



rita_redfundamentos 14

Revista Indexada de Textos Académicos _ Publicación asociada a las escuelas de arquitectura de España e Iberoamérica



Director Director Ana Román	Editor invitado Guest editor Universidad Andrés Bello, Juan Paulo Alarcón	Coordinadores universidades Universities case managers Ana Román	Grupos de investigación asociados Associated research group Análisis y documentación de la imagen de la ciudad. Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM) Arquitectura y Paisaje (ULPGC) Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG) Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, "IALA" (UDC) Arquitectura y Cultura Contemporánea, (UGR) Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio (UDC) Patrimonio, Arquitectura y Paisaje (CEU San Pablo)
Redacción Editorial team Sara Castro	Editores Editors Arturo Franco Ana Román Jesús Gallo	Coordinador libros Regular contributor Juan Francisco Lorenzo	
Asesores editoriales Advisor editors Juan Francisco Lorenzo	Publicidad Advertising Publicidad R.F. Calle Ferraz, 7 local Madrid (España) 28008 Tel.: +34 910 115 584 info@redfundamentos.com	Impresión Printing Gráficas Jomagar	
Dirección de arte Art Direction Félix Fuentes		Distribución y suscripciones Distribution and subscriptions redfundamentos S.L. rita@redfundamentos.com Calle Ferraz, 7 local Madrid (España) 28008 Tel.: +34 910 115 584	

Consejo editor universidades
Editorial council universities

ETSAM UPM- Madrid Fernando Vela EIA UNIZAR - Zaragoza Javier Monclús ESAYT UCJC - Madrid Rosana Rubio Hernández ESARQ - Barcelona Vicente Sarraablo ETSAV - València María Teresa Palomares EPS UdG - Girona Miquel Àngel Chamorro UAH - Madrid Roberto Goycoolea EAT USJ - Zaragoza Antonio Estepa EA ULPGC - Las Palmas José Antonio Sosa EPS UA - Alicante Carlos Barberá UPS - Campus Madrid Mara Sánchez EPS UAX - Madrid María Dolores Palacios Díaz EAR - Reus Pau de Sola-Morales La Salle URLI - Barcelona Pendiente de nombramiento CEU UCH - Valencia Ana Ábalos Ramos EPS UFV - Madrid Emilio Delgado Martos ETSAC - Coruña Esteban Fernández Cobián	IE - Segovia José Vela EPS CEU - Madrid Federico de Isidro UEM - Madrid Uriel Fogué EAIE U. Católica San Antonio - Murcia Estrella Núñez EA Universidad Nebrija - Madrid Elena Merino Gómez Arquitectura URJC - Madrid Ignacio Vicente-Sandoval y Raquel Martínez ETSA del Vallès - Barcelona Antonio Millán ETSAV - Valladolid Julio Grijalba ETSAB - Barcelona Carolina B. García Estévez ETSAG UG - Granada Ricardo Hernández Soriano ETSAE de la UPCT - Cartagena Miguel Centellas y Pedro Miguel Jiménez Vicario ETSA UN - Pamplona Mariano González Presencio ETSA UPV / EHU - San Sebastián Luis Sesé Madrazo UDEM - México Daniela Frogheri DDAAP USB - Venezuela Pendiente de nombramiento ITESM TEC - Querétaro, México Rodrigo Pantoja Calderón	EA UDEP - Perú Pendiente de nombramiento FAU UFRJ - Brasil María Cristina Cabral PGAUR USJT - Brasil Fernando Guillermo Vázquez FPSA UFLO - Argentina Daniel Ventura EAU UFF - Brasil Louise Land B. FAU UFPA - Brasil Celma Chaves de Souza FADA UNA - Paraguay Pendiente de nombramiento FA UPC - Perú Miguel Cruchaga Belaunde FAU PUCP - Perú Sharif Kahatt FAPyD - Argentina Néstor Javier Elias UFRGS - Brasil Luisa Durán La Salle - México María del Rocío Martínez ISCTE IUL - Portugal Pedro da Luz Pinto FADA PUCE - Ecuador Peter José Schweizer FAAC UNESP - Brasil Cláudio Silveira Amaral y Rosio Fernandez Baca Salcedo	FA UFM - Guatemala Julián González Gómez UIA - México Jimena De Gortari Ludlow FACTUC - Portugal Gonçalo Canto Moniz PUC - Chile María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande FAUUSP - Brasil Leandro Silva Medrano y Rodrigo Cristiano Queiroz DA/UAL - Portugal Filipa Ramalhete, Nuno Mateus y Marta Sequeira FAD U. Finis Terrae - Chile Pia Montealegre UPAEP - México Juan Manuel Márquez Murad UPN - Perú José Ignacio Pacheco Díaz FADU-UDELAR - Uruguay William Rey EA U. Anáhuac - México Raquel Franklin Unkind EA-USS - Chile David Caralt Robles CC-USM - Chile Nina Amor Hornazábal UDLA - Chile María Adelina Gatica EA - UBB - Chile Cristián Berrios Flores
--	--	--	---

Edita
redfundamentos S.L.
www.redfundamentos.com rita@redfundamentos.com
Calle Ferraz, 7 local
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584



Esta revista recibió una ayuda a la edición, del Ministerio de Cultura y Deporte, para su difusión en las bibliotecas públicas del Estado, para la totalidad de los números del año 2019.

Noviembre 2020
ISSN 2340-9711/ e-ISSN 2386-7027
M-35005-2013
PVP Europa 20 euros PVP América 30 euros PVP África y Asia 35 euros

Ninguna parte de esta publicación impresa puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor. Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

redfundamentos no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos en la convocatoria.
© textos: sus autores
© imágenes: sus autores/instituciones

Imagen de portada
Cover image
Germán del Sol
Fotografía: Juan Paulo Alarcón

desde Iberoamérica

_ Construcción común

maestro Iberoamericano

012 - 021

obras

022 - 055

textos de investigación

056	resúmenes
062	bibliografías
070	texto 01 La moto de Molezún. Registro fotográfico de la Lambretta C125 durante el viaje europeo de un pensionado en Roma _Enrique Colomés Montañés; Carlos Martín Muñoz
078	texto 02 La columna habitada de Louis Kahn. La búsqueda del espacio dentro de la estructura _Alfonso Díaz Segura; Bartolomé Serra Soriano; Ricardo Merí de la Maza
086	texto 03 Lo verde como sistema: espacios verdes y vida al aire libre en la Holanda de entreguerras a través de las páginas de la publicación neerlandesa <i>de 8 en Opbouw</i> _Isabel de Cárdenas Maestre
094	texto 04 Habitar en la era digital. Modelos colaborativos y su respuesta en tiempos de crisis _Lucía De Molina Benavides; Elisa Valero Ramos
102	texto 05 Miradas cruzadas. Notas sobre arquitecturas nórdicas y arquitectos viajeros entre Japón y Europa _Ramón Rodríguez Llera; Iván Rincón-Borrego
110	texto 06 Límites precisos difusos. Arquitecturas paradójicas en la era postCOVID _Francisco Muñoz Carabias
116	texto 07 Singularidades locales en la arquitectura de Alejandro de la Sota. CENIM y Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros _Rafael García García
124	texto 08 Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe _Javier Arias Madero
132	texto 09 Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza
142	texto 10 Elogio de lo común. El club como condensador social _Ricardo Montoro Coso, Franca Alexandra Sonntag
150	texto 11 Los fundamentos web de un jardín contemporáneo. O la e-tecture de PLOT como antecedente de Superkilen, de BIG _Lluís Juan Liñán; Nicolás Maruri González de Mendoza
156	texto 12 Elogio del fragmento. La casa de Pierre Zoelly para el escultor Peter Hächler en Lenzburg _Pablo Ramos Alderete; Carlos Pesqueira Calvo
162	texto 13 Estrategias urbanas en sitios eriazos: de lo transitorio a lo permanente. De la isla al archipiélago _Sebastián López Jeldes; Ángela Carvajal Fernández
170	texto 14 Un libro fotográfico en contra del desvanecimiento de la memoria urbana: una investigación del libro <i>Rio que desaparece</i> más allá de sus planos iconográficos _João Magnus Barbosa Leite Pereira Pires

libros

178

rita_redfundamentos 14

Revista Indexada de Textos Académicos _ Publicación asociada a las escuelas de arquitectura de España e Iberoamérica

índices	ESCI, Scopus, Avery Index, Latindex, Actualidad Iberoamericana, MIAR, DOAJ, InfoBase Index
bases de datos	ISOC, DIALNET
índices solicitados	Artindex, JCR
¿qué es rita_?	La revista rita_ es una publicación semestral. La temática de los textos será cualquiera relacionada con la teoría y práctica arquitectónica (proyecto-análisis/composición-crítica-tecnología). rita_ es una revista en formato papel y digital que publica trabajos originales no difundidos anteriormente en otras revistas, libros o actas editadas de congresos. Se establece un sistema de arbitraje aplicable a los artículos seleccionados para su publicación mediante revisor externo siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas. El sistema de evaluación será anónimo, externo al consejo de redacción y por pares, e incidirá sobre cuatro aspectos fundamentales: la contribución al conocimiento del tema, la corrección de las relaciones establecidas con los antecedentes y bibliografía utilizados, la correcta redacción del texto que facilite su comprensión y, por último, el juicio crítico que se concluya de lo expuesto.
cumplimiento criterios CNEAI	La revista rita_ cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado en ella sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº282, de 22.11.08). Estos criterios son: A. Criterios que hacen referencia a la calidad informativa de la revista como medio de comunicación científica: _Identificación de los miembros de los comités editoriales y científicos. _Instrucciones detalladas a los autores. _Información sobre el proceso de evaluación y selección de manuscritos empleados por la revista, editorial, comité de selección, incluyendo, por ejemplo, los criterios, procedimiento y plan de revisión de los revisores o jueces. _Traducción del sumario, títulos de los artículos, palabras clave y resúmenes al inglés, en caso de revistas y actas de congresos. B. Criterios sobre la calidad del proceso editorial: _Periodicidad de las revistas y regularidad y homogeneidad de la línea editorial en caso de editoriales de libros. _Anonimato en la revisión de los manuscritos. _Comunicación motivada de la decisión editorial, por ejemplo, empleo por la revista, la editorial o el comité de selección de una notificación motivada de la decisión editorial que incluya las razones para la aceptación, revisión o rechazo del manuscrito, así como los dictámenes emitidos por los expertos externos. _Existencia de un consejo asesor, formado por profesionales e investigadores de reconocida solvencia, sin vinculación institucional con la revista o editorial, y orientado a marcar la política editorial y someterla a evaluación y auditoría. C. Criterios sobre la calidad científica de las revistas: _Porcentaje de artículos de investigación; más del 75% de los artículos deberán ser trabajos que comuniquen resultados de investigación originales. _Autoría: grado de endogamia editorial, más del 75% de los autores serán externos al comité editorial y virtualmente ajenos a la organización editorial de la revista.
OJS	rita_ está registrada en OJS (Open Journal System). Es una solución de software libre, desarrollado por el Public Knowlegde Project (PKP), Canadá, que está dedicado al aprovechamiento y desarrollo de las nuevas tecnologías para su uso en la investigación académica.



normas para el envío de textos

Las normas para el envío de textos y formatos de entrega también están disponibles en la web de redfundamentos (<http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/>), así como las fechas de las próximas convocatorias y las fórmulas de acceso a los números publicados.

01. Archivos en formato Microsoft Word (extensión .doc).
02. Extensión máxima para texto de investigación reducido: 4.000 palabras (sin incluir notas y bibliografía).
03. Tipo de letra: Arial (pc o mac).
04. Idioma original: Castellano o portugués (si es seleccionado para su publicación deberá ser traducido al castellano).
05. Márgenes: Superior 3 cm. Inferior 3 cm. Izquierdo 2 cm. Derecho 2 cm.
06. Encabezamientos: No habrá encabezamientos ni pies de página.
07. Numeración de páginas: Posición: parte inferior (pie de página). Alineación: justificada.
08. La primera página estará compuesta únicamente por el título del artículo en Arial, negrita, cpo. 12 (alusivo), y un subtítulo en cpo. 10 (descriptivo), ambos en español e inglés, y por el nombre del autor/autores que debe ir en negrita. Alineación justificada. El nombre de los autores no deberá aparecer en ningún otro punto del artículo.
09. La segunda página estará compuesta por un resumen y unas palabras clave (ambos en español y en inglés). El resumen no debe ser superior a 200 palabras (para cada idioma), que no computan en la extensión total del texto. Ha de ser escrito en Arial cursiva, cpo. 9. Las palabras clave no serán más de diez palabras significativas ni menos de cinco.
10. El texto principal ha de escribirse en cpo. 10, interlineado 1,5, alineación justificada. Los títulos de los párrafos, si los hubiera, estarán en cpo. 11 y deben alinearse a la izquierda, sin sangrado, sin numeración.
11. Todas las notas irán al final del texto en Arial, cpo. 10, numeradas desde 1 en el contexto del artículo (máx 30 notas). Las notas se indicarán en el texto en superíndice detrás de la palabra que se quiere referenciar.
12. Toda cita textual debe estar entrecomillada y debe incluir una nota indicando procedencia de la cita. Igualmente, se ha de incluir en nota cualquier referencia bibliográfica aludida en el texto.
13. La bibliografía deberá ser escueta y se situará justo detrás del texto del artículo a continuación de las notas. La estructura de las notas bibliográficas será la siguiente:
Libros: APELLIDO(S), Nombre. Título del libro en cursiva. N° de edición. Lugar de edición: editorial, año de edición. Artículos en revistas: APELLIDO(S), Nombre. Título del artículo entre comillas. Título de la publicación seriada en cursiva. Lugar de edición: editorial. Localización en el documento fuente: año, número, páginas. Más información en redfundamentos.com/rita, apartado Normas.
14. Las figuras, imágenes o tablas serán reseñadas en el texto entre paréntesis (figura X, comenzando la numeración desde 1). Todas ellas aparecerán al final del texto junto a las notas y bibliografía, en cpo. 10. Se incluirán los siguientes datos: texto que deba servir de pie de imagen, autor de la imagen o fotografía (en el caso de ser el autor del texto se indicará: autor), procedencia o referencia bibliográfica, con año de realización o edición, y datos del propietario de los derechos de reproducción, en caso de existir y que se tramitarían por el autor del texto una vez que se fuera a editar y publicar. Todas las imágenes serán en blanco y negro y se facilitarán, en caso de ser publicado el texto, en formato jpg. Tamaño mínimo de 25 cm el lado menor. Resolución: 300 ppp.
15. El archivo de Word se transformará también en archivo pdf y no ocupará más de 3Mb.
16. Se adjuntará un resumen sobre la trayectoria profesional del autor/es, a modo de presentación, de unas 60 palabras.

guía de buenas prácticas

rita_ se rige por una Guía de buenas prácticas o código de conducta que puede ser consultado en: <http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/> y en ojs.redfundamentos.com

Construcción común

Germán del Sol siempre tuvo afición por la fotografía y, en especial, por utilizarla para fijar en la memoria aquellas construcciones surgidas de la intuición, de la tradición, alejadas de la mano de un arquitecto, que iba encontrando en sus viajes; especialmente por zonas rurales. Durante décadas fue atesorando cientos de imágenes de las obras que le inspiraban, que podrían servirle como referencia en el futuro. Su intención era, además, reunir las en un libro, como hiciera Rudofsky.

Juan Paulo Alarcón, director de la Escuela de Arquitectura del campus de Viña del Mar de la Universidad Andrés Bello, hace poco más de un año publicó *A propósito de los gallineros y otras construcciones en el valle central de Chile*, un libro en el que recoge imágenes de este tipo de construcciones tomadas a lo largo de todo Chile.

Ambos están muy de acuerdo en que se trata de una arquitectura que se construye pensando, desde lógicas de ensayo y error, por lo que cada nueva construcción cambia levemente, mejora con respecto a la anterior. Se cambia para avanzar, a veces es necesario hacerlo para alcanzar nuestro objetivo.

Germán lo aclara con un ejemplo: “Un marino sabe que sale de Valparaíso y que debe llegar a South Hampton dando la vuelta al Cabo de Hornos pero, sobre todo si va a vela, tiene que ir cambiando el rumbo según los vientos, las mareas, las tormentas, para poder llegar a su destino”.

Pero el cambio no es exclusivo de este tipo de construcciones, ni de la arquitectura, sino que es intrínseco al ser humano. “Es lo propio de la vida”, añade.

Hay momentos, acontecimientos, que aceleran esos cambios. La pandemia que vivimos es claramente uno de los más importantes de los últimos tiempos. Y, como es lógico, en todos los ámbitos del mundo científico ha provocado una auténtica efervescencia. Investigaciones, simposios, reflexiones...

El primer cambio asociado a la Covid-19 de que hemos sido testigos en *rita_* ha sido la variación en el número de textos de investigación recibidos en nuestra última convocatoria. El confinamiento ha tenido muchos efectos adversos, pero también ha regalado más tiempo a los investigadores para trabajar, para sentarse y escribir. Y eso se ha traducido en un aluvión de fantásticos textos científicos.

Por supuesto, entre ellos no podían faltar algunos centrados en las variaciones en el habitar provocadas por el coronavirus. Pero también los hay que nos suben a una moto y nos llevan a recorrer media Europa de la mano de Molezún; que saltan de los países nórdicos a Japón, en un viaje de ida y vuelta, que nos acercan a los espacios verdes; o nos devuelven a la vida social propia de los clubs permitiéndonos recuperar de algún modo costumbres que hemos visto limitadas en las últimas fechas. Sin tener esa intención, nos han acercado de igual modo a los cambios vividos.

En este número el reportaje de obras que presentamos no incluye nombres ni apellidos, al menos no de arquitectos. Se trata de una concatenación de imágenes de proyectos anónimos que no nos han dejado impasibles y que tal vez puedan servir de referencia a algunos.

rita_14 es fruto, como todos nuestros números, del esfuerzo de muchos, pero, sobre todo, del trabajo y el apoyo de Juan Paulo Alarcón. Con él inauguramos una nueva figura, la del editor invitado en representación de una universidad. Juan Paulo lo hace en nombre de la Universidad Andrés Bello. Mano a mano hemos ido dando forma al número y también a este editorial.

La retórica contingente indica que, nuevamente, la arquitectura cambiará o al menos debe hacerlo. Cada circunstancia histórica debe traer, como consecuencia, una crisis y transformación de la disciplina. En paralelo, las construcciones comunes, de absoluta ubicuidad e incómoda persistencia, mantienen trazas casi inmutables sobreviviendo sin grandes correcciones a los golpes de desastres naturales, guerras, revoluciones, revueltas sociales, políticas y pandemias, construyendo una historia, más lenta aún, que la historia de la arquitectura.

El presente número de la revista ha interrumpido la revisión singular de obras firmadas para alejarse de lo particular y enfocarse en la construcción común, en cuanto ordinaria y habitual, así como también referida a una construcción cultural colectiva que nos pertenece a todas y todos.

A partir de una serie de ejemplos que intuitivamente se han ordenado, se quiere dar cuenta de cómo cada obra responde de manera particular a una problemática local, desde una lógica universal.

La arquitectura es parte de la cultura, se construye pensando, desde lógicas tan primitivas como el ensayo y error. Estas construcciones dan cuenta de una gestión intuitiva del conocimiento universal a escala global. Obras abiertas que se adecúan, corrigen, actualizan, como modelos y prototipos vivos, que podemos encontrar por casi todas partes, desde el campo a la ciudad.

Podrían ser estas u otras, da casi lo mismo, estas se han escogido desde el cuidado de las fotografías, ya que en una obra podemos encontrar a todas las demás y todas son una sola construcción común. Han estado desde siempre o, al menos, son el principio, perduran y, probablemente, lo seguirán haciendo. De manera cíclica, volveremos sobre ellas desde la disciplina, constituyendo esta historia paralela.

A propósito de estas obras, erigidas en anonimato, podemos dar cuenta de cómo la arquitectura se levanta sin aspiraciones. Desde el desprejuicio intelectual y material se construye lo suficiente con la tecnología adecuada y los medios pertinentes que se tienen a disposición. La distancia entre la construcción y su representación no existe, la obra es en sí misma la representación de su proyecto. Da cuenta del carácter infraestructural inherente a la arquitectura, ese que permite que suceda la vida tal como tenga que ser.

En medio de la incertidumbre, quizás estas obras nos dan un poco de calma.



15

rita_

Revista Indexada de Textos Académicos

call for papers

convocatoria de textos

31 octubre 2020

20 diciembre 2020

© Joaquín Mosquera Casares
"Rehabilitación de granero".

El presente número de la revista *rita_* supone, para el Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello, dos novedades interesantes. Por un lado, el editor invitado es Juan Paulo Alarcón, director de la Carrera de Arquitectura en la sede de Viña del Mar de nuestra facultad. Este solo hecho debería bastar para atraer nuestra atención como comunidad académica, e interesarnos en su contenido.

Pero también parece relevante el tema que él ha escogido, esta mirada reflexiva sobre la arquitectura popular e informal, y más particularmente sus frecuentes lazos con la disciplina y con los profesionales que mejor la encarnan. Ambas cosas no están, obviamente, separadas, el editor y el tema que él escoge. Son indisociables, y la decisión que ello supone habla de una preocupación por entender la obra desde una cierta humildad, de una búsqueda más allá de los parámetros que nosotros mismos nos hemos dado para distinguir lo bueno de lo malo, lo correcto de lo incorrecto, lo que se ajusta a las reglas del juego y lo que no. Que un editor decida responder a una invitación como esta mirando, si se quiere, no al núcleo de la disciplina sino fuera de ella –o al menos a sus márgenes–, pone el tono de la discusión en un terreno que creo que como facultad nos interpela. Esa es, es bueno recordarlo, la promesa que el Campus Creativo plantea: la exploración de los cruces, las interacciones, las interdisciplinas, ese terreno aún incierto en los límites de lo que creemos saber sobre las cosas.

Imposible no evocar, cuando se habla de esto, la magistral película *Mi Tío* (1958), del francés Jacques Tati. En ella, como sabemos, se contraponen dos formas de entender el espacio, la arquitectura, y sus relaciones con el barrio: por un lado, la de la ciudad tradicional, con su alegre, caótica y cálida acumulación de personas, edificios, eriazos y funciones y, por otro, aquella fría y rígida que viene de la obra moderna que, en vez de acoger la forma de vida del usuario, más bien se la impone. Si para la casa moderna su relación con el “afuera” está dada por el geométrico jardín, para la casa del tío ese “afuera” es la plaza del mercado, la feria, la taberna. Vale la pena mirar de nuevo la escena en que el señor Hulot sube a su departamento, con el espectador mirando la circulación de ese edificio en elevación, viéndolo serpentear y zigzaguear por ese recorrido vertical que escapa a todo parámetro. Un estudiante de arquitectura debería, como parte de su formación, dedicar tiempo a revisar la magistral escena del almuerzo en la Villa Arpel, con las visitas intentando desplazarse por su incómodo e immaculado paisajismo formalista, mientras la dueña de la casa le repite a todo el que quiera oír que la máxima de esa vivienda es que en ella *tout communique* –todo está comunicado–. Arquitectura vernácula versus arquitectura de autor: por supuesto, hay aquí ironía y crítica, pero sobre todo hay un recordatorio de que en el mundo hay lecciones aprendidas a lo largo de los siglos que no es bueno olvidar.

