considerar, además, que muchas de las tipologías residenciales no analizadas en este artículo conforman el cuerpo de una investigación que cristaliza definitivamente en los modelos descritos. Por ejemplo, los múltiples proyectos denominados *Immeubles locatifs*, desarrollados entre los años 1928 y 1937 constituyen un “laboratorio de trabajo sobre la vivienda colectiva en altura y su relación con la ciudad”⁷ cuyos resultados son aplicados en la *Ville Radieuse* de 1930 y en las posteriores propuestas de la segunda posguerra generadas ya por *Unités d’habitation du grandeur conforme*.

El estudio de la gradual evolución de esta unidad residencial se va a realizar atendiendo a las herramientas utilizadas por el arquitecto. Éstas pueden concretarse en tres principalmente:

1. Planta. Variación de la geometría caracterizada por un progresivo estrechamiento, e incremento de la profundidad de la vivienda. Esta operación provoca una disminución paulatina de su superficie y una reducción de la dimensión de su fachada, es decir, de su contacto con el exterior.
2. Alzado. Variación de la composición del plano de fachada que proporciona una creciente oclusión del mismo.
3. Sección. Reducción progresiva de la doble altura de la vivienda hasta su completa desaparición.

II

En 1922 Le Corbusier presenta en el *Salón de Automne* su primera propuesta urbana, la *Ville Contemporaine pour trois millions d’habitants*. El stand proyectado contiene dos espacios claramente diferenciados. En uno se exponen las características propias de la gran villa, mientras que el otro se centra exclusivamente en la descripción de la “célula” de habitación generadora de todo su tejido urbano. Desde un principio se encuentra presente el binomio indisoluble “individuo-colectivo”. “Por un lado, el hombre en una sociedad de 3 millones de habitantes; por otro, el hombre solo en el espacio interior de su célula”⁸ escribe en su *Oeuvre complète* al describir dicho pabellón.

Tres años después, en *L’Exposition Internationale des Arts Décoratifs* de 1925, propone de nuevo un pabellón dedicado a la *Ville contemporaine* compuesto igualmente por dos volúmenes de características completamente

7. Aguilera, Juan Carlos. “El modelo del Immeuble locatif. 1928-137”. En *Massilia 2008. Encuentro de Granada*. Granada: ETSAG, COAG, Universidad de Granada, 2008. p. 8. Este artículo recoge una descripción más exhaustiva de este tipo de edificios colectivos

8. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1910-29*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 40.



3. FLC I2-13-11. Vista exterior del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de la exposición de *l'Art Decorative* de 1925.

4. FLC L2-13-38. Imagen del interior del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* de la exposición de *l'Art Decorative* de 1925.



opuestas. Uno de ellos es un prisma que reproduce a escala 1:1 una de las células de vivienda de los Inmueble-villa [Figura 3], cuya repetición, como reconoce en la publicación *Urbanisme*, generaba el tejido de la gran ciudad. El otro un volumen cerrado, enigmático, conformado por planos curvos cuya geometría convexa, que parece rechazar al visitante, contrasta con el gran vacío en doble altura del patio de la vivienda anexa.

Los espacios interiores son igualmente de un carácter muy diferente. El acabado terso y blanco de los paramentos interiores del módulo de vivienda contrasta con la irregularidad superficial y cromática de los revestimientos del espacio dedicado a la ciudad. El suelo de este último es resuelto con una capa de arena que dificulta el tránsito de los visitantes. En el techo, la estructura de viguetas y bovedillas de hormigón se deja vista mientras el plano vertical colindante con la vivienda es revestido con una superficie de páginas de la revista *L'Esprit Nouveau* que proporciona una desasosegante multitud de estímulos perceptivos. Este espacio fragmentado y desconcertante produce un efecto de extrañamiento en el visitante que proviene del espacio acogedor de la vivienda. Ya desde la propia formalización y construcción del pabellón Le Corbusier intenta transmitir la premisa sobre la que se cimentará todo su urbanismo futuro, la tensa relación entre dos mundos completamente opuestos [Figura 4].

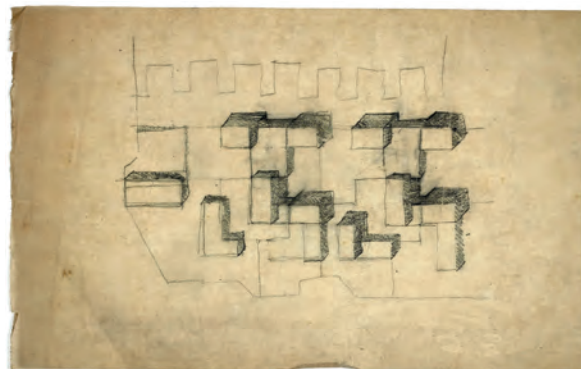
Esta vivienda de los Inmuebles-villa es la primera unidad residencial de la ciudad lecorbusieriana, y como su propio nombre indica, su carácter se aproxima más al de las villas que el arquitecto se encuentra construyendo en estos momentos para la burguesía parisina que a la vivienda “obrero” de sus futuras propuestas de bloque residencial colectivo⁹. La libertad con la que combina esta unidad para generar multitud de bloques residenciales durante el proyecto de la *Ville Radieuse* [Figura 5], además de su gran superficie en planta (192,15 m² - 69,17 m² correspondientes al patio en doble altura), evidencian la relación de estas viviendas con los modelos aislados parisinos. En algunos casos, como con la villa Meyer, estas filiaciones son evidentes.

9. La vivienda de los Inmuebles-villa se construye mediante una retícula *Domino* de 5 vanos de 3 m de luz en una dirección y tres de 5,124 y 2,562 m en la otra resultando una superficie en planta de gran tamaño, 192,15 m² (69,17 m² correspondían al patio en doble altura), lejos de cualquier consideración de mínimos.