De entre los temas que este número plantea, no quisiera pasar por alto la entrevista a Germán del Sol. Él encarna, probablemente, lo mejor que este vínculo entre trabajo profesional y mundo vernáculo puede ofrecer. Así, una buena introducción a esta edición y a esa entrevista se encuentra en unas palabras suyas en homenaje a Jorge Elton, escritas en 2006, el mismo año que recibe el Premio Nacional de Arquitectura:

“Al hotel Antumal en Pucón
se entra pegado al suelo de roca,
y se sale volando por la losa hacia el lago.
Se suma así la tradición mapuche,
con la arquitectura moderna.
Porque ser moderno es también entender,
como San Agustín, que sólo hay
un tiempo que contiene todo aquello
que está presente ahora” ¹.

¹ DEL SOL, Germán. “A Jorge Elton”, 2006, en <http://germandelsol.blogspot.com/2006/07/>



Germán del Sol, derroteros de un coleccionista

Texto: Juan Paulo Alarcón / Fotografía: Juan Paulo Alarcón

Es cierto que las entrevistas suelen empezar con una pregunta... pero no siempre es así. Llego a casa de Germán, con quien he hablado en varias ocasiones antes de fijar la cita, y, mientras estamos instalando las cámaras y pulso el rec en la grabadora, él comienza a hablar a propósito de un par de libros que le he llevado. Uno de ellos un ejemplar del libro sobre gallineros que publiqué hace un año.

Estamos en su estudio, situado en el jardín de su casa. Unas mesas amplias en el exterior, junto al parrón.

R: Uy, empezamos mal.

Lee en voz alta: "la forma construida de las edificaciones campesinas del valle central alude espontáneamente al origen de la arquitectura en su relación más esencial con el habitar".

Lo de espontáneamente... La persona que construye no puede sino recurrir a elementos de arquitectura culturales, de lo que le rodea, que conoce.

P: A propósito de lo que comentas, en 1981 di una conferencia en la Universidad Católica, que se llamó precisamente "Arquitectura Espontánea", ¿qué ha cambiado desde ese momento?

R: Sí, así es y fue entonces, durante mi charla, cuando me di cuenta de que me equivocaba. Por aquel entonces yo acababa de regresar de España donde había pasado 10 años. Durante ese tiempo, entre otras cosas, me dediqué a hacer fotografías de lo que creía que era arquitectura espontánea, es decir, una arquitectura sin arquitecto y que uno veía en los pueblos, en las fábricas, había unas fábricas extraordinarias... Reuní una buena cantidad de imágenes bastante buenas, no solo españolas, también de Chile. Siempre me han sorprendido las obras que se hacen sin mayores pretensiones o con pretensiones que están limitadas por los recursos o por el tiempo. Tenía el propósito de recopilarlas en un libro sobre arquitectura espontánea, copiando la idea de Rudofsky. La cuestión es que me invitaron a la

Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile a dar una conferencia sobre este tipo de arquitectura y allá fui con una selección de mis diapositivas. Comencé a proyectarlas, mientras hablaba de mi experiencia en España, del libro que pretendía publicar, de que esta arquitectura casi siempre crea lugares que están bien, donde uno querría vivir, donde uno querría detenerse a pensar, o donde uno querría guardar sus cosas... y, mientras explicaba todo esto, y a medida que iba mirando las imágenes... me iba desconvenciendo de lo que iba diciendo, no de todo esto, sino de la espontaneidad de esa arquitectura. Nunca había visto todas las imágenes de forma correlativa... al hacerlo, me di cuenta de que me equivocaba y me quedé mudo. Las palabras “arquitectura” y “espontánea” son contradictorias. La arquitectura es cultural. Aunque no haya arquitecto de por medio, nunca se parte de cero, sino de lo que se conoce, de lo que hay alrededor. Detrás de cualquier construcción hay una corriente de pensamiento, hay un poso cultural que cada uno repite un poquito a su manera, haciendo pequeños cambios, agregando algo... y, por supuesto, con cada obra se aprende de los errores. Así se evoluciona, se mejora. Pero siempre se parte de algo.

P: Una arquitectura que se construye pensando, desde lógicas de ensayo y error, que es la forma más primitiva de pensar.

R: ¡Por supuesto! Sobre esta cuestión de la corrección he discutido mucho con el Padre Berrios, fundador de la ONG Techo para Chile. Han construido más de 20.000 casas sin aprender nada, son todas iguales. Cuando haces una casa, inmediatamente sabes en qué te has equivocado, que esto o aquello no hay que hacerlo así, y rectificas, no ya en esa sino en la siguiente que construyes. Se aprende al actuar y esto te cambia, lo cambia todo porque, aunque el destino no cambie, el lugar al que quieras llegar sea invariable, la ruta sí cambia, como ocurre con los derroteros en un barco. Un marino sabe que sale de Valparaíso y que debe llegar a South Hampton dando la vuelta al Cabo de Hornos pero, sobre todo si va a vela, tiene que ir cambiando el rumbo según los vientos, las mareas, las tormentas, para poder llegar a su destino. El destino, nuestro objetivo, el sentido de la vida puede permanecer pero para lograrlo tendremos que cambiar permanentemente. Estamos sorprendidos de que el estallido social y luego la pandemia nos hagan cambiar, eso es lo propio de la vida, lo único que no permite cambiar nunca más es la muerte.

Volviendo a la arquitectura, esta es esencialmente un arte que vamos aprendiendo entre todos, al hacer, como el camino, se hace camino al andar.

P: En una ocasión leí unas declaraciones tuyas en una entrevista en la que te preguntaron por dos grandes obras en el paisaje y tú contestaste: el Golden Gate y el Viaducto de Millau. ¿Cuáles son para ti los límites de la arquitectura?

R: Esta es otra cuestión sobre la que he discutido en múltiples ocasiones. Nos han querido convencer de que la función esencial de la arquitectura es cobijar, de que es solo una interioridad. Para mí la arquitectura es mucho más, es una plaza, es un parque, es un río, una cordillera que veo a lo lejos... La arquitectura al construir permite detenerse y pensar y para mí eso es habitar. Como decía Heidegger: construir para poder habitar, para poder detenerse. En este peregrinar que tenía el hombre sobre la tierra, cazando, huyendo, se comenzó a construir para poder detenerse, para poder habitar y habitar para poder pensar.

En consecuencia, un puente es un elemento de arquitectura esencial, como lo son los andenes incas o preincas, obras en el paisaje, o puede serlo el tren a Puerto Montt, porque permiten detenerse a pensar.

En cuanto a esas dos obras, las elegí por una sencilla razón, ambas forman parte ineludible del paisaje, entienden el lugar, surgieron del sentido común y permiten que pasen cosas, mejorando lo que había previamente. Dan lugar a la vida tal como es. El Golden Gate se llama así por el lugar en que se ubica, que a su vez recibe su nombre debido a que en ese punto el sol de la tarde entra en la bahía dando a los cerros un tono dorado. Antes del puente ese



lugar no tenía ningún interés, no era nada. El paisajismo permite relacionarse con la geografía, no solamente la geografía física, sino también la geografía humana. El viaducto de Millau permitió que el valle siguiera siendo como era, que el pueblo siguiera siendo como era, que la gente siguiera viviendo como vivía. Quitó el peso del tráfico, se lo llevó, dejando que Millau continuara siendo un remanso de paz. Se corría el peligro de todo lo contrario, de que la autopista destruyera la zona, pero la salvó.

P: De lo que dices se extrae que también hay arquitectura que destruye, que empeora el lugar...

R: Por supuesto. Hay arquitecturas cargadas de aspiraciones. Desde mi punto de vista, ese es el origen de la fealdad, tener pretensiones. La fealdad es un vestido muy elegante que le ponen a la mona. Así, la mona que puede estar perfectamente bien como mona, vestida de flamenca queda ridícula. La fealdad surge de la no aceptación de las cosas como son, de un intento de disfrazar la realidad, del afán de figurar, de la obsesión por mostrar la riqueza, el poder... Todo ello lleva a que los edificios adopten forma de cohete. Pero no nos engañemos, no es nada nuevo... Ocurrió con los romanos, con Napoleón...

Esa arquitectura sin arquitecto de la que hablábamos, aquella que tiene como arquitecto al dueño de la casa, sobre todo cuando es en el campo, no tiene mayores pretensiones, en ella hay una cantidad de sugerencias... Los arquitectos, sin embargo, no la valoramos, no la consideramos arquitectura, la menospreciamos porque se trata de obras que, a veces, se construyen en un día, o porque son chancheras, o bodegas, por lo que no aprendemos de ellas, cuando cumplen la función esencial de la arquitectura.

P: ¿Cómo trasladas estos principios a tu arquitectura?

R: En mis charlas, en general, explico el proceso, muestro mis obras, pero sin dar muchos detalles, sin mostrar plantas, porque lo que busco es que quienes me escuchan y ven los proyectos, como dijo muy bien Barragán: no miren mis obras, sino que vean lo que yo vi, de dónde surgió la idea. Durante toda mi vida me he dedicado a atrapar ideas. Voy fotografiando todo lo que me interesa. No para copiarlo literalmente, sino para usar la idea, lo que me ha inspirado, en algún momento. Creo que ese es el proceso, captar la idea, no copiar literalmente. Mucho menos cuando lo que se copia está fuera de contexto. Uno no puede viajar por Tailandia, descubrir las casas de madera con techos a doble agua muy inclinados para soportar el monzón y pretender reproducirlas en Andalucía o en el Valle Central de Chile, con su aguja dorada incluida. La arquitectura así pierde todo su sentido. Este tipo de construcciones se han desarrollado a lo largo de cientos de años, errando, mejorando, y son perfectas para su entorno, pero no para otro totalmente distinto.

P: Cuando entraba en tu casa he visto algunos detalles, vasijas, esculturas, piedras, objetos, una actitud de coleccionista, como lo que aplicas a esas ideas, a tus referencias.

R: Eso es, exactamente. Me conmueve tu observación porque nadie lo ha entendido jamás. Eres el primero que lo dice y el primero que lo entiende. Me rodeo de cuestiones que me interesan, sobre todo vinculadas con el mundo precolombino, con una historia de 7.000 años que es nuestra historia. Ponchos, vasijas, tinajas, de objetos de todo tipo. Lo que veo en ellos ni siquiera es la forma del objeto, sino la sintonía con que están hechos. Una sintonía que puede ser gruesa o fina.

Todas esas fotografías de que hablábamos al comienzo de la entrevista también me sirven de referencia. Y los recuerdos que atesoro en mi corazón. Siempre he tenido una mirada que llamaría de arquitecto, recuerdo todos los lugares que me han transmitido algo a lo largo de mi vida, todos los momentos. No sería capaz de dibujar a la perfección esos lugares, no se trata de eso, no tengo una memoria fotográfica, con lo que me quedo es con la atmósfera, con el perfume, como lo llamaba Godofredo Iommi, con el ambiente que me gustaría reproducir.



Fotografías tomadas por Germán del Sol. Referencias.

P: Te he oído hablar también en alguna ocasión de la sintonía gruesa y la sintonía fina haciendo referencia a tu proyecto de las termas geométricas, de esa sintonía gruesa, que tiene que ver quizás con tu lápiz, que no es un lápiz fino...

R: Claro, no es un lápiz calibrado. La línea varía según la fuerza con que lo aprietas, y hay que estarlo afilando... Esto me lo enseñó Alberto Cruz, que hacía líneas que llamaba peludas, él nunca hacía una línea recta, y menos con regla. La regla, el ordenador, la tecnología acaba con la materia, con la materialidad y yo soy un materialista. Tengo palos, piedras... y trabajo con ellos. La tecnología está hecha de materiales ideales, de materiales fantásticos. Yo trabajo con algo mucho más manual, mucho más artesanal, para mí la mano es fundamental.

No hay que olvidar nunca que la línea recta perfecta es una idealización, la geometría es una idealización del mundo. Imagínate que alguien fuera con un láser y recubriera las pirámides con titanio iridio y las dejara perfectamente piramidales. Se acabaron las pirámides.

Una vez leí una entrevista a Adolfo Domínguez en la que, a propósito de una camisa de lino, decía que la arruga era bella. No podría resumir mejor lo que pienso, es la idea del *wabi-sabi* en castellano; si quieres hacer una camisa de lino o trabajar con lino y pretendes que esté planchado, te equivocaste de material.

P: Es una forma de trabajar que, sin duda, se transmite a la obra.

R: Eso es y eso es lo que quiero que se entienda de mi trabajo, el modo de hacer las cosas. Cuando miro mis referencias lo que me transmiten no son sus formas, sino el modo, para mí la tradición es el modo en que se hacen las cosas, no la forma.

Hace poco hice unas mesas, sin clavos, con soluciones madereras. Mis hijas dicen que parecen antiguas inglesas. No tienen forma de mesa inglesa, pero están hechas como las mesas antiguas, con madera que lijamos con una herramienta que aquí llaman chascón, que tiene unos pelos, y deja arrugas. Mi hijo me decía: "¡no voy a poder escribir sobre ella!" Y yo le contesté: "pon un libro, cualquier cosa encima y escribe".

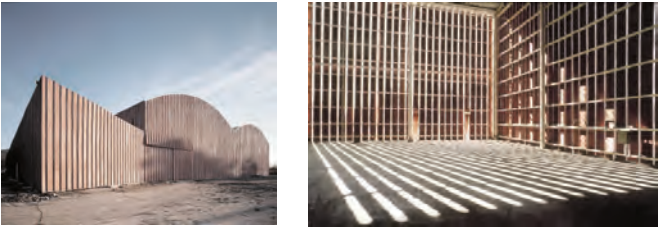
La tradición es hacer las cosas como se hacían antes, hacerlas con cuidado. Ahora, eso no implica rechazar lo actual. La sintonía gruesa puede incorporar materiales tecnológicos.

P: Tal vez en este entorno de sintonía gruesa el metro sea tan rígido como la regla, ¿o no? Creo que hay una anécdota al respecto...

R: Sí, así es, y fue reveladora. Ocurrió cuando buscaba un terreno para mi segundo hotel del proyecto Explora, en San Pedro de Atacama. Explora es un proyecto que puso en marcha José Luis Ibáñez con la línea aérea Ladeco. Consistía en dar a conocer lugares de interés cultural a través de la construcción de hoteles especiales que atrajeran el turismo. Escribí un librito al respecto titulado *El arte de viajar*. Preparé una propuesta ambiciosa para ellos que llamamos Sur de América y con la que se quería dar a conocer sobre todo Argentina, Perú, Bolivia y Chile. Había tres proyectos en Chile.

El primero se desarrolló en Torres del Paine, el segundo en San Pedro de Atacama, como te decía. Entonces, fui hasta allí a buscar un terreno. Localicé uno que podría interesarnos y, cuando me reuní con el propietario, mientras veía el terreno, le pregunté: ¿tiene un metro por ahí que pueda prestarme para medir? Y el propietario me contestó: "Ah, no, un metro sería muy impreciso". En aquel momento no lo entendí, pero apunté la frase en una libreta que llevaba conmigo a todas partes y más tarde reflexioné sobre ello. Entonces me di cuenta, tenía toda la razón. Me había querido decir que un metro no haría justicia a las cualidades del terreno puesto que no tenía en cuenta las casas que lo rodeaban, los muros, los perales, la alfalfa, la cantidad de agua, las vistas... Es lo mismo que ir a comprar un perro y pedir: "Deme un perro de 1,20 m". Esta frase me hizo abandonar el metro, los muros rectos...

Viña García, Totihue, Chile, 1995.
Fotografía: Guy Wenborne



Hotel Explora en Atacama, San Pedro de Atacama, Chile, 1998.
Fotografía: Guy Wenborne



Termas de Puritama, San Pedro de Atacama, Chile, 2000.
Fotografía: Guy Wenborne



Salón de Eventos Hotel del Parque, Pucón, Chile, 2005.
Fotografía: José Luis Ibáñez



Termas Geométricas, Coñaripe, Chile, 2009.
Fotografía: Guy Wenborne



En San Pedro de Atacama los árboles tienen un gran valor, así que, cuando un muro llega hasta un árbol, no se tala, sino que lo rodea. En el hotel seguimos también esa lógica que se transformó en cierta soltura de medidas, en la construcción de los muros sin buscar la perfección, con el sistema tembleque, como yo lo llamo, enlucido y afinado a buena vista, como lo llaman, sin regleta...

De este modo, al tratarse de un pueblo donde hay mucho polvo, pronto las paredes empezaron a ensuciarse, a mejorar con la combinación de polvo y lluvia, a parecer antiguas y a formar parte del entorno debido a que se había seguido en el proyecto la misma actitud aplicada al resto de construcciones del lugar.

P: Ahondando en tu forma de trabajar, amplías la noción de proyecto, comienzas mucho antes de que entre el diseño.

R: *El arte de viajar*, el librito de que te hablaba, lo escribí antes de nada, antes de comenzar con los proyectos Explora. Fue en un vuelo de unas tres o cuatro horas, de allí salió el libro completo. Empecé y no podía parar, se agolpaban en mi cabeza todas las cosas que había pensado siempre y que había coleccionado, ideas y cuestiones. Y fue la base del proyecto, la filosofía de todos los hoteles.

P: Hablas de la obra como si fueras el constructor, como si no hubiese un medio entre tú y la construcción.

R: Yo construyo en mi cabeza, para mí es el modo de construir, el que logra la sugerencia que requiere la arquitectura. Algunos creen que la arquitectura son los techos, los muros, el piso, pero eso no es arquitectura. La arquitectura es lo que queda entre medio, entre esto y eso otro.

Los silencios son los que permiten oír las notas. En música los primeros son tan importantes como las segundas. Para mí son incluso más importantes. También, por supuesto lo que se sugiere al tocar una nota, el modo de tocarla. En arquitectura son importantes los materiales que le dan unos límites, pero también el espacio, la luz, las sensaciones, lo que sugieren esos materiales...

Recuperando la imagen del velero, sé a dónde quiero llegar, pero a veces tengo que ir capeando el temporal para conseguirlo, resolviendo, cambiando de rumbo...

P: Desde esa idea del constructor, debes dar especial valor al proceso...

R: Todo. Es lo más importante. De hecho, desde mi punto de vista, las obras no se terminan. El día que terminen estarás muerto. El último paso nunca hay que darlo. Si estás escalando el Everest debes llegar hasta muy cerca de la punta, pero nunca hasta ella. Así, dejas el ascenso pendiente. *Ítaca*, el poema de Constantino Cavafis, refleja muy bien mi postura. Debes aprovechar todo lo que veas en tu viaje, lo importante es disfrutar el camino, cualquier camino. No esperes nada de Ítaca, lleva a Ítaca solo lo que necesites, lo que te parezca necesario, y ve recogiendo en el camino.

“Cuando emprendas tu viaje a Ítaca,
pide que el camino sea largo,
lleno de aventuras, lleno de experiencias. (...)
Detente en los emporios de Fenicia
y hazte con hermosas mercancías,
nácar y coral, ámbar y ébano
y toda suerte de perfumes sensuales,
cuantos más abundantes perfumes sensuales puedas.
Ve a muchas ciudades egipcias
a aprender, a aprender de sus sabios.

Ten siempre a Ítaca en tu mente.
 Llegar allí es tu destino.
 Mas no apresures nunca el viaje.
 Mejor que dure muchos años
 y atracar, viejo ya, en la isla,
 enriquecido de cuanto ganaste en el camino
 sin aguantar a que Ítaca te enriquezca".
 Cuando llegues a Ítaca será el día de tu muerte.

P: Y en el camino se aprende. Se aprende de los errores, como ya comentabas antes, pero ¿también a convivir con ellos?

R: Por supuesto. Es intrínseco a la arquitectura. Para mí el error es parte del trabajo, no hay que corregirlo, se trabaja con la arruga, pero esto no es teórico, se trabaja con la grieta. Los estucos en Santiago, con cada temblor o terremoto, se agrietan, por lo que tienes que contar con las grietas, incluirlas en tu trabajo. Por otro lado, el maestro obrero no dejará las cosas perfectas. Cuando trabajo con madera de pino impregnado, también tengo que tener en cuenta que no se va a poder lijar bien, estos errores quedarán. Debemos contar con ellos. Si mi móvil se golpea y se raja, tendré que cambiarlo porque está basado en una perfección ajena. La arquitectura no puede estar basada en la perfección. La madera que es como un jabón, que la han lijado, lijado y lijado, esa madera a medida que la van lijando va perdiendo su condición y se la transforma en melamina. Ya no es madera.

A la arquitectura no hay que sacarle brillo. Una casa es para habitarla, no para observarla, ni para que te dé miedo moverte, tocar, vivir; debe dar lugar a la vida tal como es...

Germán del Sol Guzmán. Germán del Sol Guzmán nace en Santiago de Chile en 1949. Inicia sus estudios en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Tras cuatro años, en 1970, se traslada a España y continúa estudiando en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, en la que se titularía en 1973. Durante su estancia en España establece un estudio propio en el que trabaja hasta 1979 año en que regresa a Chile. Desde 1980 y hasta 1983 cuenta con estudio propio en su país. Posteriormente se desplazaría a Palo Alto, California, donde reside durante dos años. En el año 1988, ya de vuelta en Chile, comienza a desarrollar el proyecto Explora y en 1990 gana, junto a José Cruz Ovalle, el concurso para realizar el proyecto del Pabellón que representará al país en la Exposición Universal de Sevilla del año 1992. Estos dos hechos fundan una manera de ver Chile en el plano internacional. Los proyectos Explora fueron capaces de identificar una serie de lugares de Latinoamérica con un enorme valor cultural y natural convirtiéndolos en atractivos turísticos. En ellos Germán asume desde el diseño de los viajes, la búsqueda y compra de los terrenos y los proyectos de arquitectura, al diseño interior, paisajismo, el diseño de muebles, tapices, telas, diseño y dirección de los paseos o marketing y administración de los hoteles... El pabellón de madera de la Expo Sevilla posicionó a Chile y su arquitectura a nivel internacional. Entre sus obras destacadas, además de las descritas anteriormente, se encuentran: las Termas Geométricas, las Termas de Puritama, las Oficinas Corpora, las Bodegas de la Viña Gracia, el Hotel Remota en Patagonia o el Salón de Eventos Hotel del Parque Pucón. Germán ha recibido, entre otros, el Primer Premio en la X Bial de Arquitectura de Santiago de Chile (1997), el Primer Premio en la XI Bial de Arquitectura de Santiago de Chile (2000), el Gran Premio en la Bial de Arquitectura de Quito 2000, el Premio Arup World Architecture Award a la "Mejor Obra de Arquitectura de Latinoamérica" (2001), Medalla de Oro en Arquitectura del Paisaje en la Bial Miami 2001, Medalla de Plata en Arquitectura del Paisaje en la Bial Miami 2001, Premio a la Mejor Obra de Arquitectura Latinoamericana en la III Bial Iberoamericana de Arquitectura (2002), Primer Premio en la XII Bial de Arquitectura de Santiago de Chile (2004) o el Gran Premio en la Landscape Competition de la ciudad de Moscú (2005). En 2006 recibió el Premio Nacional de Arquitectura en la XIII Bial de Arquitectura de Santiago del Colegio de Arquitectos de Chile. Ha sido docente de Arquitectura en la Universidad de Chile y en la Universidad Andrés Bello.