5. FLC 19115. Croquis de una posible agrupación de las viviendas Inmueble-villa.

6. FLC L2-13-21-001. Vista del jardín *suspendu* de las viviendas de los Inmuebles-villa.

7. FLC L2-13-31. Vista del estar en doble altura con las cortinas cerradas impidiendo la relación con el espacio exterior.



La vivienda de los Inmuebles-villa se genera a partir de la combinación del tipo estructural *Dom-ino* y el tipo espacial *Citrohan*¹⁰, resultando una planta en “L” estructurada en torno a un patio de doble altura que actúa como filtro-entre el ámbito doméstico y el espacio urbano. La estructura se compone de tres vanos transversales a la fachada de longitud 12,81 m. De ellos 7,68 m corresponden al vacío del patio en doble altura y el resto a una vidriera del salón igualmente en doble altura. Sin embargo ambos planos, a pesar de su gran dimensión y carácter abierto, cuentan con mecanismos que permiten limitar en todo momento la relación con el exterior garantizando la privacidad del ámbito doméstico. En el patio unos paneles correderos pueden ser desplazados para ocultar parcial o totalmente la visión [Figura 6]. Este cerramiento relacionado con la escala humana, y los elementos de mobiliario vinculados al mismo, contribuyen a conferir a este espacio el carácter de una estancia doméstica más y no tanto de una terraza exterior. A su lado, el gran plano acristalado cuenta con dos niveles de cortinas que garantizan la ocultación total de vistas y el control del soleamiento [Figura 7].

Pero además, otra operación menos evidente pretende enfatizar la condición hermética de esta fachada de vidrio, la presencia del pequeño balcón evocador de aquel de la celda de Ema que el joven Jeanneret visitara en su viaje a Italia. A parte de la referencia a la clausura de este edificio toscano, la

10. Aguilera, Juan Carlos. “El modelo del Immeuble locatif. 1928-137”. En *Massilia 2008. Encuentro de Granada*. Granada: ETSAG, COAG, Universidad de Granada, 2008. p. 11.



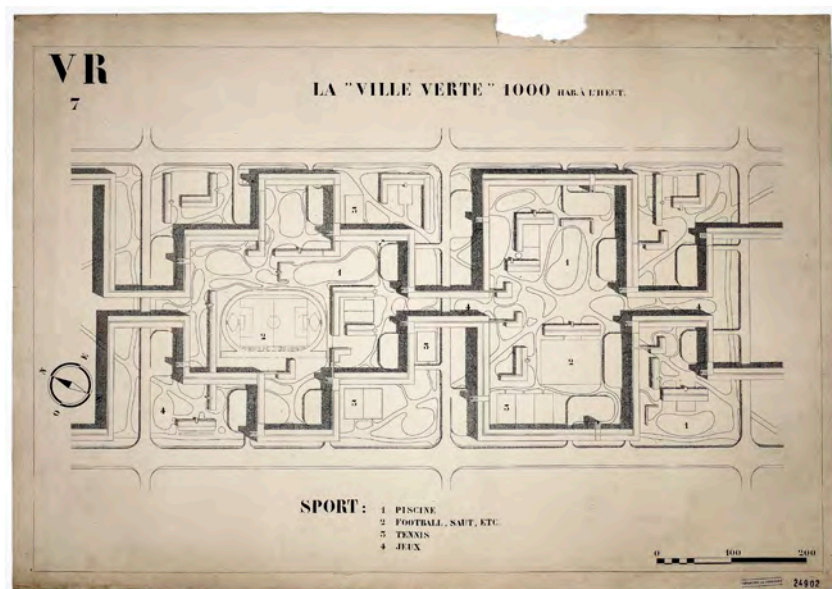
8. Lotissement à "alvéoles" pour cités-jardins de la Ville Contemporaine. OC 1910-29.

presencia de este elemento provoca un juego de contrarios, "una paradoja"¹¹, típicamente lecorbusieriana. El arquitecto diseña un plano transparente para introducir iluminación, vistas, ventilación al interior de la vivienda, para posteriormente proyectar desde él un pequeño volumen que se convierte en el punto desde el que relacionarse directamente con el espacio urbano. Se significa así, veladamente, el objetivo de restar protagonismo a la transparencia de dicho plano de cerramiento en favor de su función de acondicionador ambiental (energía calorífica y lumínica y ventilación). Es representativo que en la documentación gráfica de la planta baja del pabellón publicada en la *Oeuvre complète* este gran plano de vidrio es seccionado por su peto representándose como un muro opaco, mientras que contrariamente en la terraza la sección es realizada por el vacío superior.

El único proyecto construido de Inmuebles-villa es realizado por encargo del empresario M. Fruges en Pessac (1925) y destaca ya por su carácter económico y popular muy alejado del modelo teórico inicial. Estas viviendas se emparentan con las propuestas de *Lotissement alveolar pour cité jardin* situadas en la periferia de la *Ville Contemporaine*¹² [Figura 8]. Se trata de bloques lineales generados por la agrupación de viviendas de 5 m de profundidad por lo que el patio en doble altura atraviesa la totalidad del edificio. Su tamaño es notablemente más reducido que sus antecesoras y el hecho de que a cada vivienda se le asocie un pequeño terreno de cultivo demuestra la diferente condición social de sus habitantes.

Por encargo de otro empresario suizo de la industria metálica, el señor Wanner, Le Corbusier proyecta en 1928 unas viviendas muy similares a los Inmuebles-Villas y también en este caso su superficie es claramente menor que las proyectadas en 1922. Por tanto, parece que en el momento de la materialización de sus propuestas teóricas (y probablemente forzado por el carácter de los encargos y la variable económica) el arquitecto las concibe ya como "viviendas para un mínimo nivel de vida"¹³ en las que experimenta

11. "Conmigo ustedes siempre tendrán paradojas" confesó Le Corbusier a los monjes de la Tourette. Petit, Jean. *Un couvent de Le Corbusier*. Paris: Les Éditions Minuit, 1961. p. 28.
12. En la *Ville Contemporaine* hay tres tipos de bloques Inmuebles-villa constituidos por la característica terraza jardín: el *lotissement fermé alvéolar*, el *lotissement en redent* y el *lotissement alveolar pour cité jardin*. Ver Monteys, Xavier. *La Gran Máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 120.
13. La temática del 2º CIAM (Frankfurt am Main, 1929) impulsado por Le Corbusier, denominado "La vivienda para el mínimo nivel de vida", es ya la vivienda de reducidas dimensiones. El arquitecto y Pierre Jeanneret realizan la ponencia: "Análisis de los elementos fundamentales en el problema de la vivienda mínima". Ver Aymonino, Carlo. (Comp). *La Vivienda racional. Ponencias de los congresos CIAM 1929-30*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1973.



con los nuevos sistemas de construcción en serie. Dichos principios ya no los abandonará en sus futuras propuestas residenciales colectivas.

III

En 1930, en el CIAM III de Bruselas Le Corbusier presenta su segunda propuesta urbanística, la *Ville Radieuse*. En este periodo de entreguerras, tras una serie de viajes ininterrumpidos por Europa, Rusia y América del Sur, siente que los CIAM deben reflexionar no solamente sobre la vivienda, sino también sobre el organismo que éstas generan. “Lo cierto es que hay que sustituir una ciudad por otra” afirma al comienzo de su intervención. La propuesta presentada no solo sustituirá al modelo enfermo del siglo XIX, sino a la máquina eficiente y engrasada de la *Ville Contemporaine de trois millions d’habitants* y del *Plan Voisin* de 1922, una ciudad errónea, excesivamente utópica y teórica (“todas las ideas no estaban claras” afirmó en 1931 sobre ésta última).

El bloque residencial colectivo es, al igual que sucediera con su predecesora, el germen de la *Ville Radieuse*. El arquitecto hace uso de la tipología *en redent* de la *Ville Contemporaine*. Sin embargo, se produce una diferencia sustancial con aquella, “no será la residencia la que deba adaptarse a un trazado urbano dado, sino que será ella la que determine el nuevo trazado de ciudad”¹⁴. La nueva ciudad corta con todo “tiempo muerto pasado” apostando por un crecimiento ya verdaderamente biológico, sin ninguna estructura ni jerarquía predeterminada. Su única cualidad es su carácter residencial. No existe una morfología, un centro y una periferia, unos suburbios, o unas avenidas que conduzcan a un centro, tan solo los volúmenes residenciales quebrados entrelazados con el espacio verde¹⁵

14. Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. 8ª ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 815.

15. “La Ville Radieuse”. Introducción Josep Quetglas. Archivos de la FCL Le Corbusier. Volumen 4. 1929-30.



**THE BIOLOGICAL UNIT:
THE CELL**
OF 14 M² PER OCCUPANT
(1930 - BRUSSELS CONGRESS)
DEDICATED TO THE INTERNATIONAL CONGRESSES FOR MODERN ARCHITECTURE

10. La Ville Radieuse. Presentación de la ponencia presentada al CIAM de Bruselas sobre la "Unidad biológica. La celda"

(una "Ville Verte") cuyo trazado puede extenderse sin límites¹⁶. En ellos se desarrollan las verdaderas "calles en el aire" de esta ciudad, relacionadas directamente con el ámbito doméstico de la vivienda. Son espacios exteriores longitudinales de hasta 100 metros de longitud que finalizan en baterías de cuatro ascensores para 30 personas de capacidad, lo que da idea de su escala y carácter urbano [Figura 9].

La naturaleza social y de relación de estas calles en el aire contrasta con "el respeto de la libertad individual" que Le Corbusier demanda para la vivienda que según sus propias palabras debe ser la "verdadera piedra de toque de toda forma de organización en la civilización de la máquina". Este espacio proporcionará al ciudadano un recogimiento e intimidad similares a los de "un anacoreta en el medio del bosque"¹⁷.

La célula de habitación de la *Ville Radieuse* es descrita en un capítulo de la publicación del mismo nombre denominado "La unidad biológica: la celda de 14 m² por habitante" [Figura 10] (ponencia presentada también en el CIAM III de Bruselas) por lo que sus principios parecen alejarse definitivamente de aquella utopía de construir villas en el aire que dio lugar a los Inmuebles-villa¹⁸. Se trata de una vivienda mínima generada a partir de un módulo de 14 m² por habitante que se desarrolla en un solo nivel, desapareciendo toda la riqueza espacial de su predecesora. En su interior una serie de mecanismos móviles semejantes a los experimentados en las viviendas económicas *Loucheur* (1929) aportan versatilidad funcional y un cierto interés espacial a los estándares mínimos manejados. Su geometría compacta y su desarrollo en profundidad reducen el ancho de la vivienda disminuyendo también la superficie del plano de contacto con el exterior.

Estas viviendas, sin el patio abierto en doble altura y con una fachada de menor tamaño, demuestran la voluntad de aislamiento anunciada, no solamente respecto a sus vecinas, sino también frente a la ciudad. Los nuevos medios técnicos contribuyen a incrementar aún más el mismo. El cerramiento se resuelve mediante *pan de verre* herméticos confiándose el acondicionamiento ambiental del espacio doméstico al sistema de "Respiración exacta" utilizado por primera vez en el Palacio de las Naciones de Ginebra. Se separa así "el aire puro de ventilación y climatización de las viviendas de la polución atmosférica exterior"¹⁹. Su composición mediante paneles transparentes, translúcidos y opacos, produce además una reducción de la relación

16. Kenneth Frampton ha descrito la *Ville Radieuse* como "la sustitución del modelo centralizado por uno teóricamente sin límites". Citado en "La Ville Radieuse". Introducción Josep Quetglas. Archivos de la FCL "Le Corbusier. Volumen 4. 1929-30".