Juan Paulo Alarcón. Director de la carrera de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello en Viña del Mar, Arquitecto por la Universidad de Talca y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), donde actualmente desarrolla su tesis, ha impartido clases en la ETSAM y distintas universidades en Chile. En 2007 funda SURco Arquitectos, oficina con obras en Chile, Argentina y Paraguay, publicadas en prestigiosas revistas de arquitectura nacionales e internacionales. Ha participado en diversas bienales y realizado conferencias en Chile, Argentina, Perú, Brasil, México, Portugal, España, Uruguay y Ecuador. Ha publicado artículos de investigación y escritos en diversos medios especializados de Chile, España, Portugal y Uruguay. Es editor de *TTT*, *Trabas*, *Trazas*, *Tramas* y autor de *A propósito de los gallineros y otras construcciones en el valle central de Chile*, proyecto financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile. Fue co-editor de *rita_07*. Ha realizado entrevistas para medios nacionales e internacionales y en 2018 fue curador para Chile de la XI BIAU 2019.

La serie de fotografías que presentamos a continuación recoge ejemplos de construcciones comunes, populares, vernáculas, primitivas, ordinarias, informales o de autoconstrucción. Para lograr una muestra amplia, se ha reunido a un grupo de fotógrafos especializados en registrar este tipo de obras, desde distintos lugares del mundo, actualizando el trabajo que muchos otros han realizado a lo largo de la historia de la arquitectura.

Es así como contamos con el trabajo de Onnis Luque de México, Alejandro Ascanio desde Venezuela, Eleazar Cuadros desde Perú, el grupo AGRA con Martín Anzellini, María Inés García-Reyes, Felipe Ochoa y Olga Valderrama desde Colombia, Camilo Palma y Samuel Bravo desde Chile y Nicolás Combarro desde España; autores que nos ofrecen un vasto espectro de ejemplos, territorios y puntos de vista, que amplían la mirada local, ofreciéndonos la posibilidad de entenderlos desde lógicas universales, más allá de sus singularidades.

La selección, por tanto, no intenta ser un catálogo ni una clasificación exhaustiva de un tipo en específico, más bien quiere generar un diálogo entre ejemplos en principio distantes unos de otros, geográficamente y materialmente, para encontrar esos puntos de conexión, esa construcción común que subyace a las imágenes.

Germán del Sol ha accedido a realizar algunas reflexiones manuscritas a propósito de las construcciones que aparecen en estas fotografías, continuando la conversación que comienza con su entrevista.

Arquitectura PARA LA VIDA!

Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. San Mateo del Mar, Oaxaca, México. Fotografía: Onnis Luque



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. San Mateo del Mar, Oaxaca, México. Fotografía: Omis Luque



DISCONTINUIDAD APROPIADA

Arquitectura y resistencia. Autoconstrucción. Tetuán, Marruecos. Fotografía: Nicolás Combarro



¡ PARA GERAR !



Arquitectura y resistencia. Política. Tindouf, Argelia. Fotografía: Nicolás Combarro



Necrosis Urbana. Cementerio Santa Rosa, Callao, Perú. Fotografía: Eleazar Cuadros



Arquitectura y resistencia. Popular contemporánea. Lleida, España. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura popular o de autogestión. Península de Paraguaná, Venezuela. Fotografía: Alejandro Ascanio



Arquitectura y resistencia. Cuenca, España. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura y resistencia. Autoconstrucción. Toulouse, Francia. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura y resistencia. Popular vernácula. Palencia, España. Fotografía: Nicolás Combarro

BELEZA
DEL
ERROR



Arquitectura y resistencia. Materiales. Oaxaca, México. Fotografía: Nicolás Combarro



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. San Mateo del Mar, Oaxaca, México. Fotografía: Onnis Luque



Arquitectura y resistencia. Política. Tindouf, Argelia. Fotografía: Nicolás Combarro

ROTUNDEZ DE LA PUEBLO EN 3 VERSIONES

Arquitectura y resistencia. Popular vernácula. Tarragona, España. Fotografía: Nicolás Combarro





Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Dzitbalchén, Campeche, México. Fotografía: Onnis Luque



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. San Mateo del Mar, Oaxaca, México. Fotografía: Onnis Luque



Arquitectura popular o de autogestión. Cordillera de la costa, Venezuela. Fotografía: Alejandro Ascanio



Arquitectura popular o de autogestión. Cordillera de la costa, Venezuela. Fotografía: Alejandro Ascanio

Aldea indígena Kogui. Sierra Nevada de Santa Marta, Región Caribe, Colombia. Fotografía: Martin Anzellini - AGRA



Muros en bahareque en vivienda indígena. Makugueka, municipio de Valledupar, César, Colombia. Fotografía: María Inés García-Reyes - AGRA



Makugueka



Comunidad matsés de Puerto Alegre, Río Yaquerana, Perú. Fotografía: Samuel Bravo



Kiosco “La Bendición de Dios”. Piojó, Atlántico, Colombia. Fotografía: Martin Anzellini - AGRA



Estructura de cubierta en madera. Reserva Natural El Matuv, corregimiento de Palomino, La Guajira, Colombia. Fotografía: Martin Olga Valderrama - AGRA



Cerramiento de doble enmallado en Lata de Corozo. San Juan Nepomuceno, Bolívar, Colombia. Fotografía: María Inés García-Reyes - AGRA



Puerto Alegre, Río Yaquerana, Perú. Fotografía: Samuel Bravo

ARTESANÍAS



Arquitectura y resistencia. Autoconstrucción. Lugo, España. Fotografía: Nicolás Combarro

RELACIÓN COSTO: GRACIA



Arquitectura y resistencia. Popular contemporánea. Oaxaca, México. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura y resistencia. Materiales. Benavente, España. Fotografía: Nicolás Combarro

Como 1: 1eo



Arquitectura y resistencia. Materiales. Oaxaca, México. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura popular o de autogestión. Bolívar, Venezuela. Fotografía: Alejandro Ascanio



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Dzitbalchén, Campeche, México. Fotografía: Onnis Luque

ARQUITECTURA ESPONTÁNEA

Arquitectura y resistencia. Popular contemporánea. León, España. Fotografía: Nicolás Combarro



Poblado Matsés de Puerto Alegre, Río Yaquerana, Perú. Fotografía: Samuel Bravo





Arquitectura y resistencia. Autoconstrucción. Medina del Campo, España. Fotografía: Nicolás Combarro



Arquitectura y resistencia. Autoconstrucción. A Coruña, España. Fotografía: Nicolás Combarro

VN POCO + AIA DEL OREN

Torre de agua de hierro y rieles de tren. Alcones, Marchigue, VI Región, Chile. Fotografía: Camilo Palma



Arquitectura y resistencia. Efémera. Granada, España. Fotografía: Nicolás Combarro





Vivienda anfibia, palafítica. Nueva Venecia, Ciénaga Grande de la Magdalena, Magdalena, Colombia. Fotografía: Felipe Ochoa - AGRA



Galpón Apuntalado. Bahía Domeyko, Frutillar, X Región, Chile. Fotografía: Camilo Palma

ingenio.

Acueducto rural sobre el río Tinguiririca. Apalta, VI Región, Chile. Fotografía: Camilo Palma





Arquitectura y resistencia. Efímera. Tetuán, Marruecos. Fotografía: Nicolás Combarro

OCULTAR UN POCO,



Sombreadero camioneros. Calleuque-Peralillo, VI Región, Chile. Fotografía: Camilo Palma



Arquitectura y resistencia. Efímera. Viveiro, España. Fotografía: Nicolás Combarro

VELAR



Forraje envuelto en polietileno negro. La Estrella, VI Región, Chile. Fotografía: Camilo Palma

FALTA PLATA PERO



Casa de Abel Biná, fundador de la comunidad de Puerto Alegre, Río Yaquerana, Perú. Fotografía: Samuel Bravo



Arquitectura popular o de autogestión. Del Conuco al Budare, Venezuela. Fotografía: Alejandro Ascanio

No Hay Rector

Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Caprizo, Campeche, México. Fotografía: Omnis Luque





Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Zoh Laguna, Campeche, México. Fotografía: Onnis Luque



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Caprizo, Campeche, México. Fotografía: Onnis Luque

CÓMO SE PUEDE SER POBRE

Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Caprizo, Campeche, México. Fotografía: Omnis Luque



DE PLATA y RICO DE VIVENCIAS



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Huayapan, Morelos, México. Fotografía: Onnis Luque



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Dzitbalchén, Campeche, México. Fotografía: Onnis Luque



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Huayapan, Morelos, México. Fotografía: Onnis Luque

ESTA CALIDAD



Tipologías. Estado actual de la vivienda tradicional en México. Huayapan, Morelos, México. Fotografía: Onnis Luque

70-77

01 | La moto de Molezún. Registro fotográfico de la Lambretta C125 durante el viaje europeo de un pensionado en Roma _Enrique Colomés Montañés; Carlos Martín Muñoz

Si hay algo que caracteriza la obra de Ramón Vázquez Molezún es la creatividad, el riesgo, la emoción. Su obra, vital y optimista, fue innovadora y absolutamente personal, y el origen de todo ello habría que buscarlo en algo tan prosaico como una moto. Siendo pensionado en Roma a principios de los años 50, Molezún adquiere una Lambretta C125 que transforma y adapta completamente hasta apropiarse de ella y convertirla en una verdadera casa a cuestras y perfecta compañera en su viaje por Europa. Un vehículo que le permitió una movilidad e independencia reflejos de su inquieto carácter vitalista y artístico en formación, convirtiéndose en un objeto imprescindible, lleno de significados, que Molezún fotografió insistentemente junto a los hermosos paisajes y edificios que visitó durante los más de 100.000 km recorridos en este gran viaje. La moto se desvela en Molezún como mucho más que un rápido y barato medio de transporte; se descubre como campo de prácticas y transformaciones del futuro arquitecto. Mente y manos unidas en el trabajo; simbiosis de arquitecto y artesano. Un viaje de vida que empieza en tierra sobre una moto en Roma y acaba sobre un barco, su dorna, en el mar de Bueu.

Palabras clave

Moto, Ramón Vázquez Molezún, Academia Española de BBAA de Roma, Lambretta C125, movilidad, libertad, viaje

78-85

02 | La columna habitada de Louis Kahn. La búsqueda del espacio dentro de la estructura _Alfonso Díaz Segura; Bartolomé Serra Soriano; Ricardo Merí de la Maza

La modernidad más canónica impuso una concepción del espacio fluida, extensiva e impersonal, al margen del habitante y con el objetivo final de crear un objeto estética y funcionalmente ensimismado. No necesitaba ni referencias externas, ni validaciones del usuario. A partir de los años 50, Louis Kahn explorará un nuevo tipo de espacio en el que la materia, la estructura y la luz están íntimamente relacionados y son los elementos para crear un espacio humanizado, con el usuario en el centro de su quehacer. El proceso de proyecto de Kahn sigue una secuencia en la que la materia crea el muro que va disolviéndose en columnas entre las cuales se introduce la luz para hacer del espacio interior un mundo habitable y, por ende, humano. Ese mismo proceso aplicará también al interior de los elementos estructurales, que en sí mismo acabarán siendo contenedores de espacios, en una relectura moderna del *poché* clásico. Estructura y espacio están de este modo indisolublemente asociados, superando la canónica premisa de la ortodoxia moderna por la cual la estructura, el cerramiento y el espacio eran categorías independientes.

Palabras clave

Kahn, espacio, estructura, luz, materia, columna, existencial, modernidad, muro

86-93

03 | Lo verde como sistema: espacios verdes y vida al aire libre en la Holanda de entreguerras a través de las páginas de la publicación neerlandesa *de 8 en Opbouw* _Isabel de Cárdenas Maestre

La revista holandesa *de 8 en Opbouw*, heredera de *i10* fue, desde su creación en 1932 hasta su desaparición por causas políticas en 1943, uno de los últimos reductos de la *Neues Bauen*. Integrada por los grupos holandeses de 8 y OPBOUW, se mantuvo siempre atenta a las experiencias que se estaban desarrollando en otros países, especialmente la Francia de Le Corbusier, Alemania, la Unión Soviética o Estados Unidos. Por esta razón, acogieron con grandísimo interés las nuevas teorías de reforma de la vida y la necesidad de revisar los modelos de la ciudad decimonónica, entre otros muchos temas. Este trabajo se centra precisamente en la búsqueda de artículos referidos a los espacios verdes o a la necesidad de vida al aire libre descubriendo, no solo la urgencia con que demandaron políticas de higiene y zonas verdes, sino, sobre todo a partir de 1938, muchos proyectos de un altísimo interés paisajístico y urbano, que bebían de propuestas alemanas de los años 20 y de la Nueva Objetividad. Mención ineludible merecen los proyectos del *Ámsterdam Bosch*, el Plan Verde para Rotterdam o decenas de proyectos de dotaciones para baños públicos, piscinas o escuelas que se presentan.

Palabras clave

Neues Bauen, *Lebensreform*, paisaje, parque, *de 8 en Opbouw*, Rotterdam Groenplan, higiene, urbanismo

01 | The motorbike of Molezún. Photographic record of the Lambretta C125 during the European journey of a pensioner in Rome _Enrique Colomés Montañés; Carlos Martín Muñoz

If there is something that characterizes the work of Ramón Vázquez Molezún it is creativity, risk, emotion. This work, vital and optimistic, was innovative and absolutely personal, and the origin of all this should be sought in something as prosaic as a motorbike. As a pensioner in Rome in the early 1950s, Molezún acquired a Lambretta C125 which he transformed and adapted completely until appropriated it and turned it into a real house on his back and a perfect companion on his journey through Europe. A vehicle that allowed him mobility and independence that reflected his restless vitalist and artistic character in formation, becoming an indispensable object, full of meaning, that Molezún photographed insistently alongside the beautiful landscapes and buildings that he visited during the more than 100.00 km he travelled on his great journey. The motorbike is revealed in Molezún as much more than a fast and cheap means of transport; it is discovered as the driving range and transformations of the future architect. Mind and hands united in work; symbiosis of architect and craftsman. A journey of life that begins on land on a motorbike in Rome and ends on a boat, his dorn, in the Bueu Sea.

Keywords

Motorbike, Ramón Vázquez Molezún, Spanish Academy of Fine Arts in Rome, Lambretta C125, mobility, liberty, ingenuity

02 | The Louis Kahn’s inhabited column. The search for space inside the structure _Alfonso Díaz Segura; Bartolomé Serra Soriano; Ricardo Merí de la Maza

Canonical Modernism imposed a fluid, extensive and impersonal conception of space, independent of the inhabitant and with the final objective of creating an aesthetically and functionally self-absorbed object. Needed neither external references nor user validations. Starting in the 1950s, Louis Kahn will explore a new type of space in which matter, structure and light are closely related and are the elements to create a humanized space, with the user at the center of his work. Kahn’s project process follows a sequence in which matter creates the wall, which dissolves into columns between which light is introduced to make interior space a inhabitable, and therefore human, world. This same process will also apply to the interior of the structural elements, which in themselves will end up being containers of spaces, in a modern re-reading of classic *poché*. Structure and space are thus inextricably associated, overcoming the canonical premise of modern orthodoxy whereby structure, enclosure, and space were independent categories.

Key words

Kahn, space, structure, light, matter, column, existential, modernism, wall

03 | Green as a Urban System: green areas and outdoor life habits in the interwar period as seen from the dutch magazine *de 8 en Opbouw* _Isabel de Cárdenas Maestre

Dutch Magazine *de 8 en Opbouw*, heir of *i10* was from its beginnings in 1932, to its disappearance in 1943 for political reasons, one of the last refuge for the *Neues Bauen*. It was formed by two previous groups from Amsterdam and Rotterdam, de 8 and OPBOUW. The magazine was always vigilant of every experience coming from France, Germany, the URSS or the USA. They took on enthusiastically new theories about *Lebensreform*, and the necessity for redesigning the Nineteenth Century city. This work seeks for articles focused or related in some way to green areas or “Outdoor life” encouragement. We’ll discover how dramatic was their claim for public policies in hygienic improvements and new green areas necessity. We’ll also discover, specially from 1938, high urban and landscaping value projects, inspired from the german 20’s and the New Objectivity experiences, as the *Ámsterdam Bosch*, Rotterdam Green Plan or several sports, bath and swimming complex or new schools.

Keywords

Neues Bauen, *Lebensreform*, landscape, park, *de 8 en Opbouw*, Rotterdam Groenplan, hygiene, urban planning

94-101

04 | Habitar en la era digital. Modelos colaborativos y su respuesta en tiempos de crisis _Lucía De Molina Benavides; Elisa Valero Ramos

El origen etimológico de la palabra habitar proviene del latín *habitare*, frecuentativo de *habere*, “tener o poseer reiteradamente” y su significado indica el “hábito” de permanecer en un lugar. Desde el inicio de las primeras revoluciones industriales, la tecnología aumentó el movimiento de las personas, reduciendo la permanencia en el espacio. Estas nuevas circunstancias han afectado a las relaciones interpersonales y al concepto de hogar.

En esta nueva era, la ubicuidad que otorga la digitalización de pertenencias y procesos permite que desde la vivienda se puedan realizar actividades antes inimaginables, la compra de todo tipo de productos, el teletrabajo, impartir o recibir docencia, y también la posibilidad de hacerlo desde cualquier otro sitio del mundo. Consecuencia de esto, surgen nuevos espacios domésticos, los modelos colaborativos *Cohousing* y *Coliving*, que aparecen para dar respuesta a nuevos perfiles sociales, como son el habitante y el nómada digital.

La limitación de la movilidad a escala global, producida por el COVID-19, ha evidenciado la sostenibilidad de estos nuevos modelos colaborativos. Ante esta realidad, se hace necesaria su revisión en pro de la calidad de vida de sus usuarios, que resulta vinculada a la reconexión con el entorno y la interacción con una comunidad.

Palabras clave

Habitar, COVID-19, modelos colaborativos, *cohousing*, *coliving*, nómada digital, habitante digital

102-109

05 | Miradas cruzadas. Notas sobre arquitecturas nórdicas y arquitectos viajeros entre Japón y Europa _Ramón Rodríguez Llera; Iván Rincón-Borrego

La investigación parte de la premisa de que la arquitectura tradicional japonesa ha jugado un importante papel en el desarrollo de la arquitectura moderna en Europa, especialmente en la de carácter doméstico. Se pretende sintetizar este hecho, ampliamente estudiado en Estados Unidos debido a la obra de Frank Lloyd Wright, si bien, sólo parcialmente analizado en Europa, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XX y en lo relativo a los países nórdicos. ¿De qué manera los arquitectos nórdicos encontraron inspiración en Oriente? ¿Qué les atrajo de su cultura tectónica? ¿Cómo aplicaron la estética nipona a sus diseños? Mientras que en ocasiones sólo se utilizaron elementos formales, sin mayor profundidad, en otros casos, los principios rectores de dicho orientalismo, de la arquitectura *sukiya* o la Villa Katsura como referente, enriquecieron proyectos de arquitectura doméstica de Jørn Utzon, Halldor Gunnlögsson, Arne Korsmo o Sverre Fehn, entre otros; protagonistas de una corriente de “sincretismo oriental moderno”, deudora de la visión de los pioneros centroeuropeos que visitaron Japón, del magisterio de Erik Gunnar Asplund y, sobre todo, del legado de Tetsuro Yoshida.

Palabras clave

Japón, arquitectura nórdica, sincretismo, Tetsuro Yoshida, Erik Gunnar Asplund

110-115

06 | Límites precisos difusos. Arquitecturas paradójicas en la era postCOVID _Francisco Muñoz Carabias

La irrupción de la COVID-19 en una sociedad que Toyo Ito define como “digital y abierta de límites difusos”, ha provocado una reacción inmunitaria opuesta de precisas fronteras sin que por ello se haya dejado de estar hiperconectados. Esta cohabitación de lo viral y lo neuronal, utilizando términos empleados por Chul Han para definir estos extremos, solo puede encontrar acomodo en una estructura de realidad híbrida que podríamos denominar paradigma paradójico. “Menos es más” fue el oximoron que definió la arquitectura moderna, un binomio plausible de términos antagónicos, presente en muchas de las expresiones forzadas que fundamentaron las profundas transformaciones que renovaron la cultura del siglo XX. Un periodo convulso y contradictorio donde incertidumbre y miedo lo emparentan con la actual pandemia que nos azota. Entender este mecanismo radical y productivo abre otros caminos para redefinir las nuevas formas de habitar en contextos indeterminados y vulnerables como nos esperan en la era postCOVID. Desde la crisis del modelo de alta densidad de la ciudad actual hasta el manejo de los espacios de confinamiento y distanciamiento que configuraran la vivienda en esta dualidad de agrupaciones de habitaciones autónomas, términos como COaVitación, centrar-descentrar espacios educativos y sociosanitarios, serán, en suma, relaciones de opuestos que marquen esta arquitectura paradójica en sintonía con la nueva normalidad.

Palabras clave

Paradigma, arquitectura paradójica, límite, coronavirus, COVID-19, ciudad, vivienda, cohabitación, centros

04 | Inhabiting in the digital era. Collaborative models and their response in times of crisis _Lucía De Molina Benavides; Elisa Valero Ramos

The etymological origin of the word inhabit comes from the Latin *habitare*, frequentative of *habere*, “to have or possess repeatedly” and its meaning indicates the “habit” of staying in a place. From the beginning of the first industrial revolutions, technology increased the movements of individuals, reducing the permanence in space. These new circumstances have affected interpersonal relationships and the concept of home.

In this new era, the ubiquity afforded by the digitization of belongings and processes, allows previously unimaginable activities to be carried out from the home, the purchase of all kinds of products, telecommuting, providing or receiving teaching, and also the possibility of doing so from anywhere else in the world. As a result of this, new domestic spaces emerge, the collaborative models Cohousing and Coliving, which appear to respond to new social profiles, such as the inhabitant and the digital nomad.

The global mobility limitation, produced by the COVID-19, has evidenced the true sustainability of these new collaborative models. Given this reality, it is necessary to review it in support of the quality of life of its users, which is linked to reconnection with the environment and the consolidation of its community.

Keywords

Inhabiting, COVID-19, collaborative models, cohousing, coliving, digital nomad, digital inhabitant

05 | Crossed views. Notes on Nordic architecture and architects travelling between Japan and Europe _Ramón Rodríguez Llera; Iván Rincón-Borrego

The research starts from the idea that traditional Japanese architecture has played an important role in the development of modern architecture in Europe, especially in the case of domestic architecture. The objective is to summarize this fact, widely studied in the United States due to the work of Frank Lloyd Wright. However, this fact has only been partially analysed about Europe, especially during the second half of the 20th century and in relation to the Nordic countries. How did Nordic architects find inspiration in the East? What drew them to your tectonic culture? How did they apply the Japanese aesthetic to their own designs? While sometimes only formal elements were used, without much more depth, in other cases, the principles of Orientalism, Sukiya architecture or the Villa Katsura as a reference, enriched domestic architecture designs. Such is the case of Jørn Utzon, Halldor Gunnlögsson, Arne Korsmo or Sverre Fehn, among others; who were the leaders of a current of modern Eastern syncretism, which owes its origins to the vision of the Central European pioneers who visited Japan, to the influence of Erik Gunnar Asplund and, above all, to the legacy of Tetsuro Yoshida.