17. "Pasada la puerta de su vivienda, el ciudadano entra en una celda cerrada, insonorizada: impermeable a todo ruido; el anacoreta en medio de un bosque no está más separado del resto de los hombres. La ciencia nueva del aislamiento acústico lo posibilita...". Le Corbusier. *La Ville Radieuse*. París, Ed. Vincent, Fréal & Cie, 1933. p. 113.

18. "...Una serie de encargos posteriores (Wanner 1928, Zurichhorn 1932 y el inmueble de alquiler Anstalt, Zurich 1933) iniciará el proceso de densificación que hará posible su realización, alejándose de los planteamientos utópicos de los inmuebles villa...". Calafell, Eduard. *Las unités d'habitation de Le Corbusier. Aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000. p. 23.

19. Le Corbusier. *La Ville Radieuse*. París: Ed. Vincent, Fréal & Cie., 1933. p. 145.



visual que enfatiza la privacidad del espacio interior²⁰ [Figura 11]. Por último, la “nueva ciencia del aislamiento acústico” resuelve la insonorización respecto a las viviendas colindantes y espacios comunes del bloque.

Al final del capítulo descriptivo de esta vivienda Le Corbusier propone una “mejora de última hora, la celda de 10 m² por habitante”²¹. Esta disminución del módulo es posible por la presencia de dos niveles de 2,20 m de altura libre que incrementan además el rendimiento del novedoso sistema de climatización propuesto. La documentación gráfica de estas viviendas no fue incluida finalmente en la publicación, sin embargo, se encuentra en el archivo de la FLC. Su importancia radica en que suponen una recuperación de la doble altura de los Inmuebles-villa y una reducción de la anchura de la vivienda (y por tanto de la dimensión de su fachada) a 3,25 m y 4,50 m, produciéndose un cambio fundamental en la sección del bloque, cuyos espacios de circulación, las “calles en el aire”, se desarrollan ahora cada tres alturas.

Al igual que realizó con la *Ville Contemporaine* y el *Plan Voisin*, Le Corbusier aplica por primera vez el trabajo de laboratorio de la *Ville Radieuse* en un barrio de París, *Le Ilot n° 6* (1938)²². Sus viviendas, envueltas por los *pans de verre*, son una cristalización del desarrollo en doble altura descrito. Sobre ellas escribe: “Las secciones son función de la orientación: este, oeste, sur. La innovación del apartamento tipo “V-R” se encuentra en su posición transversal respecto al bloque edificado, y no a

20. En la publicación de *La Ville Radieuse* se propone ya la solución del 4º MURO caracterizada por la presencia de elementos de mobiliario vinculados al plano de la fachada.

21. Final del capítulo “L’Élément biologique: la cellule de 14 m² par habitant”. Le Corbusier. *La Ville Radieuse*. París: Ed. Vincent, Fréal & Cie., 1933. p. 146.

22. “Ilot insalubre N° 6, Paris. Proposition représentant le premier étape des Grands Travaux de Paris”. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 3. 1934-38*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 48-51.

lo largo. Un apartamento no ocupa más que 3,50 m, 4,50 m o 5,50 m de la fachada”²³. Estas viviendas, desarrolladas todavía en largos bloques quebrados *en redent* serán el precedente de aquellas que generarán las *unités* características de las propuestas urbanas de los años 40 y 50.

IV

En los años 30, simultáneamente a la *Ville Radieuse*, Le Corbusier realiza una serie de propuestas urbanas en emplazamientos concretos de Sudamérica y África. Los accidentes geográficos particulares de cada lugar y la gran escala de las actuaciones, en algunos casos territorial, le hacen plantearse la validez de los trazados ideales proyectados hasta el momento²⁴. Comienza entonces a reflexionar sobre nuevas soluciones de bloques aislados más adecuadas a la problemática real con la que se enfrenta²⁵. No es hasta después de la 2ª Guerra Mundial en una serie de proyectos de reconstrucción urbana –*Saint-Dié* (1945) y *La Rochelle-Pallice* (1945-46)– cuando proyecta las *unités d’habitation transitaires*, preámbulo del primer proyecto de la *Unité d’Habitation à grandeur conforme de 1600 habitants* concebida en unos terrenos situados en la zona de *La Madrague*, sobre el viejo puerto de Marsella²⁶ [Figura 12].

La primera *unité d’habitation* se construye finalmente en el Boulevard Michelet de Marsella entre 1947 y 1952²⁷. Sus viviendas son una evolución de la tipología de dos alturas ensayada en la *Ville Radieuse*. Las modificaciones realizadas son dirigidas por la idea germinal descrita por A. Wogensky, el colaborador más cercano de Le Corbusier en estos años: “La idea directriz más importante es la “protección familiar”. En el origen mismo de su trabajo, Le Corbusier tiene el deseo de proponer una forma de residencia que evite toda promiscuidad entre viviendas... Yo no dudaría en decir, y numerosas conversaciones con él me lo han confirmado, que este deseo de libertad del hombre, protegido por la arquitectura en el interior de la vivienda, fue probablemente el factor principal que le condujo a imaginarse las *Unités d’habitation* y la *Ville Radieuse*”²⁸.

23. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 3. 1934-38*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 52.