Keywords

Japan, nordic architecture, syncretism, Tetsuro Yoshida, Erik Gunnar Asplund

06 | Precise diffuse limits: paradoxical architectures in the postCOVID era _Francisco Muñoz Carabias

The emergence of COVID-19 in a digital and open society with fuzzy limits, as Toyo Ito indicates has caused an immune reaction of the opposite sign with precise closings, without ceasing to be hyperconnected. This cohabitation of the viral and the neuronal in the words of Byung-Chul Han can only find accommodation in a hybrid reality structure that we could call the paradoxical paradigm. “Less is more” was the oxymoron that defined modern architecture, a binomial of plausible opposite terms, and present in many of the implausible expressions that founded the profound transformations that renewed the culture of the 20th century. A convulsive and contradictory period where uncertainty and fear are related to the current pandemic. Understanding this radical and productive mechanism opens other ways to redefine the new ways of living in indeterminate and vulnerable contexts such as those that await us in the postCOVID era. From the crisis of the high-density model of the current city to the management of the confinement and distancing spaces that configure housing as a duality of autonomous room groups, COaVitation, center-decentralization mechanisms in educational and socio-sanitary spaces, in summary, relations of opposites in a paradoxical architecture consistent with the new normality.

Keywords

Paradigm, paradoxical architecture, limit, coronavirus, COVID-19, city, housing, cohabitation, centers

116-123

07 | Singularidades locales en la arquitectura de Alejandro de la Sota. CENIM y Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros _Rafael García García

En este artículo se analizan sendas alteraciones de la regularidad general apreciadas en los edificios del Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas (CENIM, 1963) y en el Centro de Cálculo de la antigua Caja Postal de Ahorros (1975) de Alejandro de la Sota. Ambas dan respuesta a aspectos prácticos de su organización, pero a la vez comportan aspectos de significado en cuanto a que se corresponden con la manera de solucionar la relación entre partes heterogéneas dentro de un mismo proyecto. Se incluyen en un mismo estudio ya que se pueden establecer entre ellas aspectos comunes asociados a desplazamientos y solapes entre partes de la trama que no parecen encontrarse en otros proyectos también utilitarios y relativos a programas de trabajo en la obra de De la Sota. Como se indica en anotación al texto ha sido preciso un examen amplio de la composición entre partes fundamentales de otros edificios de programas semejantes para apreciar la singularidad real existente en los aquí considerados. Las particularidades de cada una han invitado a un análisis detenido que nos revela sus aportaciones y el carácter de los espacios por ellas generados.

Palabras clave

CENIM, centro de cálculo, Alejandro de la Sota, arquitectura industrial, Caja Postal de Ahorros, comedor de empresa, laboratorio, investigaciones metalúrgicas

124-131

08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe _Javier Arias Madero

El presente texto investiga un aspecto singular dentro de la ya sólidamente estudiada vinculación entre la propuesta arquitectónica de Rem Koolhaas y el surrealismo con claras conexiones con el automatismo, la deformación onírica o la locura. En este caso nos centraremos en analizar cómo Koolhaas utiliza también la metodología paranoico-crítica desarrollada por Salvador Dalí para reflexionar sobre dos de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX, Le Corbusier y Mies van der Rohe. Se pretende descubrir que este análisis, al igual que hiciera Dalí con Velázquez, Vermeer o Rafael, le permite al arquitecto holandés considerar la posición de estos maestros, retroactivamente necesaria para justificar su propia presencia en el devenir del pensamiento arquitectónico contemporáneo y cómo, además, esta fricción intelectual alimenta importantes ejemplos de la obra construida de OMA.

Palabras clave

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, surrealismo, método paranoico-crítico, erotomanía

132-141

09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza

A pesar de su escala y reducido presupuesto, la Villa Dall’Ava, concebida y construida entre 1984 y 1991 constituye un verdadero crisol de experiencias y de exploraciones, no sólo relacionadas con el espacio doméstico, sino también con otras nociones que se integrarán en proyectos de mayor escala como “territorio”, “paisaje” o “estructura”. A tenor de su posición en el nivel de planta baja, la cocina aparece como un elemento aislado, segregado. Sin embargo, una vez activada a través de los rituales diarios cotidianos, nos percatamos de su hiperconectividad. Es a la vez un espacio de uso y de transición, dotado de una condición estática y dinámica que adquiere verdadero valor al comprobar que ese mismo estatus se reproduce en otras viviendas, a pesar de una definición formal completamente diferente.

Este artículo trabaja con dos herramientas. La primera, la documentación original del proyecto perteneciente al archivo O.M.A. Rotterdam. La segunda, el dibujo, dejando la palabra en un segundo plano, minimizando su presencia. Queremos proponer una reflexión que vaya más allá del tema concreto y que trate de desarrollar mecanismos de investigación, comprensión y discusión al interior de nuestra disciplina, y que nos permitan aprovechar nuestra formación intrínseca como arquitectos diseñadores.

Palabras clave

OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, cocina, jerarquía, doméstico, mobiliario, dibujo

07 | Local singularities in the architecture of Alejandro de la Sota. CENIM and Calculation Center of the Savings Postal Bank _Rafael García García

This article analyzes two alterations of the general order included respectively in the buildings of the National Center for Metallurgical Research (CENIM, 1963) and in the Calculation Center of the former Savings Bank Postal (1975) by Alejandro de la Sota. Both respond to practical aspects of their organization, but at the same time they involve aspects of meaning regarding the relationship of heterogeneous parts within the same project. They are included in the same study since they can establish common aspects differentiated from the rest of the projects, also utilitarian and related to work programs in De la Sota’s work. These aspects are especially linked to effects on the regularity of their project nettings. As indicated in annotation to the text –although its discussion has not been addressed within it because it exceeds the available space– a comprehensive examination of the composition between fundamental parts of other buildings of similar programs has been necessary to appreciate the real uniqueness existing in the here considered. The particularities of each one has invited a careful analysis that reveals their contributions to the total composition and the character of the spaces by them generated.

Keywords

CENIM, calculation center, Alejandro de la Sota, industrial architecture, Savings Bank, company canteen, laboratory, metallurgical research

08 | Erotomania: The paranoid-critical activity exerted by Rem Koolhaas on Le Corbusier and Mies van der Rohe _Javier Arias Madero

The text investigates a singular aspect within the already solidly studied link between Rem Koolhaas’ architectural proposal and surrealism, with clear connections to automatism, dreamlike deformation or madness. In this case we will focus on analyzing how Koolhaas also uses the paranoid-critical methodology developed by Salvador Dalí, to reflect on two of the great masters of architecture of the 20th century, Le Corbusier and Mies van der Rohe, and how this analysis, as Dalí’s work with Velázquez, Vermeer or Rafael, allows the Dutch architect to consider the position of these masters, retroactively necessary to justify his own presence in the evolution of contemporary architectural thought and, furthermore, this intellectual friction feeds important examples of OMA’s built work.

Keywords

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, Surrealism, paranoiac-critical method, erotomania

09 | Cooking at Villa Dall’Ava. Architectural devices in OMA’s domestic program _Luis Burriel Bielza

Despite its scale and restrained budget, Villa Dall’Ava, conceived and built between 1984 and 1991, constitutes a melting pot of experiences and explorations, not only related to the domestic space, but also to other notions that will be integrated into larger scale projects such as “territory”, “landscape” or “structure”. According to its position in the ground floor level, the kitchen appears to be an isolated, segregated element. However, once activated through daily domestic rituals, we become aware of its hyper-connectivity. It is both a place to rest and to go through. This double condition, static and dynamic, acquires real value when we are able to check that this same status is reproduced in other houses, despite a completely different formal definition.

This article works with two tools. The first one, the original documentation of the project belonging to the O.M.A. archive in Rotterdam. The second one, drawing, leaving words aside, minimizing its presence. We want to propose a reflection that, beyond the specific theme, tries to develop mechanisms for researching, understanding and discussing inside our discipline, allowing us to take full advantage of our intrinsic training as designer architects.

Keywords

OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, kitchen, hierarchy, domestic, furniture, drawing

142-149

10 | **Elogio de lo común. El club como condensador social** _Ricardo Montoro Coso, Franca Alexandra Sonntag

Las luces del fuego de la razón provocada por la Ilustración harán necesario la creación de una nueva tipología para la reunión. Su calor propiciará la aparición de nuevas común-unidades de poder en la Inglaterra de la Revolución Industrial. Los *Gentlemen's clubs*, o Clubs de caballeros, con sus diferentes temáticas necesitarán un soporte arquitectónico donde poder escenificar sus postulados y actividades. Este modelo será exportado a las colonias con sus respectivas adaptaciones. Nueva York será un nodo de atracción donde desembarcarán todos estos nuevos modelos. El movimiento revolucionario ruso de la segunda década del siglo pasado recurrirá a un lenguaje propagandístico y provocador mediante agrupaciones de términos hasta ese momento antagónicos como los *Rabochiy klubs*, o Clubs de trabajadores. Una paradoja semántica en la voluntad de apropiarse de estos lugares propios de la nueva burguesía para ser ocupados por los nuevos postulados ideológicos de la denominada cultura del proletariado; y dando como resultado una nueva tipología para la común-unidad.

Palabras clave

Club, común, unidad, reunión, condensador social, *Gentlemen's club*, VKhUTE-MAS, *Rabochiy klub*

150-155

11 | **Los fundamentos web de un jardín contemporáneo. O la e-itecture de PLOT como antecedente de Superkilen, de BIG** _Lluís Juan Liñán; Nicolás Maruri González de Mendoza

Este artículo saca a la luz el inédito primer proyecto de PLOT, una propuesta no realizada para una plataforma web de diseño colaborativo en línea titulada Information Technology and Architecture. Su estudio revela los principios teóricos que los fundadores de esta oficina, Bjarke Ingels y Julien de Smedt, establecieron en 2001 para una arquitectura pensada para la era de la World Wide Web, desde el entendimiento del proyecto arquitectónico como un dispositivo relacional hasta su condición global. Vistos en perspectiva, dichos principios parecen haber enmarcado las intenciones y lógicas subyacentes a muchas de las obras realizadas por ambos arquitectos después de la disolución de PLOT en el año 2006. En particular, los planteamientos de la embrionaria plataforma web se manifiestan con nitidez en Superkilen, un proyecto de regeneración urbana construido por BIG en 2013 y que resultó de la congregación en Copenhague de un centenar de objetos de mobiliario urbano procedentes de todo el planeta.

Palabras clave

E-itecture, BIG, PLOT, Superkilen, internet

156-161

12 | **Elogio del fragmento. La casa de Pierre Zoelly para el escultor Peter Hächler en Lenzburg** _Pablo Ramos Alderete; Carlos Pesqueira Calvo

Frente al objeto terminado, Zoelly se decanta por lo incompleto, por lo fragmentario. Al mostrar tan solo una parte y un momento de la obra se sumerge de lleno en una estética del fragmento, que carga de posibilidades lo mostrado, escondiendo el final, pero abriendo la obra a infinitas interpretaciones. Como si fuese una ruina inversa, Zoelly pretende, a partir de la evocación, mostrar su confianza en que la arquitectura tiene un sentido mucho más allá de la mera funcionalidad. La casa se presenta como enigma: símbolo de algo que no se sabe qué es pero que está cargado de necesidad.

A través del análisis del modo de presentación elegido por Pierre Zoelly para mostrar su obra en *Elements of an architect's language* y de la propia casa de Hächler se indaga en las razones y el pensamiento que llevaron a Zoelly a presentar su obra inacabada, y en las relaciones que se tejen entre arquitecto y escultor gracias, precisamente, a esa visión fragmentaria. Se pondrá de manifiesto el valor del fragmento como clave del diálogo, y se presentará una manera de entender la arquitectura en la que lo importante es la visión parcial.

Palabras clave

Zoelly, Hächler, fragmento, enigma, ruina, casa, escultura

10 | **Praise of the common. The club as social condenser** _Ricardo Montoro Coso, Franca Alexandra Sonntag

The lights of the reason's fire caused by the Enlightenment will make it necessary to create a new typology for the meeting. Its heat will lead to the appearance of new common-units of power in the English Industrial Revolution. Gentlemen's clubs, with their different themes, will need an architectural support where they can stage their postulates and activities. This model will be exported to the colonies with their respective adaptations. New York will be a node of attraction where all these new models. The Russian revolutionary movement of the second decade of the last century will resort to a propagandistic and provocative language by means of groups of terms that were antagonistic until that moment, such as the Rabochiy klubs, or Workers' Clubs. A semantic paradox in the will to appropriate these places proper to the new bourgeoisie to be occupied by the new ideological postulates of the so-called culture of the proletariat; and resulting in a new typology for the common-unity.

Keywords

Club, common, unity, meeting, social condenser, Gentlemen's club, VKhUTEMAS, Rabochiy klub

11 | **The web foundations of a contemporary garden. PLOT's e-itecture as a precedent for BIG's Superkilen** _Lluís Juan Liñán; Nicolás Maruri González de Mendoza

This paper sheds light on PLOT's first project: Information Technology and Architecture, an unpublished proposal for a web-based design platform. The study of the project brings to the fore the theoretical principles that the founders of PLOT, Bjarke Ingels and Julien de Smedt, associated with an architecture conceived for the age of the World Wide Web, including the definition of design as a relational device or the acknowledgement of its global condition. In hindsight, much of the work produced by both architects after the dissolution of PLOT in 2006 seems to respond to such principles. In particular, the logics of Information Technology and Architecture resonate with Superkilen, the public park built in 2013 by BIG as a compilation in Copenhagen of a hundred objects from all around the world.

Keywords

E-itecture, BIG, PLOT, Superkilen, internet

12 | **Praise of the fragment. Pierre Zoelly's house for sculptor Peter Hächler in Lenzburg** _Pablo Ramos Alderete; Carlos Pesqueira Calvo

Instead of the finished object, Zoelly opts for the incomplete, for the fragmentary. By showing only a part and a moment of the building, he works with the aesthetic of the fragment, which it's full of different possibilities, hiding the end, but opening the object to infinite interpretations. As if it were a reverse ruin, Zoelly tries, from the evocation, to show that architecture has a meaning beyond mere functionality. The house is presented as an enigma: a symbol of something that is not known but it exists.

Through the analysis of the mode of presentation chosen by Pierre Zoelly to show his work in *Elements of an architect's language* and in the Hächler's house, the reasons and thoughts that led Zoelly to present his unfinished work are investigated, and also the links that are woven between architect and sculptor because of that fragmentary vision. The value of the fragment as a key to dialogue will be revealed, and a way of understanding architecture will be presented in which the important thing is the partial vision.

Keywords

Zoelly, Hächler, fragment, enigma, ruin, house, sculpture

162-169

13 | Estrategias urbanas en sitios eriazos: de lo transitorio a lo permanente. De la isla al archipiélago

_Sebastián López Jeldes; Ángela Carvajal Fernández

La definición de sitio eriazo ha sido discutida en ámbitos urbanos y arquitectónicos, vistos como remanentes que pertenecen a la trama urbana, pero a su vez, son tangenciales a esa dinámica, el tiempo de desarrollo proyectual en estos vacíos urbanos –forma y programa–, pueden ser indefinidos para su concreción. A su vez, el sitio eriazo –sin uso ni construcción–, suele ser un espacio clausurado en su perímetro que convive con la cotidiana y constante mutación de la ciudad, por lo cual ha sido objeto de variadas intervenciones que buscan integrarlos urbanamente para el goce de la ciudadanía. El presente texto se centrará en discutir intervenciones en sitios eriazos desde su carácter permanente, efímero y temporal en contraste con los actuales proyectos políticos de plazas de bolsillo en la ciudad de Santiago de Chile. De esta manera, el rol del sitio eriazo se entiende como una oportunidad de espacio público desde su afectación multiescalar –local a metropolitana–, las posibilidades para su implementación podrían reducir la desigualdad en la distribución de los espacios públicos en ciudades consolidadas.

Palabras clave

Sitio eriazo, espacio público, desarrollo urbano, permanente, efímero, transitorio, plaza de bolsillo

170-177

14 | Un libro fotográfico en contra del desvanecimiento de la memoria urbana: una investigación del libro *Río que desaparece* más allá de sus planos iconográficos

_João Magnus Barbosa Leite Pereira Pires

La devastación de conjuntos arquitectónicos completos era frecuente en el centro de Río de Janeiro en los años 70. Esas transformaciones traumáticas del entorno construido han provocado el desvanecimiento de la memoria urbana. Las ciudades son un tema recurrente en el entorno de la fotografía, instrumento potente para recordar el pasado. Sin embargo, los libros fotográficos raramente son utilizados como fuente de conocimiento acerca de las ciudades y como medio para rescatar memorias urbanas borradas. El estudio del libro fotográfico *Río que desaparece* (1993), de Claudio Bruni Sakraischik, nos ha permitido ahondar en el potencial de este género bibliográfico. El objetivo era constatar cómo ha podido contribuir a impedir el desvanecimiento de la memoria urbana. Sakraischik registró el proceso de transformación urbana de Río en los años 70, mientras se implantaba el metro. La publicación va más allá del plano iconográfico de sus fotografías incorporando textos acerca del desvanecimiento de la memoria, de la historia de la ciudad y la biografía y escritos de Sakraischik. El libro ofrece puntos de partida para acceder a aquel entorno construido y a sus ejemplares arquitectónicos demolidos.

Palabras clave

Libros fotográficos, memoria, ciudad, memoria urbana, Río de Janeiro, fotografía, desvanecimiento de la memoria, desvanecimiento de la memoria urbana, historia de Río de Janeiro, década de los 70

13 | Urban strategies in vacant lands: transitory to permanent. From the island to the archipelago

_Sebastián López Jeldes; Ángela Carvajal Fernández

The definition of vacant land has been discussed in urban and architectural spheres, seen as remnants that belong to the urban fabric and at the same time, tangential to this dynamic, the development time in these urban voids –form and program–, can be undefined for its concretion. In turn, the vacant land –without use or construction–, usually is a space closed on its perimeter that coexists with the daily and constant mutation of the city, therefore it has been the subject of various interventions that aim to integrate them urbanly to the enjoyment of citizenship. The discussion will focus on interventions in vacant land from their permanent, ephemeral, and temporary nature in contrast to the current political projects of pocket parks in the city of Santiago de Chile. Finally, the role of the vacant land is understood as a public space opportunity in its multiscale affectation –local to metropolitan–, the possibilities to its implementation could reduce the inequality distribution of public spaces in consolidated cities.

Keywords

Vacant land, public space, urban development, permanent, ephemeral, transitory, pocket park

14 | A photographic book against the urban memory erasure: an investigation into *Río que desaparece* book (Vanishing Río) beyond its iconographic planes

_João Magnus Barbosa Leite Pereira Pires

Devastations of architectural ensemble had often taken place in Río de Janeiro's Historic Center until the end of the 1970s. These traumatic transformations of the built environment erased urban memory, which undermined social groups' resistance against unwanted projects. Cities are often the subject of photography, which is a powerful instrument to remember the past. Despite that, photographic books are rarely picked as sources of knowledge about cities and means to recover erased urban memories. In this sense, this work has studied the case of Claudio Bruni Sakraischik's *Río que desaparece* (1993) ("*Vanishing Río*") book to highlight this bibliographic genre potential. Its main goal is to verify whether the book could contribute to the urban memory erasure's resistance. Sakraischik registered the transformation process by which Río de Janeiro had been through in the 1970s as the City Hall implemented the subway system. The publication was analyzed beyond its photographs' iconographic planes, articulating texts about the urban memory erasure, with other texts on the city history and the author's writings and biography. It was verified that this photographic book provides starting points from which it is possible to access and reinforce memories regarding the built environment and its demolished architectural examples.

Keywords

Photographic books, memory, city, urban memory, Río de Janeiro, photography, memory erasure, urban memory erasure, Río de Janeiro's history, 1970s

Colección Habitar Iberoamérica

Novela y ensayo
redfundamentos

Envía tu propuesta.
Más información: www.redfundamentos.com



[1]



[2]



[3]



[4]



[5]



[6]



[7]



[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



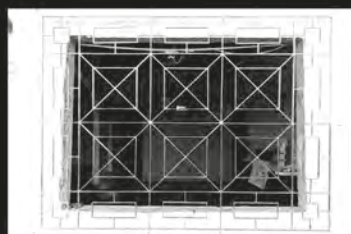
[14]



[15]



[16]



[17]



[18]



[19]



[20]



[21]



[22]



[23]



[24]

Selección de imágenes del Premio Habitando Iberoamérica - XI BIAU [1] Justo Díaz Diego "Unidad Vecinal Portales" [2] Yamil Alexander Borges "Seres de piedra" [3] Nixux Dias Drago "Vernáculo Modernista" [4] José Muñoz Calderón "Sobre mi montaña" [5] Federica Bresin "Un techo de algodón sucio" [6] Santiago Silva-Santisteban López "Vista barata" [7] Nixux Dias Drago "Chale" [8] Yamil Alexander Borges "Habitando la ciudad" [9] Natalia Mora Priego "¿Qué raro te parece?" [10] Pablo-M. Millán Millán "Centro de Estudios Oceanográficos de Viña del Mar" [11] José Muñoz Calderón "Buenos Aires je l'aime" [12] Wilson Ademir García Velásquez "Terminando la faena" [13] Juan Murua Palacio "Barrio de barro" [14] Justo Díaz Diego "La espera del MASP" [15] Paolo Marinelli "Cerca" [16] Pablo-M. Millán Millán "Calles de Valparaíso" [17] Paolo Marinelli "Mi hogar - tu hogar" [18] Federica Bresin "Lo que queda" [19] Santiago Silva-Santisteban López "Sabes qué hacer aquí" [20] Natalia Mora Priego "Uniformidad de colores" [21] Wilson Ademir García Velásquez "Ocaso de malecón" [22] Natalia Mora Priego "Re-ciclando" [23] Wilson Ademir García Velásquez "Entre el mar y la tierra" [24] Gonzalo Charón "Escuela de Alem, Misiones, Argentina"

01 | La moto de Molezún. Registro fotográfico de la Lambretta C125 durante el viaje europeo de un pensionado en Roma _Enrique Colomé Montañés, Carlos Martín Muñoz

BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: GG mínima, 2006.

CANOSA BENÍTEZ, Silvia. “A Roiba, una casa que navega. El refugio de Ramón Vázquez Molezún”. *REIA, Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, nº 9, 2007.

Casa Lambretta. [En línea] <http://www.casalambretta.it/>

Como las amapolas. “Prisca Vázquez”. [En línea] Blog *Como las amapolas*, 24 de agosto de 2017. <https://comolasamapolas.blogspot.com/2017/08/prisca-vazquez.html?m=1>

CORNELLANA DÍAZ, Joan Ramón. *La Roiba. El retiro como resistencia íntima*. Directores: José Antonio Ramos Abengózar y Francisco González de Canales. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Proyectos Arquitectónicos, 2017.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio. *Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992*. Madrid: Madrid Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio; CÁNOVAS ALCOCER, Andrés. *Pabellón de Bruselas ‘58: Corrales y Molezún*. Madrid: Ministerio de Vivienda. Departamento de Proyectos Arquitectónicos ETSAM, 2005.

CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio; VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Corrales Y Molezún: arquitectura*. Madrid: Xarait, 1983.