24. “La ciudad ideal de Le Corbusier se desintegra ante nuestros ojos: primero, en el plan de Amberes, de 1933; luego en el proyecto para L’Oued-Ouchaia, en Argelia, de 1934; y finalmente en las propuestas para Nemours y Zlín, de 1934/35, donde renuncia definitivamente al redent, o bloque en zig-zag, como metafórico pulmón residencial de la antropomórfica Ville Radieuse “. Frampton, Kenneth. En *Arquitectura*. “Le Corbusier”. Enero-Abril, N° 264.265. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1987. p. 30-37.

25. Los bloques proyectados serán de tres tipos: el bloque en “Y”, el bloque escalonado y el bloque laminar de una sola orientación. Monteys, Xavier. *La Gran Máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 135.

26. Calafell, Eduard. *Las unités d’habitation de Le Corbusier. Aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000. p. 29.

27. Cuenta con 337 viviendas de 23 tipos diferentes cuyo tamaño varía desde las habitaciones de hotel mínimas hasta las grandes viviendas para familias de 8 hijos.

28. Wogensky, André. “Pourquoi les Unités d’Habitation”. En *Techniques et Architecture*. Abril-Mayo. París: Editions Techniques et Architecture, 1982. p. 59. (FLC X2 19 75).



12. Esquema de modelo urbano "Ville Verte" compuesto por "Unités d'habitations de grandeur conforme".

13. Vista del estar y la *loggia* unidos de una vivienda de la Unité d'habitation de Marsella. Foto de René Burri (uno de los fotógrafos predilectos de Le Corbusier)



En efecto, la vivienda se transforma en un espacio-tubo de 4,19 m de ancho por 20,95 m de largo con un carácter mucho más ensimismado que su antecesor de la *Ville Radieuse* debido a su particular proporción y a la reducción de su plano de fachada. Esta disminución de la relación con el exterior se acentúa por la presencia novedosa de la *loggia* "que protegía de las vistas laterales y de las vistas frontales con los vecinos"²⁹. El amueblamiento doméstico –la mesa-banco o la pequeña hornacina- y la posibilidad de unirse con el estar de la vivienda le confieren el carácter más propio de un espacio doméstico interior que de una veranda exterior orientada hacia el paisaje [Figura 13].

Estas particularidades, además de la continuidad espacial de todas las estancias principales (que "condenaba al dormitorio principal a recibir ruidos y olores de la planta baja") ha hecho que algunos autores consideren que esta vivienda, al menos idealmente, había sido concebida para "una única persona, viviendo completamente sola, y a su vez compartiendo las ventajas de un gran orden social colectivo. Cada vivienda sería, entonces, un apartamento para un único residente con los usos comunes disponibles en todo momento"³⁰. Las líneas escritas por Le Corbusier para describir la circulación de un habitante desde el jardín de acceso hasta la vivienda bien podrían servir para apoyar esta teoría: "Entra por una única puerta; coge uno de los cuatro ascensores (20 personas cada uno) que sirve a las 8, calles interiores apiladas Entonces estará solo, no se reunirá con nadie, estará en paz, luz del sol, espacio y el mundo verde exterior se colará por sus ventanas"³¹.

29. Wogensky, André. "Pourquoi les Unités d'Habitation". En *Techniques et Architecture*. Abril-Mayo. París: Editions Techniques et Architecture, 1982. p. 59. (FLC X2 19 75).

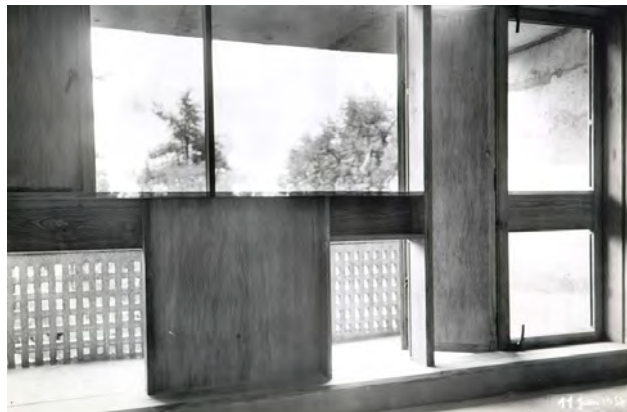
30. Serenyi, Peter. "Le Corbusier, Fourier, and the monastery of Ema". En *The Art Bulletin*. Diciembre. Nueva York: College Art Association, 1967. p. 285-286. (FLC X2-5-127). En el mismo sentido se expresa Lewis Mumford en el capítulo "The Marseilles Folly" de su libro *Highway and the city*. Mumford, Lewis. *Highway and the city*. Nueva York: Praeger Inc. Publishers, 1981.

31. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 5. 1946-52*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999.

14. Puente de acceso a la *Unité d'habitation* de Nantes-Rezé.

15. FLC L2-20-91-001. *Unité d'habitation* de Nantes-Rezé. El "cuarto muro". 1952-53.

16. FLC L2-02-92-001. *Unité d'habitation* de Nantes-Rezé. Vista del estar. 1952.53.



La *Unité d'habitation* de Nantes-Rezé es construida inmediatamente después que la de Marsella³². La fotografía publicada en la *Oeuvre complète* con sus particulares habitantes –unas religiosas– sobre el puente de acceso parece ser otro sutil indicador del sentido de la evolución de la vivienda de sus *unités* en particular, y de sus propuestas residenciales colectivas en general [Figura 14]. En efecto, las dimensiones de la planta se reducen a 3,82 m de ancho y 17 m de largo (sin las *loggias*), desapareciendo además el gran hueco en doble altura del estar que queda limitado prácticamente al ámbito de la escalera. El cerramiento entre el estar y la *loggia* varía radicalmente materializándose como un plano de elementos prefabricados opacos y transparentes que el arquitecto denomina elocuentemente el “4º muro”³³ [Figura 15]. Así el espacio principal de la vivienda queda conformado como una caja cerrada por cuatro muros de 2,26 m de altura que en gran medida comienza a evocar la condición de “hogar” ensimismado –en torno a un centro–, descrito en el artículo “Urbanisme. La Règle des 7 V” [Figura 16].