GALLO, Jesús; OLALQUIAGA, Pablo; VÁZQUEZ MOLEZÚN, María. *La Roiba, 1967-80: Ramón Vázquez Molezún*. Madrid: redfundamentos, 2016.

GARCÍA ALONSO, Marta. “Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún”. En: POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor. *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Actas preliminares, Pamplona, 6-7 mayo 2010, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones, 2010.

GARCÍA ALONSO, Marta. “Molezún: pinturas de un largo viaje”. En: VV.AA. *El dibujo de viaje de los arquitectos*. Actas del XV Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Servicio de Publicaciones y Difusión Científica, 2015.

GARCÍA ALONSO, Marta. “Museo y Musa. Referencias y repercusión del proyecto de Molezún realizado en Roma”. *ZARCH*, nº 6, 2016.

HERNÁNDEZ CORREA, José Ramón. “La moto de Molezún” [En línea] Blog *¿Arquitectamos locos?*, 25 de junio de 2014. <http://arquitectamoslocos.blogspot.com/2014/06/la-moto-de-molezun.html>.

HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis. “John Berger: campesino, motociclista y poeta”. [En línea] <http://www.pensamientocritico.org/luhier30307.html>

Lambretta. [En línea] <https://www.lambretta.com/scooters/classics/>

Legado de Ramón Vázquez Molezún. Madrid: Servicio Histórico del COAM, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid.

MAURIZ BASTIDA, Yolanda. “La herencia de Herrera de Pisuerga”. En: COUCEIRO NÚÑEZ, Teresa (coord.). *I Congreso Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra*. Actas digitales de las Comunicaciones aceptadas al Congreso. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2014.

Museo dello Scooter e della Lambretta. [En línea] <http://www.museoscooter.it/>

Museo Meridionale della Lambretta. [En línea] <http://www.museolambretta.it/>

OLALQUIAGA BESCÓS, Pablo. *Casa Huarte. José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico*. Director: Juan Navarro Baldeweg. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Proyectos Arquitectónicos, 2014.

PRON, Patricio. “Raymond Roussel no sale de su camarote”. [En línea] *El País*, 4 agosto 2016. https://elpais.com/cultura/2016/08/01/babelia/1470046809_802207.html

RÍO VÁZQUEZ, Antonio Santiago. *La recuperación de la modernidad en la arquitectura gallega*. Director: José Ramón Alonso Pereira. Universidade da Coruña. Departamento de Composición, 2013.

TESSERA, Vittorio. *Catalogo ricambi 2018. Tutti i Modelli 1947-1971*. Milan: Casa Lambretta, 2018.

Tutto Lambretta. [En línea] <http://www.tuttolambretta.it/lambretta.asp?codwa=0000LAMB125C&codcm=082>

URRUTIA NÚÑEZ, Ángel. “Ramón Vázquez Molezún: de pensionado de Roma a gran arquitecto”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. VI, 1994.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, María. Entrevistas por Carlos Martín Muñoz. Café Bulevar, Madrid, 2018.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón; FERNÁNDEZ-TRAPA DE ISASI, Justo. *Ramón Vázquez Molezún*. Madrid: Fundación COAM, 2006.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. “Frank Lloyd Wright”. *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre, 1951.

VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. “Viaje de estudios a Dinamarca”. *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre, 1953.

VELASCO, Jaime. “Cushicle, Michael Webb (Archigram), 1966”. [En línea] 11 enero 2012. <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2012/01/11/cushicle-michael-webb-archigram-1966/>

02 | La columna habitada de Louis Kahn. La búsqueda del espacio dentro de la estructura _Alfonso Díaz Segura; Bartolomé Serra Soriano; Ricardo Meri de la Maza

AA.VV. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

AA.VV. *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1984.

BROWNLEE, David; DE LONG, David. *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, 1991.

CACCIATORE, Francesco. *Il muro come contenitore di luoghi. Forme strutturali cave nell'opera di Louis Kahn*. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, 2008.

GARGIANI, Roberto. *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008.

GIOVANNI, Fanelli y GARGIANI, Roberto. *Storia dell'architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*. Roma: Editori Laterza, 2005.

ÍÑIGUEZ, Manuel. *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

JUAREZ, Antonio. *El universo imaginario de Louis Kahn*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006.

KOMENDANT, August. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. La Coruña: Colegio de Arquitectos de Galicia, 2000.

LATOURE, Alessandra. *Louis Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003.

LAUGIER, Marc-Antoine. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Editorial Akal, 1999.

03 | Lo verde como sistema: espacios verdes y vida al aire libre en la Holanda de entreguerras a través de las páginas de la publicación neerlandesa de 8 en Opbouw _Isabel de Cárdenas Maestre

ARREDONDO GARRIDO, David. "The influence of Leberecht Migge in the creation of the modern productive Siedlungen". *VLC arquitectura*, Vol. 5, Issue 2, 2018.

BOCK, Manfred. "Ensayo sobre de 8 en Opbouw". Prologado por GARCÍA GARCÍA, Rafael, en *Cuaderno de Notas*, nº 8, 2000.

BROWN, Jeremy. *Influenza: The Hundred-Year Hunt to Cure the 1918 Spanish Flu Pandemic*. Nueva York: Atria Paperback, 2018.

BYHOVER, Jan. "Het Amsterdamsche Boschpark". *De 8 en Opbouw*, nº 2, 1937.

DUIKER, Jan. "Enn gezonde school voor het gezonde kind". ["Una escuela saludable para un niño sano"]. *De 8 en Opbouw*, nº 9, 1932.

FALKENBERG, Ida. "Her Naturbad". [Baños naturales]. *De 8 en Opbouw*, nº 17, 1933.

META HÜLBUSCH, Inge. "Ciascuno è autosufficiente – Il Verde Coloniale di Leberecht Migge". En: AA.VV. *Werkbund. Germania, Austria, Svizzera*. Venecia: Ed. La Biennale di Venezia, 1977.

MIGGE, Leberecht. "Das grüne Manifest". *Die Tat*, nº 10, 1919.

Monográficos sobre la escuela y la infancia. *De 8 en Opbouw*, nº 9 y nº 14, 1932; nº 4, 1933; nº 3 y nº 22, 1935; nº 15, 1939.

Monográficos sobre la higiene y el deporte. *De 8 en Opbouw*, nº 16, 1932; nº 10 y nº 17, 1933; nº 15 y nº 18, 1935; nº 16, 1936; nº 7, 1938; nº 2, 1940.

Monográficos sobre parques y zonas verdes. *De 8 en Opbouw*, nº 3, 1937; nº 15, nº 16, nº 20, nº 21 y nº 22, 1939; nº 2 y nº 3, 1942.

PANZINI, Franco. *Per il piacere del popolo: L'evoluzione del giardino pubblico un Europa*. Bolonia: Zanichelli Ed., 1993.

STAAL, Arthur. "Bloemendaal aan Zee". *De 8 en Opbouw*, nº 15, 1935.

TAUT, Bruno. "Neu-Magdeburg, eine realistische Selbstbetrachtung". *Frühlich*, nº 3, 1922.

VAN DE VIES, Abraham. "Oude en nieuwe theaters in de open lucht". *De 8 en Opbouw*, nº 4-5, 1939.

VAN DER POEL, D.C. "Plan en outillage – "problemen" en eisen". *De 8 en Opbouw*, nº 4-5, 1939.

VAN GELDEREN. "Groenplan Rotterdam. Collectieve studie van de vereeniging "Opbouw" te Rotterdam". *De 8 en Opbouw*, nº 16, 1939.

ZANSTRA; P. "Naar aanleiding van "La Ville Radieuse"". *De 8 en Opbouw*, nº, 1936.

04 | Habitar en la era digital. Modelos colaborativos y su respuesta en tiempos de crisis _Lucía De Molina Benavides; Elisa Valero Ramos

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2003.

BROEN, Julie. “Curating the “Third Place”? Coworking and the mediation of creativity”. *Geoforum*, nº 82, 2017.

CACCIARI, Massimo. “Abitare, pensare”. *Casabella*, nº 662-663, 1998.

DAL FIORE, Filippo. ““Nomads at last”? A set of perspectives on how mobile technology may affect travel”. *Journal of Transport Geography*, nº 41, 2014.

GEHL, Jan. *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Editorial Reverté, 2006.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”. En: HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1994.

HUBER, Andreas. “Theorising the dynamics of collaborative consumption practices: A comparison of peer-to-peer accommodation and cohousing”. *Environmental Innovation and Societal Transitions*, nº 23, 2017.

ID22: INSTITUTE FOR CREATIVE SUSTAINABILITY. *CO Housing Inclusive. Self-organized, Community-Led Housing for all*. Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2017.

LACOL Y LA CIUDAD INVISIBLE. *Habitar en comunidad. La vivienda cooperativa en cesión de uso*. Madrid: Los libros de la catarata, 2018.

LIETAERT, Matthieu. “Cohousing’s relevance to degrowth theories”. *Journal of Cleaner Production*, nº18, 2010.

NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996.

RATTI, Carlo. Claudel, Matthew. *Architettura Open Source. Verso una progettazione aperta*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2014.

RIBOT, Almudena; BORREGO, Ignacio; GARCÍA-GERMÁN, Javier; GARCÍA-SETÉN, Diego. *Open Building 2.0. Re-Pensando la Edificación Abierta*. Madrid: COLAB.MADRID / COLAB.BERLIN, 2017.

SENNETT, Richard. *Carne y piedra*. Madrid: Alianza editorial, 1997.

SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

SENNETT, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019.

SONNABEND, Regina. *Serve city. Interactive urbanism*. Berlin: Jovis Verlag GmbH, 2003.

TATTARA, Martino. “Living and Working: How to live together”. En: SIMUNOVIC, Anne. *Living/Working: Domestic Space and the Project of the City*. Conferencia llevada a cabo en el seminario CAU, MIT SA+P, Cambridge, 2015. (<https://architecture.mit.edu/architecture-and-urbanism/lecture/livingworking-domestic-space-and-project-city>).

TORRES NADAL, Jose María. “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”. *Escritos: Toyo Ito*. Colección de Arquitectura N41. Murcia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000.

05 | Miradas cruzadas. Notas sobre arquitecturas nórdicas y arquitectos viajeros entre Japón y Europa _Ramón Rodríguez Llera; Iván Rincón-Borrego

ASPLUND, Erik Gunnar. "Var Arkitektoniska rumsuppfattning". *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, 1931, pp. 203-210. En: ASGAARD ANDERSEN, M. (ed.). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 2008.

BANHAM, Reyner. "The Japonization of World Architecture". SUZUKI, Hiroyuki. *Contemporary Architecture of Japan 1958- 1984*. New York: Rizzoli, 1985.

BASHAM, Anna. "At the crossroads of Modernism and Japonisme: Wells Coates and the British Modern Movement. Papers Delivered in the Thematic Sessions of the Sixtieth Annual Meeting of the Society of Architectural Historians". *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 66 (3), 2007.

BLUNDELL JONES, Peter. "The lure of the Orient: Scharoun and Häring's East-West connections". *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008.

BRAENNE, J.; BOE, E. T.; SKJERVSEN, A. *Arne Korsmo: arkitektur og design*. Oslo: Universitetsforlaget, 2004.

DAL CO, Francesco. "La princesse est modeste". En: VV.AA. *Katsura la Villa Imperial*. Milano: Electa, 2004.

FEHN, Sverre. "Hommage au Japon. Enebolig på Kringsjå". *Byggekunst*, n° 8, 1964.

GARCÍA SÁNCHEZ, Carmen. "La casa de Halldor Gunnløgsson (1959)". [Halldor Gunnløgsson's house (1959). A look towards the East from the Sound]. *rita_ Revista Indexada de Textos Académicos*, n° 7, pp. 68-75, 2017. ISSN-e 2386-7027, ISSN-2340-9711. DOI: 10.24192/2386-7027(2017)(v7)(03)

KIM, Hyon-Sob. "The Historical Significance of the Architect Tetsuro Yoshida's Travel Abroad". *Journal of Architectural Institute of Korea: Planning and Design*, n° 225, 2007.

KIM, Hyon-Sob. "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and the Architectural Interchange between East and West". *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008.

KIM, Hyon-Sob. "Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe". *Architectural Research Quarterly*, n° 11(2), 2009.

KORSMO, Arne. "Hjemmets mekano". *Byggekunst*, n° 6-7, 1952.

KORSMO, Arne. "Japan Og Vestens Arkitektur". *Byggekunst*, n° 3, 1956.

LANCASTER, Clay. "Japanese Building in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture". *The Art Bulletin*, n° 35(3), 1953.

MCNEIL, Peter. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940". *Journal of Design History*, n° 5(4), 1992.

MORSE, Edward. S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover Publications Inc., 1961.

NEUTRA, Richard. "Gegenwärtige Bauarbeit in Japan". *Die Form*, n° 6 (1), 1931.

NEUTRA, Richard. "Die Japanische Wohnung, Ableitung, Schwierigkeiten". *Die Form*, n° 6 (3), 1931.

NEUTRA, Richard. "Neue Architektur in Japan". *Die Form*, n° 6 (9), 1931.

PEDERSEN, Kira. *Jakob Halldor Gunnløgsson 1918-1985. The Architect's Home*. Colonia: Taschen, 2013.

RAYMOND, Antonin. *Antonin Raymond. An Autobiography*. Rutland & Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1973.

RINCÓN BORREGO, Iván. "Principios Orientales en la Arquitectura Doméstica Moderna Escandinava". En: VV.AA. *Apropriações do Movimento Moderno – Apropriações del Movimento Moderno*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araujo, 2011.

RINCÓN BORREGO, Iván. "El singular "Hommage au Japon" de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63)". *rita_ Revista Indexada de Textos Académicos*, n° 11, 2019.

RINCÓN BORREGO, Iván. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Valladolid, 2010.

RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

SPEIDEL, Manfred. "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950". ADACHI, H. et al (ed.) *Dreams of the Other*. Kobe: Kobe University, 2007.

STEWART, David B. *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present*. New York: Kodansha USA Inc, 1987.

TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan*. 2ª ed. Tokyo: Sanseido Co., 1958.

TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014.

UTZON, Jørn. "Plataformas y Mesetas: Ideas de un arquitecto danés". *Zodiak*, n° 10, 1962. En: VV.AA. *Jørn Utzon*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995.

UTZON, Jørn. "About Arne Korsmo". NORBERG SCHULZ, Christian. *Arne Korsmo*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.

WICHMANN, Siegfried. *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames and Hudson, 1981.

WACHTMEISTER, Jesper. *KOCHUU: Japanese Architecture / Influence & Origin*. Stockholm: Solaris Filmproduktion [2003]. 1 DVD.

WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup: Blodal, 2002.

YAMADA, Chisaburoh (ed.). *Dialogue in Art: Japan and the West*. Tokyo, New York: Kodansha International Ltd., 1976.

YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955.

06 | Límites precisos difusos. Arquitecturas paradójicas en la era postCOVID _Francisco Muñoz Carabias

GUARDINI, Romano. *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente concreto*. Madrid: BAC, 1996.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2012.

ITO, Toyo. *Arquitectura de los Límites Difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

KRASTEV, Ivan. *¿Ya es mañana? Cómo la pandemia cambiará el mundo*. Barcelona: Debate, 2020.

KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La Habitación vacante*. Gerona: Pre-textos, 1999.

TILL, Jeremy; SCHNEIDER, Tatjana. *Flexible Housing: A Guide*. London: Routledge, 2007.

TILL, Jeremy; SCHNEIDER, Tatjana. *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture*. London: Routledge, 2011.

07 | Singularidades locales en la arquitectura de Alejandro de la Sota. CENIM y Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros _Rafael García García

Archivo Fundación Alejandro de la Sota. [En línea] <https://archivo.alejandrodelasota.org/es/original/>

Arquitectura e Industria. Base documental de arquitectura industrial del siglo XX. [En línea] www.arquitecturaeindustria.org.

CEHOPU. Archivo Eduardo Torroja. Edificación. [En línea] <http://www.cehopu.cedex.es/etm/indices/obraindx.htm>

COUCEIRO, Teresa. *Alejandro de la Sota: Central Lechera CLESA: Madrid, 1961*. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota, 2007.

CSIC. *Lista de autores y Entidades de la Red de Bibliotecas del CSIC*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Fundación ONCE, 1988.

DE LA SOTA, Alejandro. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989.

DOCOMOMO Ibérico. Registros del Movimiento Moderno: base de datos. Industria. [En línea] www.docomomoiberico.com/index.php?option=com_content&view=article&task=search&id=43&Itemid=61

Instituto Nacional de Industria. *Memoria del ejercicio 1954*. Madrid: Instituto Nacional de Industria, D.L., 1955.

PUENTE, Moisés. (ed.); Manuel GALLEGO y Josep LLINÁS (col.). *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

RIVAS, Germán. *Arquitectura del CENIM. Centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota*. [Video] Conferencia noviembre 2013. Madrid: CENIM, 2014 [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=eevVauQpunY>

RIVAS, Germán. “La arquitectura del CENIM: Centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota”. En: *Simposio Internacional de Metalurgia: 50 Aniversario del CENIM*. Madrid: Centro Nacional de Investigaciones Metalurgias, 2014. [En línea] [ww.alejandrodelasota.org/wp-content/uploads/2014/01/CENIM-Sota-GRivas-FINAL-JPEG.pdf](http://www.alejandrodelasota.org/wp-content/uploads/2014/01/CENIM-Sota-GRivas-FINAL-JPEG.pdf)

RODRIGUEZ Y VERGARA. *Estructuras de cubierta sistema “Houx Freres”*. Información técnica. Cuadernillo con texto mecanografiado, dibujos y fotografías. Gipuzkoa: Rodríguez y Vergara, sin fecha.

RODRIGUEZ Y VERGARA. *Estructuras metálicas de cubierta. “Houx Rover”*. Vols. 1, 2 y 3. Gipuzkoa: Rodríguez y Vergara, sin fecha.

RODRÍGUEZ Y VERGARA. *Estructuras metálicas “Houx Freres” de Ladeuze (Bélgica)*. Anuncio en *Arquitectura*, nº 49, 1963.

08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe _Javier Arias Madero

ADES, Dawn. *Dalí*. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2004.

DALI, Salvador. *El Mito Trágico de “El Ángelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006.

DOCIO, Jesús Lázaro. *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Editorial Eutelequia, 2010.

GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA. The Construction of Merveilles*. Lausana: EPFL Press, 2011.

KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

KOOLHAAS, Rem. MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995.

RAMÍREZ, Juan Antonio. *Dalí: Lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.

VENTURA, Ferrán. *Del método paranoico-crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Directores: José Enrique López-Canti Morales y Carlos Tapia Martín. ETSA de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017.

VV.AA. *Content AMOMA/ REM KOOLHAAS*. Colonia: Taschen, 2004.

09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza

BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BORASI, Giovanna. *Besides, History: Go Hasegawa, Kersten Geers, David Van Severen*. Londres: Koenig Books, 2017.

CHASLIN, François. *Deux conversations avec Rem Koolhaas et caetera*. Paris: Sens & Tonka, 2001.

CLARISSE, Catherine. *Cuisine, recettes d’architecture*. Paris: Les éditions de l’imprimeur, 2004.

FROMONOT, Françoise; JOHNSTON, Pamela. “The house of Doctor Koolhaas”. *AA Files*, nº 68, 2014.

GRAFE, Christoph. *Aldo van Eyck, Orfanage Amsterdam, building and playgrounds*. Amsterdam: Architectura & Natura, 2018.

HUGHES, Francesca. *Drawings that count: The work of Diploma 15*. London: AA Publications, 2013.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Taschen, 1995.

KOOLHAAS, Rem. *Living Vivre Leben*. Basel: Birkhäuser, 1998.

KRUCKER, Bruno. *Complex Ordinairness: The Upper Lawn Pavilion by Alison and Peter Smithson*. Zurich: GTA, 2002.

LUCAN, Jacques. *Rem Koolhaas. OMA*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

LUSCOMBE, Desley. *Architecture through drawing*. London: Lund Humphries, 2019.

MATSUOKA, Satoshi. *Sites - Architectural Workbook of Disposition*. Tokyo: Gakugei, 2013.

MEYSTRE, Olivier. *Images de microcosmes flottants. Nouvelles figurations architecturales japonaises*. Zurich: Park Books, 2017.

MONTEYS, Xavier. *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

PÄLMKE, Oda. *Repertoire 1, Form Houses*. Zurich: About Books, 2018.

QUETGLAS, Josep. *Les heures claires*. Barcelona: Associació d’idees, 2008.

VENTURI, Robert. *Mother’s house*. New York: Rizzoli, 1992.

10 | Elogio de lo común. El club como condensador social _Ricardo Montoro Coso; Franca Alexandra Sonntag

AA.VV. *AV Monografías*, nº 29, 1991.

BOKOV, Anna. “Soviet workers’ clubs: lessons from the social condensers”. *The Journal of Architecture*, Volume 22, 2017. Issue 3, The social condenser: a century of revolution through architecture, 1917–2017.

COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow 1928-1936*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

FOSSO, Mario; CANELLA, Guido. *Konstantin S. Melnikov and the Construction of Mosocow*. Milano: Skira, 2000.

FRAMPTON, Kenneth; CALATRAVA ESCOBAR, Juan. *Le Corbusier*. Akal Arquitectura 25. Tres Cantos: Akal, 2000.

GARRIDO COLMENERO, Ginés Ignacio. *Mélnikov en Paris, 1925*. Madrid: Fundación Caja de arquitectos, 2011.

GINZBURG, Moisei Ja; GARRIDO COLMENERO, Ginés. *Moisei Ginzburg: Escritos, 1923-1930*. Biblioteca de Arquitectura 12. Madrid: El Croquis, 2007.

GINZBURG, Moisei Ja. *Style and Epoch*. Oppositions Books. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1982.

KHAN-MAGOMEDOV, Selim Omarovich. *Rodchenko: The Complete Work*. The MIT Press, 1986.

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan*. New York: Monacelli Press, 1994.

PÉREZ MARTÍNEZ, Sol. “La Arquitectura del Club: Un Contenedor de comportamientos, lenguaje y política”. *Revista ARQ*, nº92, 2016.

VIDLER, Anthony. *El Espacio de La Ilustración: la teoría arquitectónica en Francia a finales del Siglo XVIII*. Alianza Forma 140. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

WORTMANN, Arthur. *Melnikov: The Muscles of Invention*. Rotterdam: Van Hezik-Fonds 90, 1990.

11 | Los fundamentos web de un jardín contemporáneo. O la e-itecture de PLOT como antecedente de Superkilen, de BIG _Lluís Juan Liñán; Nicolás Maruri González de Mendoza

APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. *Public Culture*, vol. 2, nº 2, 1990.

BOOKMENS, Rene. “The New Disorder of Creolization”. *Volume*, nº 19, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

CIUFFI, Valentina. “Park of parks”. *Abitare*, nº 478, 2011.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “Autorretrato del artista joven”. *AV Monografías*, nº 211-212, 2019.

FRAMPTON, Kenneth; CAVA, J.M.; IBLER, Marianne. *Global Danish Architecture #4. Tradition & Crisis*. Aarhus: Archipress, 2009.

GEHL, Jan; GEMZOE, Lars. *New City Spaces*. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2000.

INGELS, Bjarke. “Bigamy (You Can Have Both)”. *Volume*, nº 13, 2007.