Las siguientes *unités d'habitation* construidas –Briey en Foret, Berlín y Firminy³⁴– mantienen prácticamente la misma superficie y características

32. Fue construida en 18 meses inaugurándose el 31 de octubre de 1953.

33. Como se ha descrito, esta propuesta de cerramiento ya fue insinuada en la publicación de la *Ville Radieuse* en los años 30, sin embargo, nunca fue aplicada a las fachadas de los apartamentos proyectados.

34. La *Unité* de Berlín (1956) respetará la anchura de Nantes aunque recuperará la longitud de Marsella, mientras que las de Briey-en-Forêt (1957) y Firminy-Vert (1967) reproducirán ya exactamente las dimensiones de Nantes.

“Todos estos ejemplos denotan la conformidad del proyectista con la solución proyectada en Nantes-Rezé”. Calafell, Eduard. *Las unités d'habitation de Le Corbusier. Aspectos formales y constructivos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2000.

17. Maqueta del concurso de Estrasburgo para 800 viviendas con la torre cilíndrica entre las *unités*. 1951. OC 1946-52.



que la de Nantes-Rezé aumentando ligeramente las dimensiones de la doble altura que, sin embargo, ya nunca volverá a recuperar las de Marsella.

Sería excesivamente tedioso e innecesario extenderse en una descripción pormenorizada de esta evolución, sin embargo, las palabras de Le Corbusier sobre la *Unité d'habitation* de Berlín construida 8 años antes que la última emplazada en Firminy son idóneas para concluir la: “En 1957 se dejó para Berlín descubrir que edificios como estos son solo adecuados para solteros o parejas sin niños (cuando la *Unité* era construida en el magnífico emplazamiento sobre la colina olímpica)–. Como consecuencia todo fue echado por tierra...”³⁵.

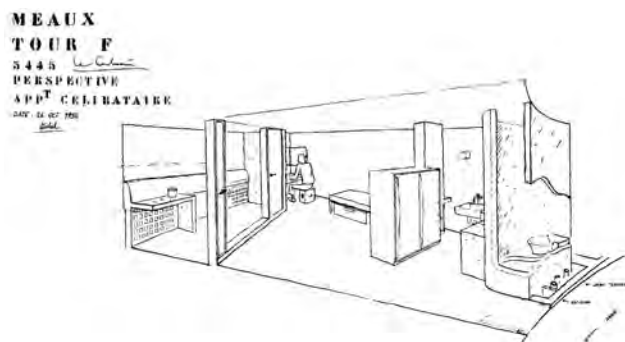
Las propuestas urbanísticas de los años 50, como Marseille Sud (1951), Estrasburgo (1951) [Figura 17], o Meaux (1956), se componen de grandes bloques de *unités* y de una enigmática tipología de esbeltas torres que serán la última propuesta de edificio residencial colectivo concebida por Le Corbusier. Las características de la unidad doméstica que albergan son fácilmente predecibles tras la evolución analizada hasta el momento. El edificio se compone de pequeños apartamentos-celda para personas solteras, así como habitaciones de hotel. Destaca por su esbelta volumetría cilíndrica –20 alturas de 2,26 m y una planta de 28 m de diámetro– y una circulación espiral en rampa que da acceso a todos los apartamentos. Se reúne así en un solo elemento continuo la superposición de calles y ascensores de las *unités d'habitation*, favoreciéndose la continuidad entre el espacio público de los bloques y la ciudad³⁶.

El apartamento tipo, una pequeña estancia de dimensiones, geometría y distribución muy similar a las habitaciones de hotel de la *Unité d'habitation* de Marsella se estructura en torno a un cuerpo de almacenamiento de 1,60 m de altura que separa la estancia principal (dormitorio-estar) de la zona de aseo vinculada a un muro técnico que contiene la entrada. La fachada es resuelta por el cuarto muro característico de las *unités* y la *loggia* al aire

35. Le Corbusier. *Creation is a Patient Search*. Nueva York: Frederick A. Praeger Inc. Publishers, 1960. p. 187. (Versión francesa: Le Corbusier. *L'atelier de la Recherche Patiente*. París: Éditions Vincent Féral, 1960).

36. Monteys, Xavier. *La Gran Máquina: la ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996. p. 140.

18. FLC 21885. Vista de un apartamento de las torres cilíndricas. Su relación con la celda del convento de la Tourette es evidente.



libre. En uno de los extremos de este espacio una pequeña hornacina aloja una mesa de trabajo enfrentada a un hueco de reducido tamaño abierto al paisaje [Figura 18]. Esta interrupción de las *loggias* y las pequeñas aperturas fragmentan la envolvente generando una percepción más dinámica de esta espiral de pequeños espacios domésticos.

V

En 1953, dos años después de realizar su última propuesta residencial, Le Corbusier recibe el encargo del convento de la Tourette. En este lapso de tiempo construye, a principios de 1952, el *Cabanon* en Cap Martin, un espacio de 3,66 x 3,66 x 2,26 m en el que pone en práctica para él mismo el *existenzminimum* hacia el que han evolucionado sus propuestas de vivienda colectiva³⁷. En esta pequeña cabaña-celda enfrentada a la naturaleza disfruta al fin de la vida en “silencio y soledad de un “monje feliz”³⁸ que había concebido para sus *unités d’habitation*³⁹.