INGELS, Bjarke. “Public Participation Extreme”. *Perspecta*, nº 45, 2012.

INGELS, Bjarke. *Yes Is More: An Archicomic on Architectural Evolution*. Köln: Taschen, 2010.

JOSELIT, David. “On Aggregators”. *October*, nº 146, 2013.

KOOLHAAS, Rem. “The Generic City”. *S,M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995.

MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Readymade / Display”. *CIRCO*, nº 181, 2012.

STEINER, Barbara. *Superkilen. A Project by BIG, TOPOTEK 1, SUPERFLEX*. Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2013.

12 | Elogio del fragmento. La casa de Pierre Zoelly para el escultor Peter Hächler en Lenzburg _Pablo Ramos Alderete; Carlos Pesqueira Calvo

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: MNCARS, 2010.

LUISELLI, Valeria. *Papeles Falsos*. Madrid: Sexto Piso, 2010.

SCHASCHL, Sabine. *Peter Hächler*. Zurich: Scheidegger et Spies, 2015.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Seix Barral, 2015.

ZOELLY, Pierre. *Anybody home?* Basel: Birkhauser, 1995.

ZOELLY, Pierre. *Atlantic revisited*. Basel: Birkhauser, 1992.

ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect’s language*. Basel: Birkhauser, 1998.

ZOELLY, Pierre. *Terratekture*. Basel: Birkhauser, 1989.

13 | Estrategias urbanas en sitios eriazos: de lo transitorio a lo permanente. De la isla al archipiélago _Sebastián López Jeldes; Ángela Carvajal Fernández

ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A. 2003.

BARRON, Patrick; MARIANI, Manuela. *Terrain vague: interstices at the edge of the pale*. Londres: Routledge, 2014.

GHIDONI, Matteo. *Islands*. Venezia: San Rocco, 2011.

LEFEBVRE, Henry. *El derecho a la ciudad*. 3ª ed. Barcelona: Península, 1975.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. “Materia lúdica”. *ARQ*, nº 55, 2003.

PÉREZ OYARZUN, Fernando. “Los playgrounds de Aldo van Eyck”. *ARQ*, nº 91, 2015.

SOLÁ-MORALES, Ignasi. “La forma de la ausencia: Terrain Vague”. *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*. Barcelona: ACTAR D, 1996.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: The Monacelli Press, 2005.

STUTZIN, Nicolás. “Políticas del playground: los espacios de juego de Robert Moses y Ando van Eyck”. *ARQ*, nº 91, 2015.

14 | Un libro fotográfico en contra del desvanecimiento de la memoria urbana: una investigación del libro *Rio que desaparece* más allá de sus planos iconográficos _João Magnus Barbosa Leite Pereira Pires

ABREU, Mauricio de A. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2013 [1987].

ACKERMAN, James S. "On the origins of architectural photography". RATTENBURY, Kester (ed.). *This is Not Architecture: Media Constructions*. London and New York: Routledge, 2002.

ALLEN, Stanley John. "C. B. S. "Fotógrafo"". En: BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

ASSMANN, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Disponible en: <https://www.amazon.com.br/Writing-Ritual-Cultural-Memory-Ancient/dp/0521188024>. Acceso en 05 oct. 2020.

BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

CABRAL, Maria Cristina, et al. "Verticalização do Centro do Rio De Janeiro e a Esplanada de Santo Antônio". *Actas del 13º Seminário Docomomo_Brasil: Arquitetura Moderna Brasileira: 7 – 10 oct. 2019*. HUAPAYA ESPINOZA, José Carlos (org.). Salvador: Faculdade de Arquitetura da UFBA, 2019.

CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009.

DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

FALZONE DEL BARBARÒ, Michele. "*Rio que desaparece* fotogramas sobre anotações de trabalho". En: BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. "O livro fotográfico no Brasil – alguns comentários". *Revista do Livro: da Biblioteca Nacional*, ano 19, nº 55, 2015.

FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal; PINHEIRO VIANA, Késiah. "Do Nascimento da Fotografia ao Livro Fotográfico: um Retrato da Formação do Brasil". En: PEREIRA, Paulo Roberto (org.). *Brasileira da Biblioteca Nacional - Guia das fontes sobre o Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Nova Fronteira, 2001.

FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. "Corredor Cultural do Rio de Janeiro: uma visão teórica sobre as práticas da preservação do Patrimônio Cultural", *Revista Fórum Patrimônio*, Belo Horizonte, vol. 1, nº 1, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2002.

HUYSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia". En: HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

Jornal do Brasil. "Arte italiana no Paço Imperial". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14 jun. 1986. Disponible en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

Jornal do Brasil. "De Chirico para além da metafísica". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1982. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

Jornal do Brasil. "Uma luta contra os falsários". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1982b. Disponible en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 5ª ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1999].

MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. "Os traumas urbanos: o apagamento da memória". En: MONTANER, Joseph Maria; MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e Política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

O Globo. "Fotografia: uma cidade perdida". *O Globo*, Segundo Caderno, 05 fev, 2003.

PINHEIRO, Augusto Ivan de Freitas. "Megalotropicalpolis". En: BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

01 | La moto de Molezún. Registro fotográfico de la Lambretta C125 durante el viaje europeo de un pensionado en Roma _Enrique Colomés Montañés, Carlos Martín Muñoz



[1]



El *Nemo Propheta in Patria* de Alvar Aalto, el *Road Machine* de Frank Lloyd Wright, el *Loosmobile* de Adolf Loos, el *Voiture Minimum* de Le Corbusier o el barco sinfónico diseñado por Louis Kahn son ejemplos donde los arquitectos abandonan su zona de confort y se sumergen en el mundo de “la máquina” configurando vehículos en los que aplican conceptos de la arquitectura tales como el control del espacio, el confort o la funcionalidad. La moto de Molezún es un ejemplo de todo esto. Si bien el arquitecto no diseña su moto partiendo de cero, es capaz de transformarla y personificarla convirtiéndola en su hogar y en su inseparable compañera de viaje durante sus años como pensionado en la Academia de Bellas Artes de Roma ¹. [1]

Compañera de viaje

El viaje comienza en Roma, con la convocatoria de dos becas de arquitectura para una estancia en la Real Academia Española de Bellas Artes y a la que solo se presentará Ramón Vázquez Molezún, siguiendo la recomendación de Modesto López Otero, director de la Escuela de Arquitectura de Madrid en ese momento. En la España de postguerra, las posibilidades de salir al exterior eran bastante escasas para muchos jóvenes que ansiaban la posibilidad de conocer mundo más allá de sus fronteras. A pesar de esto, muchos arquitectos de aquella época decidieron hacer ese esfuerzo en busca de nuevas influencias en la búsqueda de un estilo propio. Para un joven Ramón Vázquez Molezún, recién graduado en arquitectura con 27 años, el hecho de obtener una beca de la Academia Española de Bellas Artes para una estancia de 3 años en Roma se trataba de una gran oportunidad.

En su prueba de acceso, Molezún llevará a cabo el proyecto de un Faro Votivo al apóstol Santiago. Una vez en Roma, en un ambiente rodeado de artistas, dedicará la mayor parte de su tiempo a una labor en gran parte pictórica y escultórica, sin dejar de lado la arquitectónica, obteniendo por el último proyecto que realiza durante su beca, el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, el Premio Nacional de Arquitectura en 1953. [2]

Junto a la pintura, su otra gran pasión en estos años será la de viajar y aprender más allá de las puertas de la Academia. Para ello se hará con uno de los objetos italianos más famosos en aquella época: un *motorino*, recordado entre otros por Alejandro De la Sota: “Le recuerdo en Roma. Una Roma enseñada a mí por él en su Lambretta con la que rodó por media Europa

Resumen pág 56 | Bibliografía pág 62

Universidad Politécnica de Madrid.
Enrique Colomés Montañés, MA and Ph. D. Architect, es Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctor Internacional con Mención Premio Extraordinario (UPM), entre sus publicaciones se encuentran *Mies van der Rohe: Cafe de Terziopelo* y *Seda* y artículos en revistas de investigación como *Constelaciones*, *REIA*, *ZARCH*. enrique.colomes@upm.es

Universidad Politécnica de Madrid.
Carlos Martín Muñoz, MA Architect. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. Mención Honorífica en el Trabajo Fin de Grado. carlos.martin.munoz@alumnos.upm.es

Palabras clave

Moto, Ramón Vázquez Molezún, Academia Española de BBAA de Roma, Lambretta C125, movilidad, libertad, viaje

Método de financiación

Financiación propia

[1] Ramón Vázquez Molezún junto a su Lambretta C125 en Copenhague, Suiza e Italia. Fuente: Ramón Vázquez Molezún. Archivo del Servicio Histórico COAM. Legado de Ramón Vázquez Molezún. VM_F0166.

[2] Ramón Vázquez Molezún en la Academia de BBAA de Roma. Fuente: Archivo del Servicio Histórico COAM. Legado de Ramón Vázquez Molezún. VM_F0168.

[3] Lambretta C125 de Ramón Vázquez Molezún junto al Big Ben de Londres, la catedral de Girona, la catedral de Colonia y el Baptisterio de Pisa. Fuente: Archivo del Servicio Histórico COAM. Legado de Ramón Vázquez Molezún. VM_F0166.

y con la que tuvimos (yo de paquete) un accidente” ². Molezún viajará por toda Italia con su Lambretta a la que fotografiará de forma continua allá donde va.

Entre todos los viajes comprendidos durante su estancia en Roma en el periodo 1950-1953, cabe destacar uno de los primeros que realiza a Florencia, con motivo de la exposición de Frank Lloyd Wright que se organizó en el Palazzo Strozzi y de la que escribió una reseña para el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* de 1951, con el que colabora en estos años. En el verano de ese mismo año, viajará con su Lambretta fuera de Italia, visitando en primer lugar Londres, con motivo del “*Festival of Britain*”, donde se mostraban avances tecnológicos en el ámbito de la construcción. Aprovechando su paso por Inglaterra, viajará también a las ciudades de Harlow y Stevenage, presumiblemente porque también lo hicieron los participantes de la CIAM VIII, lo que motivaría a Molezún a acercarse a ellas ³.

Otra de las importantes exposiciones a la que acudirá durante ese año será la “*Constructa Bauausstellung*”, llevada a cabo en Hannover y donde se expusieron modelos para la industria de la construcción ⁴. Se trataba de la tercera exposición sobre construcción realizada en Alemania y la primera tras la Segunda Guerra Mundial. [3] De sus viajes más documentados en sus negativos destaca su paso por Francia, visitando la obra de Le Corbusier y teniendo la oportunidad de acudir a la Unité de Marsella justo antes de su finalización, cuando aún estaba sin habitar, mostrando el joven arquitecto una especial atención por los detalles constructivos del hormigón armado, que fotografió detenidamente.

Durante esos viajes por Italia y Europa, Molezún no se limitó a fotografiar las exposiciones y la arquitectura que visitaba, sino que trata de plasmarlos a través de la pintura ⁵. Su fama como gran pintor bien la corrobora la obra pictórica de esta etapa de pensionado en Roma, donde en un breve periodo de tiempo llegó a producir más de 300 pinturas. Algunas de estas aparecerán publicadas en las portadas de la *Revista Nacional de Arquitectura* con la que colaboró en aquellos años ⁶. [4]

100.000 kilómetros

“Decidimos, pues, hacer un tipo mixto de viaje, y el gran pedazo de Madrid-París, de 1.200 kilómetros y pico hacerlo en tren, y el resto, a través de Bélgica, Holanda y Dinamarca y Alemania con las motos” ⁷.

Si hay un viaje durante estos años en el que la Lambretta de Molezún adquiere un papel aún más relevante de lo habitual, será sin duda alguna el realizado junto a las dos Vespas de Amadeo Gabino y de su primo y pintor Manuel Suárez Molezún al norte de Europa. [5] Los motivos que les impulsaron a tomar la decisión de iniciar el viaje en moto desde París fueron el tiempo y el bajo presupuesto del que disponían. En el verano de 1953 la Delegación Nacional de Educación les otorgaba una beca de 30.000 pesetas con la obligación de escribir un artículo del viaje que se publicaría en el *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*. De este modo, se embarcaron los tres en un viaje de mes y medio por el norte de Europa que resultó ser una auténtica aventura, dadas las condiciones y los medios de los que disponían:

[2]



[3]



¹ El origen de esta investigación se remonta a la exposición “Fotografía y arquitectura moderna en España entre 1925-1956”, llevada a cabo en la Fundación ICO, en colaboración con el proyecto FAME en el año 2014. En esta muestra, junto a todas las fotografías de arquitectura, se recogían unos negativos de Ramón Vázquez Molezún donde aparecía fotografiada su Lambretta durante esos viajes a principios de los años 50. Posteriormente fue realizada una breve reseña de la exposición por JRC en Veredes titulada “La moto de Molezún” donde destacaba la presencia de la moto en las imágenes de la exposición.

² CORRALES GUTIÉRREZ, José Antonio; VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. *Corrales y Molezún, medalla de oro de la Arquitectura 1992*. Madrid: Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, 1993, p. 86.

³ “De cualquier manera, de la coincidencia de fechas y de lugares que visitó, al menos se puede afirmar sin lugar a dudas que conocía los intereses de los congresos de los CIAM y seguía sus pasos.” GARCÍA ALONSO, Marta. “Los viajes des-velados de Ramón Vázquez Molezún”. En: POZO MUNICIO, José Manuel; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, Héctor. *Viajes en la transición de la arquitectura española hacia la modernidad*. Actas preliminares, Pamplona, 6-7 mayo 2010, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones, 2010, pp. 165-176.

⁴ DíEZ MEDINA, Carmen. “Industrialización y Prefabricación en la Alemania de los 50. Las exposiciones de arquitectura”. En: *Los años 50: la arquitectura española y su compromiso con la historia*. Actas del Congreso Internacional, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, p. 65.

⁵ “Cada año hacía viajes, pintaba y sobre todo dibujaba”. Declaraciones personales de Ramón Vázquez Molezún a Ángel Urrutia Núñez en su estudio de la calle Bretón de los Herreros en Madrid, 1983.

⁶ La pintura no supone solo un modo de conocimiento para el arquitecto en estos años, sino también un medio de subsistencia ya que vendería muchas de estas para poder costearse su estancia y sus viajes.

⁷ VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. “Viaje de Estudios a Dinamarca”. *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1953, pp. 18-24.



[4]

[5]

“La moto nos permitió dar al viaje un aspecto mucho más pintoresco, cargando con la tienda de campaña (que hay que ver la de noches que soluciona...) sin contar lo emocionante que resulta afeitarse mojando la brocha en las aguas históricas del Rin, con la catedral de Colonia como decoración de fondo” ⁸.

A pesar de estas situaciones un tanto precarias, aunque con cierto encanto como ellos mismos afirman, el viaje les brinda la oportunidad de llegar hasta Dinamarca; de la que se sentían especialmente atraídos por el “concepto moderno de su arquitectura, de la decoración de interiores y de su artesanía” ⁹.

A lo largo de todo el artículo publicado en la *Revista Nacional de Arquitectura*, se recogen detalladamente todas las ciudades que visitan durante ese mes y medio sobre sus scooters. Copenhague es, sin duda, la que más interés despierta en ellos ya que, en su visita a la sede de la revista *Arkitekten*, consiguen el ansiado listado para conocer las obras más destacadas de los arquitectos daneses. Aprovecharán también para visitar el complejo de Bellavista y Soholm I en Klampenborg, de Arne Jacobsen, las torres de pequeños apartamentos en el barrio de Bellahof, del arquitecto Eske Kristensen, o la casa de campo del propio Jorn Utzon. De esta arquitectura danesa afirman sentirse cautivados por su sentido de la proporción: “Una escala de medida tan humana y apropiada, y tan reñida con la monumentalidad, que da como producto un funcionalismo y una sencillez de volúmenes admirables, y que unido a la modestia de la ejecución consigue una arquitectura modelo de simpatía y sentido práctico” ¹⁰.

Estos principios arquitectónicos, que tanto les impresionan, los verán también en la ciudad Universitaria de Aarhus, a través de edificios de “proporciones adecuadísimas, y con las formas más puras de expresión... Admirando el tremendo sentido práctico de la realización y lo cuidado de la misma, hasta el punto de que siempre el cariño y la terminación del trabajo prevalecían sobre la nobleza de la materia” ¹¹.

El artículo se complementa con una serie de dibujos llevados a cabo por Manuel Suárez Molezún y por su primo que nos dan una idea muy aproximada de esos viajes sobre las motos abarrotadas de fardos, ropa, mochilas, tiendas de campaña; las noches en la tienda de campaña, las mañanas afeitándose en la orilla del río y los enormes bocadillos junto con las latas de conserva como el principal alimento durante ese maravilloso y “fatigoso” mes y medio: [6] “El capítulo de la alimentación lo solucionamos muchas veces gracias a unos metros de lomo embutido y bastantes latas de conserva que llevábamos de aquí, y que en sus variadas formas de chipirones en su tinta, bonito en aceite, fabada asturiana o perdiz en escabeche, causaron muchas veces la admiración de los indígenas” ¹².

Autorretrato

“Las fotografías testimonian una elección humana en una situación determinada. He decidido que merece la pena registrar lo que estoy viendo” ¹³.

Durante estas jornadas y etapas de sus viajes, Molezún fotografía de manera continua su Lambretta, ya sea junto a los diferentes paisajes naturales o junto a las grandes obras de

⁸ Ibidem, p. 18.

⁹ Ibidem p. 19.

¹⁰ Ibidem p. 22.

¹¹ Ibidem p. 23.

¹² Ibidem p. 19.

¹³ BERGER, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: GG mínima, 2006.

¹⁴ Los artículos de la tesis de Marta García Alonso, desvelaron la existencia de una carpeta que recopilaba todos los negativos tomados por el propio arquitecto durante su pensionado en Roma. La carpeta con los negativos, localizada en el Legado de Ramón Vázquez Molezún (Archivo Histórico del COAM) ayudó a entender la importancia que la moto tenía para el arquitecto, ya que aparecía fotografiada como la gran protagonista de estos viajes y al mismo tiempo sirvió como base para analizar la transformación que esta había sufrido. La carpeta contiene un total de 2628 negativos, divididos en 100 A3, donde la moto de Molezún aparece fotografiada hasta en 180 de estos.

¹⁵ HERNÁNDEZ NAVARRO, Luis. “John Berger en tres tiempos”. *La Jornada*, nº 630, 1 de abril de 2007.

¹⁶ VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón. “Viaje de Estudios a Dinamarca”. *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, dic 1953, pp. 18-24.

arquitectura que visita, colocándola siempre en un primer plano. Echando un vistazo a su faceta como dibujante, podemos aprender mucho del gran artista que era, documentar sus viajes e incluso aprender de su forma de “mirar”, su manera de ver el mundo y sus inquietudes. Pero es la fotografía la que, además de aportarnos mucha más documentación gráfica de sus viajes, nos muestra al Molezún más personal, el gran aventurero que era y de los pocos medios de los que disponía ¹⁴.

En su gran colección de negativos de estos años, podemos observar dos formatos diferentes el 35 mm y el 6x6. El primero se trata de un formato muy característico en el mundo del cine y tiene unas proporciones de 1,5:1 para un fotograma patrón de 24x36 mm. El 6x6 tiene una relación de aspecto de 1:1 y un tamaño de 56x56 mm, siendo 3,6 veces más grande la superficie que el 35 mm. Todos ellos componen un extenso registro fotográfico que deja constancia de la multitud de ciudades, arquitectura y paisajes europeos que el arquitecto recorrió a lo largo de estos años. Molezún utiliza la moto como su *alter ego*, se fotografía, a través de ella, dando testimonio de su presencia en esos lugares, homenajea también a la que fue su fiel compañera; la que le dio oportunidad de conocer arquitectura más allá de las puertas de la Academia. [7] La moto es su autorretrato y es un símbolo de libertad por la movilidad y la independencia que le otorga. Siguiendo la reflexión de John Berger:

“El asunto al manejar una moto es que tú manejas el riesgo, así que deja de ser desconocido o de estar en la penumbra. Otra cosa es que cuando vas manejando el tiempo entre la decisión y el efecto de esa decisión –y ambos dependen de todo tu cuerpo– es el más breve posible. Tú decides algo y sucede, y en ese momento estás acercándote a algo que está muy cerca de la libertad existencial” ¹⁵.

Viendo el aspecto de ese *motorino* cargado hasta los topes, sin siquiera un espejo retrovisor en muchas ocasiones (un complemento que apenas se usaba por aquel entonces), podemos hacernos una idea del riesgo que suponía viajar en esas condiciones y, al mismo tiempo, de la placentera sensación de libertad que pudo experimentar sobre él. Esta idea de libertad no viene dada solo por el riesgo de conducir una moto durante miles de kilómetros, sino por la versatilidad que esta le aportaba durante sus viajes; idea que el propio Molezún explica en su artículo “Viaje de estudios a Dinamarca”:

“...es el método ideal de viaje en nuestras condiciones, por la independencia y movilidad que nos aportaron. En efecto, una ciudad se ve así diez veces mejor y en diez veces menos tiempo que si se recorre a golpe de calcetín o dejándose arrastrar por los habituales medios de transporte” ¹⁶.

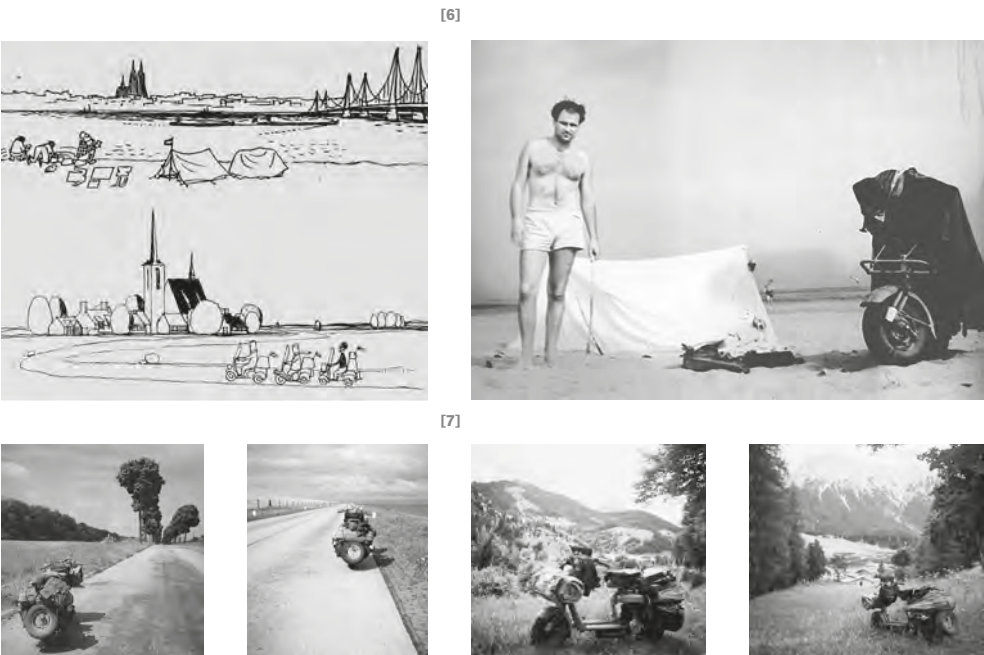
El objetivo claro de estos viajes era poder abarcar y aprender lo máximo posible de los sitios por los que pasaba, llenarse de todo lo nuevo que se descubría en estas rutas de miles de kilómetros, gozando de una flexibilidad en todo momento que les permitiese cambiar la ruta y el destino si así lo creían oportuno.

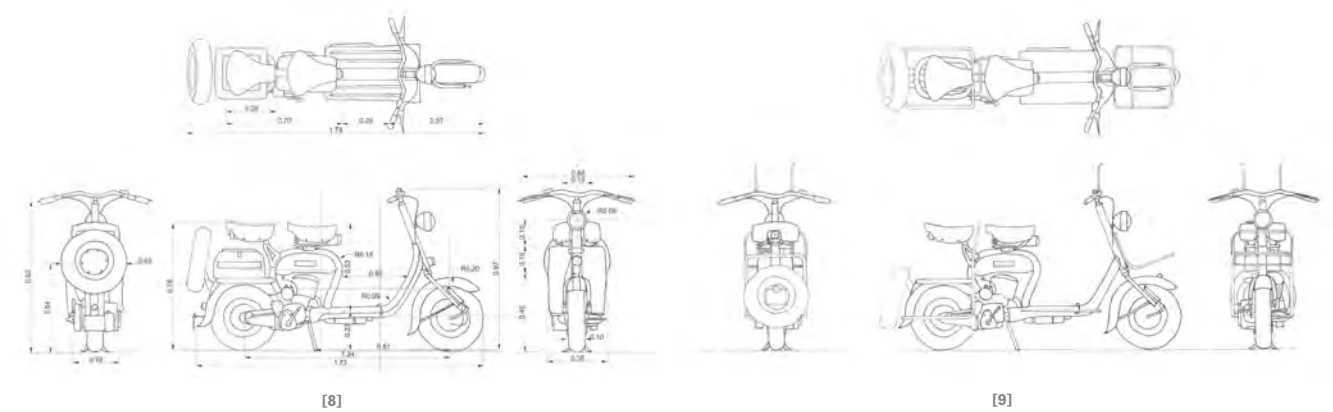
[4] Pinturas de Ramón Vázquez Molezún del Parlamento de Londres (1952) y Brujas (1952). Técnica mixta sobre táblex, 78 x 100 cm. Fuente: *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 134 y 138, 1953.

[5] Lambretta C125 de Ramón Vázquez Molezún en el Castillo de Fredericksborg (Copenhague), Estocolmo, puente en Colonia y Parque del Cincuentenario (Bruselas). Fuente: Archivo del Servicio Histórico COAM. Legado de Ramón Vázquez Molezún. VM_F0166

[6] Ilustraciones de Manuel Suárez Molezún. Fuente: *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, 1953. Ramón Vázquez Molezún junto a la tienda de campaña y su Lambretta en el sur de Italia. Fuente: RMV, Servicio Histórico COAM VM_F0166.

[7] Lambretta C125 de Ramón Vázquez Molezún en diversos paisajes de Francia, Austria y Holanda. Fuente: RMV, Servicio Histórico COAM VM_F0166.





Lambretta C125

“Para entender las cosas había que dibujarlas y cuánto mejor se entendían, mejor se dibujaban” ¹⁷.

Viendo las fotos de la Lambretta C125 de Molezún, lo primero que llama la atención es su aspecto tan peculiar, lleno de cachivaches, lo que hace que surjan una serie de preguntas: ¿Cómo partiendo de un objeto tan básico como una moto de poco más de metro y medio consiguió almacenar todo lo necesario para “sobrevivir” durante un mes y medio de viaje por el norte de Europa? ¿Qué cambios realizó para poder transportar cantimploras, fardos, tiendas de campaña, bolsas de viaje, etc.? Partiendo del modelo original, cuyas medidas principales han sido tomadas de la ficha técnica aportada por Vittorio Tessera, director del Museo dello Scooter e della Lambreta; y ayudándonos de las fotos del propio Molezún, se ha conseguido analizar toda esa metamorfosis. ^[8]

En la Lambretta C125 estándar aparecen casi siempre fotografiados la rueda de repuesto y el asiento del acompañante, que se sujetan a un soporte que sobresale en la parte trasera de la moto y al chasis tubular característico de este modelo, no así el parabrisas ni el espejo retrovisor ya que se trataba de complementos; aunque hay constancia de que llegaría a adquirirlos más adelante para sus viajes.

Los segundos planos realizados en esta investigación muestran la moto “desnuda”, sin los equipajes de Molezún, pero con las modificaciones que este llevó a cabo para poder incorporarlos posteriormente. De detrás a delante vemos las siguientes modificaciones. ^[9]

Molezún extrae el pequeño baúl y desplaza la rueda de repuesto colocándola más abajo, consiguiendo un gran espacio de almacenaje. Estos cambios le obligan a cambiar la colocación de la luz trasera y la matrícula, que pasarán a estar colocadas en la propia rueda de repuesto, para que sean visibles. Introduce una pieza complementaria que consiste en una estructura en la que el acompañante puede sujetarse y apoyar los pies. Esta le servirá también para atar el equipaje que lleva en la parte trasera.

Añade además el parabrisas, aunque no lo utilice demasiado, prueba de ello son los soportes sobre el manillar que aparecen en muchas de las fotografías. Otra de las piezas más características que incorpora es una estructura con perfil en forma de L que corona la scooter y le sirve principalmente de soporte para la tienda de campaña. Esta se trata de un complemento muy básico en cualquier moto, por tanto, entendemos que compró la pieza en lugar de montarla él mismo, aunque no es descartable.

La tercera representación gráfica de la moto pretende ser un reflejo lo más veraz posible del aspecto que tenía la Lambretta C125 de Molezún durante sus largos viajes. ^[10] Si bien es cierto que el equipaje varía según el tiempo y las condiciones, hay una serie de objetos que casi siempre se repiten en sus negativos. Para poder llevar tal cantidad de equipaje no podían faltar unas buenas alforjas con tres grandes bolsillos en cada lado, donde portaba sus instrumentos de dibujo, cantimploras y otra serie de objetos. Su principal bolsa de viaje, así como rollos de ropa o sábanas iban colocadas en el espacio que consiguió con la extracción del *bauletto* y el desplazamiento de la rueda, atados con cuerdas y pulpos a la estructura que incorpora.

En la parte delantera, Molezún coloca su pequeña bolsa de viaje atada al manillar de la moto, sin que esta le llegue a molestar durante la conducción, a pesar del poco espacio y de su gran estatura. Junto a esta serie de planos se adjuntan unos despieces que ayudan a entender mejor las piezas que modifica en su *motorino*. ^[11]

¹⁷ VÁZQUEZ MOLEZÚN, María en “Ramón Vázquez Molezún y su Pintura Perdida”. En: *Ramón Vázquez Molezún, pintor*. Museo do Pobo Galego, do 14 de setembro ó 16 de outubro, 1998. Catálogo de la exposición, organizada por el Concello de Santiago en Colaboración de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, 1998, p. 91.

¹⁸ La realización de este análisis de la transformación de la Lambretta C125 ha sido posible gracias a la detenida observación de todos los negativos en los que el arquitecto fotografía su Lambretta, comparándolos unos con otros y con la Lambretta original, para entender y consignar todas y cada una de las modificaciones. Durante el proceso de desarrollo de estos dibujos, se ha tenido muy presente la mentalidad artesanal de Molezún. Su amor por lo “manual”. Por este motivo se ha optado por prescindir de cualquier software de diseño asistido por ordenador y realizar los dibujos a mano.

¹⁹ FERNÁNDEZ-TRAPA DE ISASI, Justo. “Un legado del siglo XX para el XXI”. *Legado 01. Ramón Vázquez Molezún*. Madrid: Fundación COAM, 2006.

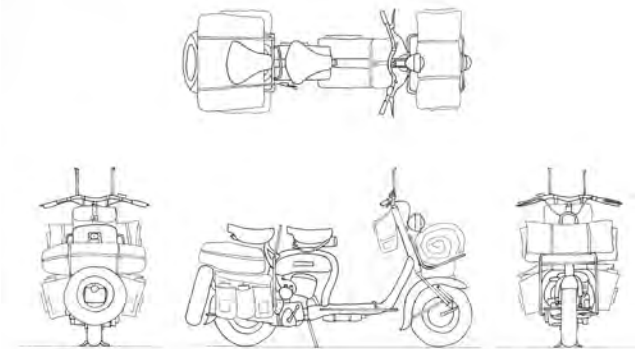
[8] Planta y alzados Lambretta C125 original.
Fuente: Dibujos de Carlos Martín Muñoz.

[9] Planta y alzados Lambretta C125 modificada por Ramón Vázquez Molezún. Fuente: Dibujos de Carlos Martín Muñoz.

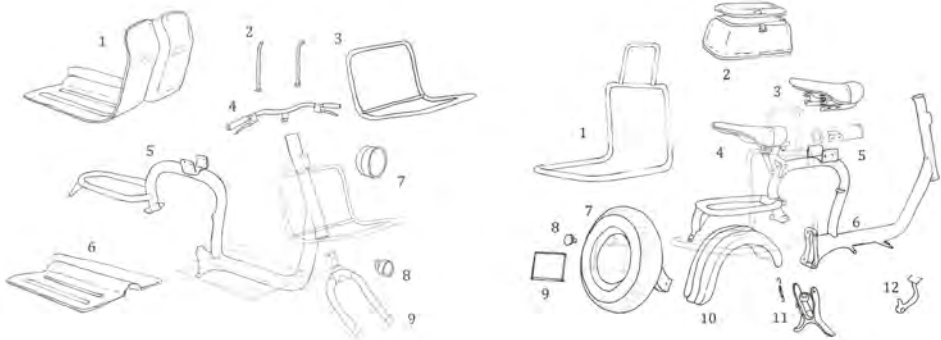
[10] Planta y alzados Lambretta C125 de Ramón Vázquez Molezún con su equipaje. Fuente: Dibujos de Carlos Martín Muñoz.

[11] Despieces de la Lambretta C125 de Ramón Vázquez Molezún. Fuente: Dibujos de Carlos Martín Muñoz.

[12] La moto transformada en mueble y hogar durante sus viajes (Italia). Fuente: RMV, Servicio Histórico COAM VM_F0166.



[10]



[11]

Una de las modificaciones que genera más dudas es la que lleva a cabo en el escudo, del que extrae la parte vertical que le sirve como protección durante sus viajes, manteniendo la parte horizontal, básica para apoyar sus piernas y a la que se solapan piezas como el tubo de escape y el freno. Esta se trata de una única pieza que discurre a lo largo del chasis, lo que hace más difícil extraer una parte de esta sin dañar la estructura de la moto. En un principio, viendo que esta pieza no aparece en ninguna de las fotos, se interpretó que la moto originalmente no contaba con ella pero una de las primeras fotos de Molezún con su Lambretta, sin apenas modificar, reveló que originalmente sí la poseía. El motivo por el que extrae dicha pieza sigue siendo una incógnita; podemos suponer que se trataba de un tema de comodidad en la conducción o que esta le supusiera algún estorbo a la hora de colocar el equipaje ¹⁸.

Transformaciones

“Para Molezún era posible construirse un tecnígrafo de igual manera que podía ajustar las piezas de su Lambretta o cortar el fibrocemento de Bruselas” ¹⁹.

Molezún parte de considerar la moto como un objeto con una única función para manipularla y adaptarla a sus necesidades. Precisa que la moto sea algo más que su medio de transporte por toda Europa, necesita que sea su casa durante ese tiempo, como un caracol que transporta su hogar a cuestas, y que ese “hogar esté hecho a su medida”. La moto adquiere un carácter polivalente. Se convierte en arquitectura móvil desmontable. En su polivalencia, la Lambretta tiene también mucho de mueble ya que, desde un principio, es un medio de almacenaje, dado que necesita transportar toda la ropa, las herramientas de dibujo, la cámara de fotos, elementos indispensables allá donde va. La scooter es también el asiento donde poder descansar tras una intensa jornada visitando la arquitectura nórdica, o la mesa en la que comer cuando coloca su maletín de dibujo sobre la estructura en L donde transporta la tienda de campaña. [12]

Para Molezún el mundo artesanal tenía tanta importancia como el intelectual. Lo cual queda patente en sus propias palabras escritas durante su viaje a Dinamarca: “Creemos que, si nuestros

[12]





[13]

arquitectos, pintores y escultores colaborasen con la tan variada y densa artesanía española, el producto resultante sería capaz de competir con los mejores del mundo” ²⁰. El mundo artesanal, siempre ligado a la producción de mobiliario, nos da una idea de la importancia que este tiene para él, en un campo donde no destaca por ser un gran diseñador que propone nuevas formas completamente revolucionarias, sino que se trata más bien de la figura de un carpintero que modifica un mueble para adaptarlo a sus necesidades y así mejorarlo.

Al igual que hace con su Lambretta, Molezún “arranca del tornillo” ²¹, de la bisagra, del detalle más pequeño hasta acabar configurando todo un armario o una mesa de trabajo. Consigue que los muebles adquieran un carácter lo más funcional posible, añadiendo mecanismos que los hagan más útiles: mesas plegables para planchar, muebles acoplados a encimeras con aperturas gracias a bisagras, camas con testeros abatibles, cajones con muelles... Molezún jugará con el mobiliario, buscando que este no sea fijo y se transforme.

Para él todo tiene un porqué, una función, y se preocupó en entenderlo para, una vez entendido, mejorarlo y personificarlo, haciéndolo suyo. Solo así se explican sus inventos más o menos disparatados, desde construirse un tecnógrafo con las piezas de una bicicleta o tratar de ayudar a su hija a aprobar “Análisis de Formas” construyéndole un asiento con caballete desplegable que le hacía ser la “envidia” de toda la clase.

Este principio de manipulación que aplica para transformar su Lambretta en algo más que una moto se refleja también en toda su arquitectura, bastaría como prueba de ello el módulo que compone una de sus obras más destacada, el Pabellón de España para la Exposición Universal de Bruselas de 1958; donde, junto a su inseparable José Antonio Corrales, ideó la brillante solución de que este fuese a su vez cubierta, estructura y evacuación de aguas; construcción prefabricada desmontable, arquitectura que estudia Molezún en los viajes con su Lambretta a las ya mencionadas “Festival of Britain” y “Constructa Bauausstellung”.

La dorna

“Tenía sorprendente habilidad manual que ejercitaba desmontando sus motos y arreglando su frágil barca de Bueu en la ría de Pontevedra, que le permitía proyectar como si estuviera construyendo con sus propias manos” ²².

Este modo de proyectar y construir a través de las manos característico de la arquitectura de Molezún, y que empieza en la Lambretta, alcanza su máximo exponente 20 años después en la playa de Beluso, donde transforma los muros de mampostería de una antigua fábrica de salazón en su casa de verano, La Roiba. Junto a un carpintero de la zona diseñará todas las carpinterías de la casa, aprovechando su propio hogar para explotar toda su faceta como inventor. Toda ella es un compendio deartilugios hechos, fundamentalmente, a base de poleas, cuerdas y contrapesos. Desde el sistema que aplica en las puertas para que estas estén abiertas o cerradas hasta la propia pérgola de la terraza donde coloca un torno con pescantes para subir las embarcaciones. [13]

Uno de los elementos más particulares de la casa y que ayuda a entender esa conexión permanente de esta con el mar es el tambucho ²³, una caja de madera con una escalera vertical que comunica directamente con el pañol, espacio donde se almacenan los barcos, y en el que diseña un rail sobre el que se colocan unos rodamientos con unas cuerdas a los que se cuelgan los botes para desplazarlos directamente al mar. [14]

²⁰ VÁZQUEZ MOLEZÚN, Ramón “Viaje de Estudios a Dinamarca”. *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura*, diciembre 1953, pp. 18-24.

²¹ MIQUEL SUÁREZ-INCLÁN, Luis. *Corrales y Molezún, arquitectura*. Madrid: Xarait Ediciones, 1983.

²² AROCA HERNÁNDEZ-ROS, Ricardo. *Legado 01. Ramón Vázquez Molezún*. Madrid: Fundación COAM. 2006, p. 5.

²³ El tambucho es la abertura practicada en la cubierta para el acceso de personas a los espacios confinados del interior de un buque.

²⁴ La dorna es una embarcación de pesca típica de las Rías Bajas de aproximadamente 4,50 metros de eslora y 1,50 metros de manga, con proa redonda que sobresale de cubierta, la popa chata y pequeña y quilla pronunciada. Evoluciona con una única vela de relinga y lleva dos remos de apoyo para cuando no hay viento.

²⁵ AROCA HERNÁNDEZ-ROS, Ricardo. *Legado 01. Ramón Vázquez Molezún*. Madrid: Fundación COAM. 2006, p. 5.

²⁶ ALMONACID CANSECO, Rodrigo. *La Roiba, homenaje a un viajero*. Madrid: redfundamentos S.L., 2014.

[14]



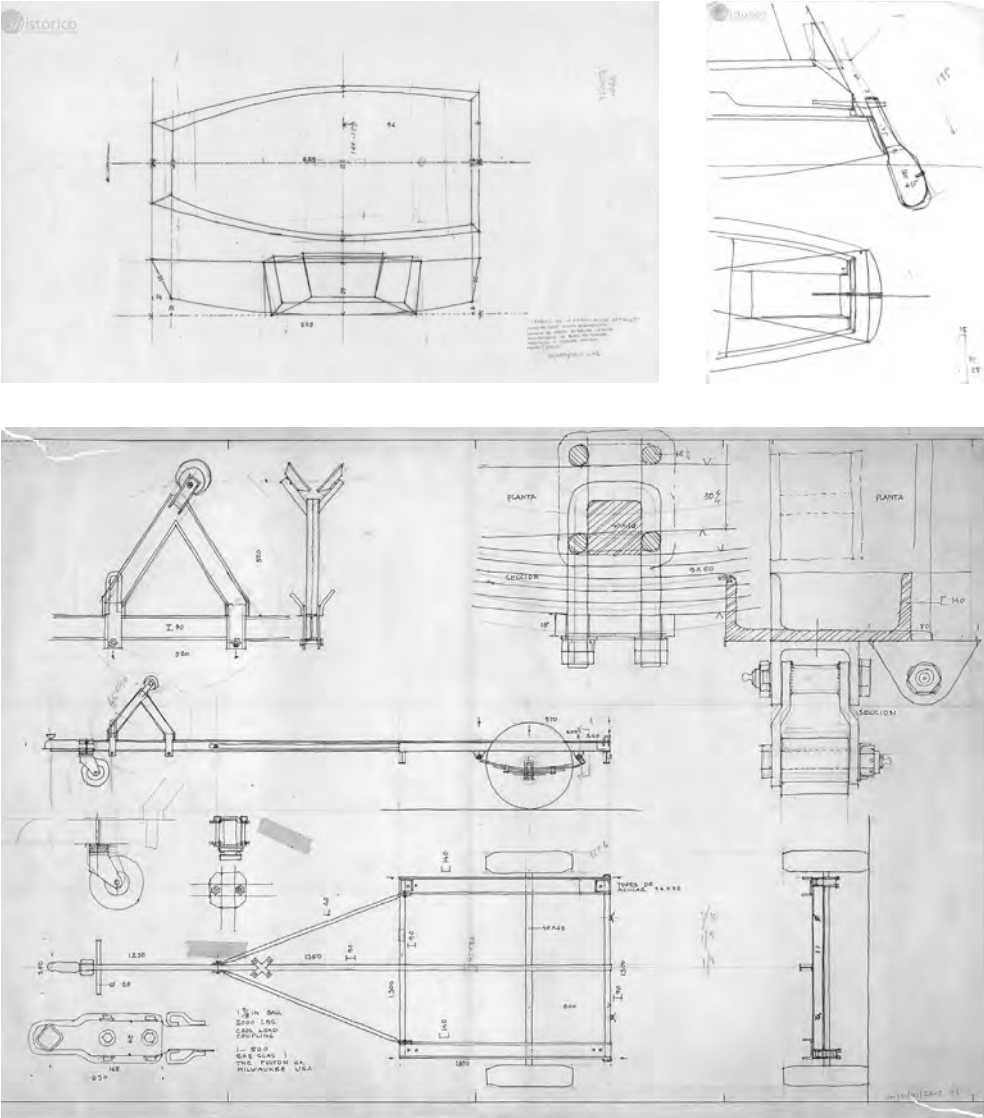
Si la Lambretta refleja el carácter de un incansable aventurero de 30 años con ganas de conocer, aprender y descubrir; la dorna ²⁴ es el reflejo de madurez ligado a su otra gran pasión, el mar. El Molezún más adulto recupera esa libertad que le proporcionaban sus viajes de miles de kilómetros por carretera cuando se encuentra frente al mar de Bueu.

Al igual que la casa, Molezún quiere salir al mar, él se siente marinero y trata de aprender el oficio en esos veranos en la Roiba. Estudia el funcionamiento de un barco para acabar cambiando él mismo las piezas de su dorna, como hizo anteriormente con el *motorino*, diseñando incluso el timón y un remolque tanto para motos como para embarcaciones, [15] habiendo “cambiado tantas piezas que no quedaba ya ningún trozo de madera original pero no obstante seguía siendo la misma barca” ²⁵. Al igual que la Lambretta C125 acaba siendo “su” moto, única e inconfundible, consigue que una dorna sea “su” dorna y que una casa de veraneo sea “su” Roiba.

Molezún dejó antes la moto que el barco, debido a su enfermedad, pues perdió visión periférica, fundamental para pilotar una moto. Más adelante tuvo que dejar de conducir su propio coche, pero aún podía seguir navegando: “Ese hombre que un día quiso hacerse viajero sin saber que, en el fondo, acabaría siendo marinero” ²⁶. En este viaje por tierra y mar, Ramón Vázquez Molezún se descubre ante nuestros ojos como alguien próximo a un “hombre del Renacimiento”: pintor, arquitecto, ingeniero. El ejemplo de un genio curioso que busca entender y aprender siempre porque, como él mismo afirmaba, “No hay nada complicado, solo hay que esforzarse más o menos para entenderlo”.

La moto fue el medio imprescindible en la primera etapa de su desarrollo como arquitecto, con el que descubre el mundo y se descubre a sí mismo, en una actitud y experiencia que trasladó a su arquitectura. Un lugar en movimiento y transformación donde Molezún se libera y no tiene límites, salvo los que él mismo se impuso, donde pone a prueba sus habilidades y donde busca entender lo que no conoce.

[15]



[13] Fotografía de torno con pescantes. La Roiba. Molezún en el Marco Polo. Puerto de Pollensa 1963. Fuente: Aportadas por María Vázquez Molezún.

[14] Raíl del pañol (La Roiba) para sacar las embarcaciones. Saco de arena como contrapeso en el interior de la vivienda. Fuente: Aportadas por María Vázquez Molezún.

[15] Croquis de embarcación “Optimist”. Plano para un remolque. Timón para uno de sus barcos. Fuente: Ramón Vázquez Molezún. Servicio Histórico COAM. Legado de Ramón Vázquez Molezún. VM_P170, VM_P140, VM_P294.