El proyecto conventual situado en plena naturaleza frente al paisaje del valle del Turdine y el particular programa requerido “alojar en el silencio a hombres de oración y estudio y construirles una iglesia”⁴⁰ ofrecen al fin al arquitecto la posibilidad de realizar su ciudad ideal, una “ciudad verde” en la que, además, sea posible lograr el perfecto equilibrio del binomio individuo-colectividad que había perseguido desde sus primeros planeamientos urbanísticos. Por un lado, el habitante en la soledad de su vivienda y por otro compartiendo su existencia en sociedad en el “corazón de la ciudad”⁴¹ desarrollado en las zonas comunes y el claustro en cruz.

37. En este proyecto, que no va a ser analizado por encontrarse fuera de la temática a la que se ha limitado el escrito, se puede reconocer la oclusión del espacio doméstico y su orden en torno a un centro que subyace en la solución final de la planta.

38. Carta al profesor Renato Gambier, Venecia, 16 de junio de 1965. FLC G3 07 197.

39. En el artículo no publicado “Unités d’habitation de grandeur conforme” (París 1 de Abril 1957. FLC Doc. U3 07, 176) escribe en ese sentido sobre la vida en sus viviendas: “La celda de un monje jardines secretos la infinidad del paisaje cara a cara con uno mismo. Una sensación de extraordinaria armonía me envuelve”.

40. Cita de las palabras de LC por el padre Belaud en “Pourquoi Le Corbusier?”. Petit, Jean. *Un couvent de Le Corbusier*. París: Editions Minuit, 1961. p. 18.

41. En el congreso de Hoddesden (Inglaterra), del mismo nombre, Jose Luis Sert los describe como “aquellos sectores urbanos que son lugar de congregación de masas, centros de vida colectiva y, al mismo tiempo, símbolos de la ciudad misma...”. Prólogo a la edición española de CIAM. *El corazón de la ciudad. Por una vida más humana en Comunidad*. Barcelona: Editorial Hoepli S.L., 1955.



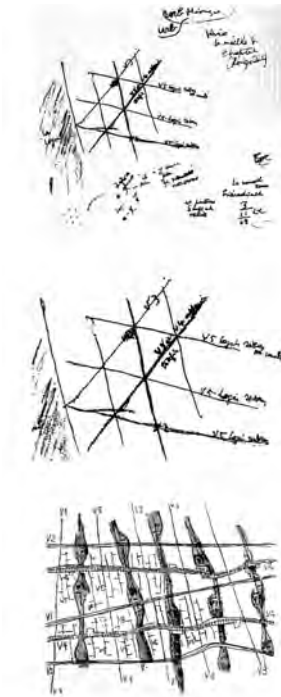
Esta ciudad se genera, como sus antecesoras, a partir de la reproducción de una célula, la celda del monje, cuyo modelo se encuentra, según la descripción del ingeniero I. Xenakis, en la habitación de hotel de la *Unité d'habitation* de Marsella. Sin embargo, como es evidente podríamos encontrar un precedente más cercano en la etapa previa de la evolución descrita, los apartamentos de solteros proyectados en 1951. La coincidencia de medidas, y la similar distribución del mobiliario, así parecen demostrarlo. La celda del convento de la Tourette se genera mediante una sencilla adaptación de la geometría radial de la estancia al trazado ortogonal del nuevo proyecto. Se elimina la cabina del inodoro, inapropiada para una forma de vida regida por el “voto de pobreza”⁴², mientras que la posición de la mesa de trabajo será similar separándose del paramento al que se enfrenta [Figura 19].

A mayor escala, los primeros esquemas de planta esbozados por Le Corbusier, también evocan la solución precedente de este prototipo de torre cilíndrica. Una circulación ascendente en rampa se desarrolla en el gran vacío central del patio, de modo que el espacio público, panóptico y de gran tamaño, contrasta con los pequeños habitáculos de vivienda colindantes.

La geometría en esvástica, se encuentra igualmente en el módulo de la planta del hospital de Venecia, la última propuesta urbana realizada entre 1962 y 1965. El particular emplazamiento del proyecto negaba la validez del modelo de ciudad de grandes bloques aislados utilizado hasta ese momento. Por ello, el arquitecto se ve obligado a idear uno nuevo conformado por una trama de gran densidad y baja altura que pretende continuar el trazado laberíntico de la ciudad existente [Figura 20]. Los primeros croquis de Le Corbusier demuestran ya la naturaleza urbana del edificio y su generación a partir de la “célula del enfermo”⁴³.

42. Los monjes rechazan el excesivo número de aseos propuesto en las fases previas al proyecto definitivo.

43. El propio Le Corbusier reconoce el carácter urbano de su propuesta en Venecia. En un “Rapport technique” de abril de 1965, 4 meses antes de su muerte, explica las características principales de la construcción propuesta. Como en todas sus ciudades escribe “El punto de partida del hospital es la célula del enfermo”. Al final de dicho texto reconoce explícitamente su carácter urbano. La repetición de una célula habitable “le permite reencontrar las condiciones de ciudad cuando se dirija a las “calli”, a los “campielli” y a los jardines colgantes del mismo nivel”. Le Corbusier. “Rapport technique –H.Ven”. Abril, 1965. FLC 12-20-1 a 16.



20. Fotomontaje del Hospital de Venecia compuesto por FLC L3-15-64, L3-15-65, L3-15-66, L3-15-67.

21. Primeros croquis de la malla del hospital de Venecia según "La regla de las 7V". Carnet de LC.

22. Último dibujo realizado por LC en la gran pizarra de su Atelier: la sección de la celda del hospital de Venecia.

En una hoja de su *carnet* fechada el 3 de noviembre de 1963 dibuja una trama triangular de distintas vías de circulación (V2, V3 et V4 *affaires trafic*, V5 *logis redans*) que remite directamente a "La regla de las 7V" concebida para la ordenación del territorio y puesta en práctica en Chandigarh. Así, "las 7V encuentran en el hospital de Venecia un nuevo campo de experimentación, para proponer un edificio a medio camino entre ciudad y arquitectura, un edificio-ciudad que también se puede leer como "una ciudad-edificio"⁴⁴ [Figura 21].

El hospital se concibe como una malla de calles, un tapiz horizontal de crecimiento ilimitado, cuya unidad compositiva (manzanas) son las *unités de bâtisse*, una agrupación en esvástica de habitaciones para enfermos que como ya advirtió Le Corbusier, eran el punto de partida del proyecto.

La vivienda de esta ciudad hospital queda reducida a un sencillo espacio de reunión y meditación -evocador de aquel descrito en el epígrafe "el abrigo del grupo familiar" del artículo "Urbanisme. La Règle des 7V (Voies de circulation)- ordenado como todo "hogar" en torno a un centro en el que se encuentra el hombre. Un hombre que como el propio Le Corbusier reconocía frecuentemente había sido también el centro y punto de partida de sus propuestas de vivienda sino de toda su arquitectura.

44. O'Byrne, María Cecilia. "Las tres unidades del hospital de Venecia". En *Massilia 2003. Anuario de Estudios Lecorbusierianos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003. p. 218.

Esta sencilla estancia culmina la evolución del espacio doméstico lecorbusieriano. La planta y la sección reducen su dimensión al límite y la progresiva oclusión de la célula agota su desarrollo eliminando completamente cualquier relación con el entorno próximo, con la ciudad existente. Como ha reconocido Torres Nadal: “En el límite de todo este recorrido que se inicio 30 años antes en las voluptuosidades de las paredes de sus villas, estará la habitación del hospital de Venecia: Aquí ya solo habrá luz. Ni siquiera como en la Tourette un espacio entre interior y exterior, sino una luz que resbala por la pared hacia el enfermo pero que la profundidad de la sección impide ver de dónde procede ni cuál es su origen”⁴⁵ [Figura 22].

45. Torres Nadal, José M^a. *Le Corbusier por mí mismo*. Tesis Doctoral sin publicar. 1980. p. 104.

Procedencia de las imágenes

1. Le Corbusier. *Precisiones respecto a un estado de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Editorial Apóstrofe, 1999. p. 125.
2. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 5. 1946-52*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. P. 91.
3. *Fotografía del pabellón de L'Esprit Nouveau. FLC L2-13-11*. París: Fundación Le Corbusier, 1925.
4. *Fotografía del interior del pabellón de L'Esprit Nouveau. FLC L2-13-15*. París: Fundación Le Corbusier, 1925.
5. Le Corbusier. *Dibujo original del autor. FLC 19115*. París: Fundación Le Corbusier, 1925.
6. *Fotografía del interior del pabellón de L'Esprit Nouveau. FLC L2-13-21-001*. París: Fundación Le Corbusier, 1925.
7. *Fotografía del interior del pabellón de L'Esprit Nouveau. FLC L2-13-31*. París: Fundación Le Corbusier, 1925.
8. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1910-29*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 76.
9. Le Corbusier. *Dibujo original del autor. FLC 24902*. París: Fundación Le Corbusier, ca. 1930.
10. Le Corbusier. *La Ville Radieuse*. París: Éditions de l'Architecture d'aujourd'hui, 1935. p. 143.
11. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1934-38*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 35.
12. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1938-46*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 176.
13. Burri, René. *Le Corbusier. Magnum Photos*. Basilea: Birkhäuser Publishers, ca. 2000. p. 135.
14. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1952-57*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 183.
15. *Fotografía del interior de la Unité d'habitation de Nantes-Rezé. FLC L2-20-91-001*. París: Fundación Le Corbusier. ca. 1953.
16. *Fotografía del interior de la Unité d'habitation de Nantes-Rezé. FLC L2-20-91-001*. París: Fundación Le Corbusier. ca. 1953.
17. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1946-52*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 109.
18. Le Corbusier. *Dibujo original del autor. FLC 21885*. París: Fundación Le Corbusier, 1951.
19. Burri, René. *Le Corbusier*.
20. Le Corbusier. *Fotomontaje original del autor. FLC L3-15-64, L3-15-65, L3-15-66, L3-15-67*. París: Fundación Le Corbusier, ca. 1963.
21. Le Corbusier. *Archive Le Corbusier, Buildings and Projects, 1964-1965, Undated Projects and Indices*. Nueva York: Garland Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1984.
22. Boesiger, Willy. (Ed). *Le Corbusier Oeuvre Complète. Volumen 1. 1960-65*. 11ª ed. Basilea: Birkhäuser Publishers-París: Fondation Le Corbusier, 1999. p. 141.

SOLICITUD DE ARTÍCULOS // // CALL FOR PAPERS
REIA #04

PLAZO DE ENTREGA

hasta el 14 de abril de 2015

TEMÁTICA DE LOS ARTÍCULOS

REIA se abre a investigadores, teóricos, estudiantes de doctorado, historiadores, críticos, a todos los arquitectos y los que no lo son, a todos los que pretenden hacer aportaciones originales y rigurosas al conocimiento de ese territorio que se expande a cada momento y al que llamamos arquitectura.

REIA prescinde de línea editorial y su criterio de inclusión de trabajos se rige exclusivamente por la calidad.

NORMAS DE ESTILO DE PRESENTACIÓN DE LOS ARTÍCULOS

Los artículos enviados deben acogerse al formato especificado en el manual para los autores.

Los artículos pueden ser enviados a la redacción por e-mail a la siguiente dirección de correo electrónico: reia@reia.es

PROCEDIMIENTO DE EVALUACIÓN EXTERNA DE LOS ARTÍCULOS

RECIBIDOS: PEER-REVIEW

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido y que cumpla los requerimientos formales, a los revisores. La designación de los revisores se hará por el Comité de Redacción y será secreta. Los revisores tendrán un mes desde la remisión de los artículos para realizar su valoración e informe.

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