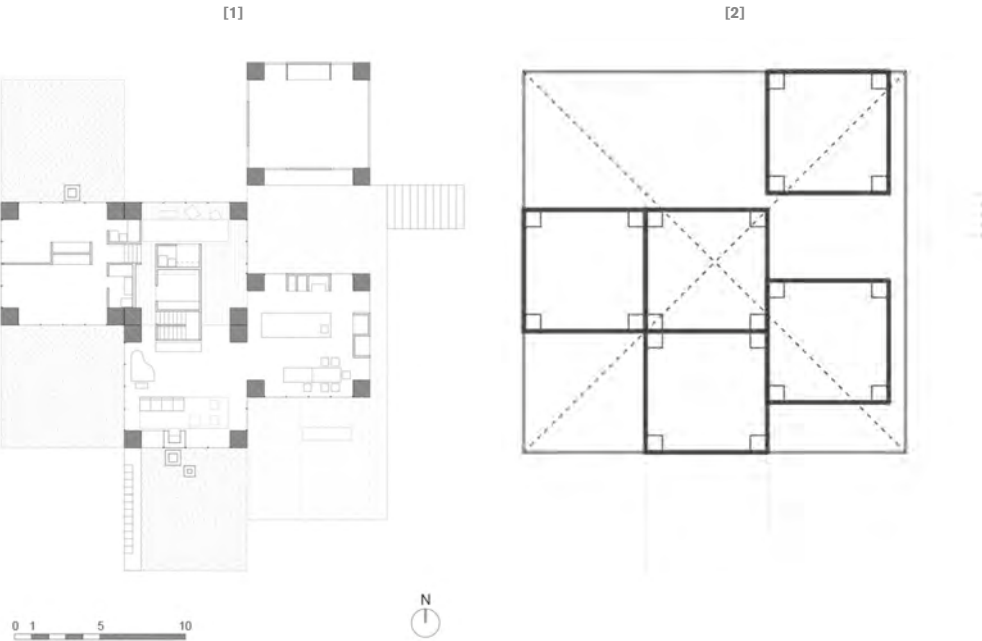
02 | La columna habitada de Louis Kahn. La búsqueda del espacio dentro de la estructura _Alfonso Díaz Segura, Bartolomé Serra Soriano, Ricardo Merí de la Maza

Introducción

El itinerario seguido por la arquitectura moderna se podría pautar en torno a cuatro estadios sucesivos: negación, afirmación, difusión y cuestionamiento, que comienzan a sucederse a partir de la primera década del siglo XX.

El primero de ellos tendrá como misión acabar con el clasicismo imperante basado en los sistemas académicos de *Beaux Arts*, apoyándose para ello en argumentos sociales y tecnológicos, principalmente. Es una constante histórica la asociación de cambios en las estructuras sociales, políticas o científicas a cambios en la actividad artística. Las décadas de transición del siglo XIX al XX trajeron consigo el cuestionamiento de cualquier orden establecido y, por consiguiente, también el arquitectónico.

Inmediatamente después surge la necesidad de proponer un nuevo sistema alternativo, estructurado a partir de la utilización de los nuevos materiales de construcción, un lenguaje deudor de las vanguardias plásticas, especialmente las constructivas, y una revolución en la concepción del espacio. El nuevo sistema, de hecho, se basaba en la disociación de sistemas como consecuencia de la especialización de funciones asignadas a cada componente de la arquitectura. Se rompía así con la multiplicidad de tareas asignadas a cada uno de ellos –estructura, partición, envolvente...– y se daba paso a un abanico casi ilimitado de opciones. La estructura ya no coincidía con el cerramiento y, por consiguiente, las invariantes que ponían límites a la libertad propositiva del arquitecto, se veían reducidas al mínimo. Se pasaba a trabajar sobre una retícula de soportes que no condicionaba el resultado final, sino que era, precisamente, el garante de su libertad. Sin embargo, poco a poco se adquiere la conciencia de que es necesario fijar ciertas reglas para evitar la zozobra y ofrecer cierta estabilidad al nuevo sistema, que le permita desarrollarse y dotar de coherencia a los resultados. Los cuatro principios de la modernidad, “economía, rigor, precisión y universalidad”, configuraban un marco de trabajo suficientemente amplio como para no imponer reglas rígidas, pero establecían un vínculo con la industria y la generación de la forma, lo bastante estable como para delinear unas fronteras ¹. Y se suceden distintos intentos de reglar la “actividad moderna” en la arquitectura, con ejemplos como los *Cinco puntos para una nueva arquitectura* de Le Corbusier, las normas para el concurso de la *Weissenhof* de Stuttgart comisariado por Mies van der Rohe en 1927, o los criterios de selección implícitos en la exposición del MOMA de 1932 comisariada por Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock ².



Resumen pág 56 | Bibliografía pág 63

Universidad CEU Cardenal Herrera de Valencia. Alfonso Díaz Segura. Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos del Departamento de Proyectos, Teoría y Técnica del Diseño y la Arquitectura en la Universidad CEU Cardenal Herrera de Valencia. Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia. Ha impartido clases como profesor visitante en la KTH de Estocolmo y en la Universidad Técnica Nacional de Atenas. Es colaborador de numerosas publicaciones de arquitectura. alfonsodiaz@uchceu.es

Universidad CEU Cardenal Herrera. Bartolomé Serra Soriano. Profesor de Construcciones Arquitectónicas del Departamento de Proyectos, Teoría y Técnica del Diseño y la Arquitectura en la Universidad CEU Cardenal Herrera. Arquitecto por la Universidad Politécnica de Valencia y Doctor Arquitecto por la Universidad Cardenal Herrera CEU. Acreditado por la ANECA como Profesor Ayudante Doctor y acreditado por la AQU como Profesor Lector (Contratado Doctor). Sexenio de investigación 2010-2015 reconocido por el CNEAI. Actualmente dirige dos tesis doctorales y es Coordinador Adjunto de la Escuela Internacional de Doctorado CEU CEINDO. bartolome.serra@uchceu.es

Universitat Politècnica de València. Ricardo Merí de la Maza. Profesor Titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universitat Politècnica de València. Arquitecto y Doctor Arquitecto por la Universitat Politècnica de València. Ha impartido clases en la Universidad CEU UCH y la Universidade Lusófona do Porto. Director de la revista TC Cuadernos y Co-director de la colección de libros de investigación ART (Architectural Research Tribune), es autor de numerosas monografías y libros de arquitectura. rimerde@pra.upv.es

Palabras clave
Kahn, espacio, estructura, luz, materia, columna, existencial, modernidad, muro

Método de financiación
Financiación propia

¹ PIÑÓN, Helio. *Curso básico de proyectos*. Barcelona: Edicions UPC, 1998, p. 28. También: ROVIRA, Irene. *Problemas de Forma*. Schoenberg y Le Corbusier. Barcelona: Edicions UPC, 1999, pp. 132-134.

² Los criterios de selección, excesivamente formalistas, dejaron fuera obras de arquitectos como Rudolph Schindler, cuya imagen no se ajustaba a la “norma” de Johnson y Hitchcock. Es interesante la correspondencia entre Schindler y Johnson, así como las duras críticas de Hitchcock a la “mediocre” arquitectura del austríaco. Véase: HITCHCOCK, Henry-Russell. *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*. New York: Payson and Clarke, 1929 (reed. New York: Hacker, 1970), p. 204; también del mismo autor: “An Eastern Critic Looks at Western Architecture”, en *California Arts&Architecture*, diciembre 1940, p. 41; SMITH, Elisabeth. “R.M. Schindler”, en SMITH, Elisabeth (ed.). *The Architecture of R.M. Schindler* [catálogo de la exposición celebrada en el MOCA de Los Ángeles en 2001]. New York: Harry N. Abrams, 2001, pp. 47, 81.

³ Se trata de la versión moderna del dogma clásico; el dogma de “la persuasión, la sugestión y la ilusión”. Véase TZONIS, Alexander y LEFAIVRE, Liane. “La mecanización de la arquitectura y la doctrina funcionalista”. En AA.VV. *Arquitectura, técnica y naturaleza en el ocaso de la modernidad*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, 1984, pp. 52 y ss.

⁴ “El peligro que hoy se cieme sobre la arquitectura moderna es el formalismo, y por eso la tarea de los espíritus más conscientes consiste en dar pruebas de seriedad fundando sus obras sobre la la experiencia de una cultura asimilada y no repitiendo un inconsulto manierismo.” En NATHAN ROGERS, Ernesto. “La arquitectura después de la generación de los maestros”. NATHAN ROGERS, Ernesto. *La experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965, p. 226.

⁵ SABINI, Maurizio. “Louis I. Kahn y el libro cero de la arquitectura”. En AA.VV. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994, pp. 15-56.

⁶ “El anhelo nostálgico de los caminos del pasado sólo encontrará unos cuantos defensores incapaces”, afirmaba Kahn en el discurso *Monumentality*. KAHN, Louis. “La Monumentalidad”. En: LATOUR, Alessandra. *Louis Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003, p. 32. Publicado originalmente como “Monumentality”. En ZUCKER, Paul (ed.). *New Architecture and City Planning. A Symposium*. New York: Philosophical Library, 1944, pp. 77-88.

⁷ GIOVANNI, Fanelli y GARGIANI, Roberto. *Storia dell’architettura contemporanea. Spazio, struttura, involucro*. Roma: Editori Laterza, 2005, p. 431.

⁸ “A principios de los años 50 existía de veras necesidad de que alguien pusiese un poco de orden en los papeles confusos de la arquitectura tras la aventura Moderna y su resultado involutivo del *International Style*. [...] la arquitectura, sobre todo la americana, aunque también la europea (piénsese en la crisis de los CIAM), necesitaba nuevas orientaciones investigadoras y nuevas líneas de inspiración.” En: SABINI, Maurizio. Op. cit., p. 17.

[1] Louis I. Kahn, Planta de la casa Adler, 1954. Redibujo cortesía de Clara Mejía y Ricardo Merí. Fuente: MEJÍA VALLEJO, Clara Elena; MERÍ DE LA MAZA, Ricardo. “Lecciones de Louis Kahn: la sala y la casa en Rogelio Salmona y Livio Vacchini”. En: CALATRAVA, Juan. *La Casa: Espacios domésticos. Modos de Habitar*. Madrid: Abada Editores, 2019, pp. 771-782.

[2] Louis I. Kahn, Esquema compositivo de la casa Adler, 1954. Redibujo cortesía de Clara Mejía y Ricardo Merí. Fuente: Íbidem.

Pese a la contradicción intrínseca de querer establecer normas en un sistema cuya razón de ser era precisamente evitarlas, es cierto que la existencia de un marco reglado permitió difundir con mayor facilidad la naturaleza del cambio operado. La modernidad arquitectónica además supo manejar los medios para trasladar a la sociedad su mensaje sin percibirse autoritaria. Seducir en lugar de imponer parecía ser su estrategia. Convencer con argumentos en lugar de adoctrinar con dogmas ³.

Progresivamente, la labor de difusión fue dando sus frutos y el desarrollo de la arquitectura moderna alcanzó niveles de madurez y calidad equiparable al de otros grandes momentos históricos.

Pero el episodio álgido de tal evolución vino a coincidir con el inicio del cuestionamiento de ciertos principios de la modernidad. Varias décadas de producción continuada también sirvieron para detectar omisiones importantes, caminos abandonados y una incipiente desconfianza en la infalibilidad de la apuesta moderna. No era una cuestión de resultados, sino de objetivos. De itinerarios trazados al margen del usuario como individuo, engullido como fue por la “colectivización” de los años 20, consistente en anular la dimensión individual y convertir a la persona en integrante de una masa social homogénea.

A finales de los años 50 se comienza a detectar cierta banalización de la arquitectura moderna, cayendo en el “formalismo moderno” que criticara Ernesto Nathan Rogers desde diversas tribunas, como su editorial en la revista *Casabella* o sus conferencias ⁴.

Louis Kahn, como arquitecto de una generación ya nacida en el seno de la modernidad, supo aunar sus enseñanzas con la tradición académica. Concilió la realidad de una sociedad moderna y tecnológica con una formación “beauxartiana” en un proceso pausado y complejo que no empezó a dar sus frutos hasta bien avanzada la edad del arquitecto. No dio nada por preestablecido y elaboró una respuesta a la crisis de la arquitectura de los años 50 y 60 que, aunque personal y pionera, sentó las bases de la que se produjo en las siguientes dos décadas. En definitiva, igual que las respuestas de maestros precedentes, como Wright o Le Corbusier, fueron consecuencia de las condiciones técnico-sociales de sus tiempos y lugares, también la de Kahn es una contestación a una realidad propia y distinta de aquella que dio origen a la modernidad ⁵.

Una de las claves fue la necesidad de reconciliarse con el pasado como bagaje inevitable de cualquier acervo cultural. Tener memoria sin caer en la reivindicación del pasado ⁶ se demostró, no solo posible, sino necesario. E inevitable en casi todos los casos de grandes obras de arquitectura moderna, ya que es muy difícil levantar un nuevo orden con éxito sin conocer a fondo el que sustituyes. Como dicen los profesores Giovanni Fanelli y Roberto Gargiani, la relación de Kahn con el pasado se basa en el aprendizaje de lecciones, pero sin atisbo de nostalgia ⁷. Hay una permanencia de las formas insertas en una nueva concepción espacial y tecnológica.

Así que la arquitectura de finales de los años 40 iba a iniciar un proceso de reflexión sobre su naturaleza y su imbricación con los procesos productivos y el impacto en la sociedad, inmersa en el devenir histórico. Por primera vez se pone en tela de juicio la validez de los axiomas del lenguaje, los materiales o la concepción espacial esgrimidos por las vanguardias arquitectónicas, junto a cuestiones de gran profundidad como la relación de la disciplina con la Historia y la Ciudad. Invariantes de la modernidad como la transparencia, la separación de sistemas, o la continuidad espacial, sobre las que se apoyó el discurso de los arquitectos modernos más ortodoxos y sus hagiógrafos, iban a coexistir con otras sensibilidades, desaparecidas del discurso oficial de la modernidad durante varias décadas. En el ensayo de Maurizio Sabini sobre Louis Kahn, se apunta el agotamiento al que había llegado la experiencia de la modernidad ⁸.

El espacio ligado a la estructura

El espacio clásico era denso, se articulaba a partir de grandes macizos de materia que ocupaban gran parte de la planta. La relación entre volumen generado y masa utilizada era “deficitaria” si la comparamos con las ligeras obras de Le Corbusier o Mies, dando lugar a construcciones en las que la estructura (la masa) presionaba el vacío. El espacio moderno había ido esponjándose desde el momento en que se sustituyó la construcción muraria por el esqueleto, el muro que soporta y encierra por el entramado de barras que solo sustenta y no es capaz de definir espacio por sí misma. La introducción de nuevos materiales como el hormigón y el acero permitía reducir las secciones de los elementos verticales hasta condensarlos en pequeños puntos que ocupaban el espacio (regularmente), invirtiendo la ocupación del plano

clásico. La relación entre el volumen resultante y la masa de los soportes es cada vez más eficiente, a costa de invertir la posición de los vacíos: en San Pedro del Vaticano, los pilares están ahuecados ⁹, mientras en la villa *Savoye* los *pilotis* son perfectamente densos ¹⁰. Sin embargo, en San Pedro las grandes masas de piedra articulan el espacio mientras en la canónica villa ocupan el plano sin ser tan partícipes en su definición.

Lo que hace Kahn es asociar indisolublemente los pilares a la forma que definen y al espacio que cubren. Así que no podemos decir que las grandes pilastras de las esquinas de la casa Adler (1954), como los de las Laboratorios Richards (1957-65), invaliden la evolución del espacio cerrado al espacio abierto operado por la arquitectura de la primera mitad del siglo XX. En lugar de finisimas barras inmateriales como las de la villa Stein de Le Corbusier o la casa de la exposición de Mies en Berlín, Kahn prefiere definir un material, y expresar a través suyo la lógica tectónica que gobierna su comportamiento. La textura, el color, las juntas que indican el proceso de ejecución, el tamaño de los soportes, son indicadores visuales, táctiles, de la naturaleza de la arquitectura. [1] [2]

La búsqueda moderna de la optimización del material estructural había conducido a secciones casi imposibles que aunque óptimas desde un enfoque mecánico, no eran estables desde un

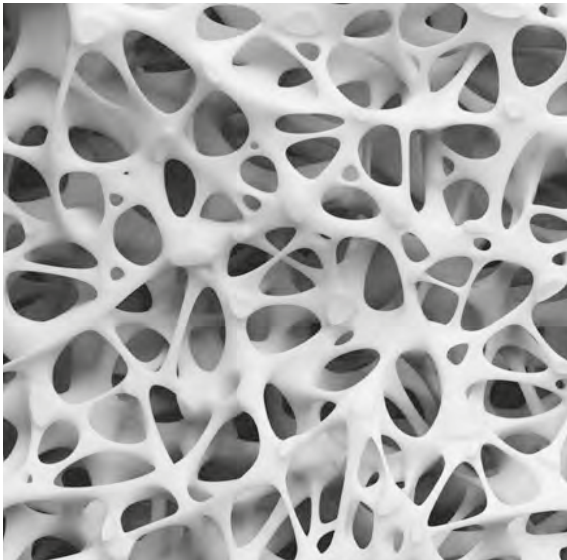
[3]



[4]



[5]



[3] Louis I. Kahn, Richards Medical Research Laboratories, 1965. Fuente: Cortesía de Arne Maasik. (<http://arnemaasik.org/>)

[4] Louis I. Kahn, Yale Art Gallery, 1953. Escalera. Fuente: Cortesía de Robert Gregson.

[5] Microfotografía de tejido óseo. Fuente: iStockphoto. ref. 1213844163.

[6] Viollet Le-Duc, La cabaña primitiva. Fuente: VIOLLET-LE-DUC, Eugène. *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*. Paris: J. Hetzel et Cie, 1875. Consulta online en la Biblioteca Nacional de Francia. (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6258576d/f14.image>)



[6]

acercamiento visual. Para Kahn la estructura, y especialmente la columna, debe recuperar su cometido pedagógico manifestando cómo funciona el mecanismo de transmisión de cargas. En una más de sus críticas a la obra de Mies, se refería a la falta de honestidad estructural del edificio Seagram en los siguientes términos:

“Las columnas de la parte superior deberían bailar como hadas y las de la parte inferior deberían estar chirriando como locas y no tener todas las mismas dimensiones” ¹¹.

Hay, por tanto, una preocupación por reflejar visualmente el comportamiento de la estructura más allá de apurar su sección a través de un ajuste numérico. Y, en todo caso, no se renuncia al papel esencial de los soportes puntuales, la columna, en la definición de la arquitectura ¹².

El trabajo de Kahn irá encaminado a superar tanto la limitación funcional del soporte, como la densificación de su naturaleza. O, mejor dicho, tratará de obtener lo primero evitando lo segundo.

“En los tiempos del gótico, los arquitectos construían con piedras macizas. Nosotros ahora podemos construir con piedras huecas. Los espacios definidos por los elementos de una estructura son tan importantes como los propios elementos” ¹³.

Kahn está apuntando claramente al horizonte dibujado nueve años antes en su discurso sobre la Monumentalidad, cuando defiende el uso de las estructuras tubulares frente al perfil en doble T ¹⁴, es decir, los perfiles huecos frente a los macizos. Esta reflexión conduce a la columna hueca y a trabajar el espacio dentro de ella. Ya no se persigue el carácter escultórico del pilar; el carácter simbólico del *piloti* exigía su contemplación y para eso generaba espacio en derredor. La columna hueca de Kahn, sin embargo, bucea en las profundidades de su naturaleza mecánica para habitarla.

En la Modernidad se trabajaba sobre un espacio extensivo y continuo en torno a la columna ¹⁵ que, en virtud de su sección neutra, favorecía el entendimiento de un espacio centrífugo a su alrededor. Louis Kahn, por el contrario, investiga sobre el espacio “dentro” de la columna: en lugar de centrarse en el espacio exterior a ella, desarrollará su capacidad para generarlo en su interior.

En el caso de Kahn tenemos un itinerario opuesto al de Mies: en lugar de condensar la materia de los pilares hasta reducirlos a la mínima indispensable, y después expulsarlos al exterior de la envolvente, Kahn los esponja y los va haciendo cada vez más espesos, volumétricos y presentes, creando espacio en su interior. Tampoco es algo inmediato, sino que, como es natural, va decantando la solución conforme proyecta y construye, delineando con mayor nitidez la idea de un soporte perforado. Al principio, como en la casa Adler, no pasa de ser una intención que ni siquiera dibuja en el plano, aunque se sabe que por el interior de las grandes secciones de piedra atravesaban las instalaciones ¹⁶. [3] En los Laboratorios Richards, el orden de los soportes es paralelo al de unas inmensas torres de ventilación, con una fuerte presencia y asumiendo una función representativa, si bien su interior sigue siendo dominio de los mecanismos, no de las personas. Se va configurando una correspondencia entre el orden tectónico y el funcional, que es una de las características de la columna hueca. Cuando Kahn dice que “los locales de almacenamiento, los cuartos de instalaciones y los compartimentos no deben ser áreas separadas dentro de una estructura de espacio único, sino que deben contar con su estructura propia” ¹⁷, se refiere a la organización de los espacios sirvientes respecto a los servidos o principales, y apunta el itinerario a seguir en el futuro: la integración de estructura, espacio, función e instalaciones.

La estancia, la estructura y la luz

Previamente, en la Galería de Arte de Yale (1951-53), podemos encontrar el germen de este tipo de espacios en el cilindro de hormigón armado que aloja la escalera triangular. En ella, se introduce un elemento esencial en la articulación de la planta, cual es el núcleo de comunicaciones, y se interpreta la separación de espacios servidores y servidos de forma muy clara: con una sola pieza, se organiza el programa del edificio y se introduce actividad humana en el interior de un elemento estructural. [4]

De hecho, tras este proyecto Kahn se plantea la correspondencia entre el sistema horizontal del forjado y el vertical de los pilares, y boceta una solución en la que el orden tetraédrico de las losas se traslada también a los pilares, marcando una continuidad en la materia que lo

⁹ Asunto este que critica el abad Laugier por debilitarlos innecesariamente. En LAUGIER, Marc-Antoine. *Ensayo sobre la arquitectura*. Madrid: Editorial Akal, 1999, p. 96.

¹⁰ Excepción hecha de alguno que presenta una bajante en su interior.

¹¹ Louis I. Kahn citado en: ROWAN, Jan C. “Wanting to Be: The Philadelphia School”. *Progressive Architecture*, abril 1961. Aquí tomado de WICKERSHAM, Jay. “La construcción de la biblioteca Exeter”. En: AA.VV.: *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

¹² “Reflexionemos sobre ese gran acontecimiento de la arquitectura en el que los muros se abrieron y nacieron las columnas. Fue un acontecimiento tan delicioso y considerado tan maravilloso que de él proviene casi toda nuestra vida en la arquitectura.” KAHN, Louis. “El Orden de los Espacios y la Arquitectura”. En: LATOUR, Alessandra. Op. cit., 2003, p. 85.

¹³ KAHN, Louis. “Un Plan para el Centro de Filadelfia”. En: LATOUR, Alessandra. Op. cit., p. 50.

¹⁴ KAHN, Louis. “La Monumentalidad”. En: LATOUR, Alessandra. Op. cit., pp. 26-29.

¹⁵ ROWE, Colin. “Neo-“clasicismo” y arquitectura moderna II”. *Manierismo y arquitectura moderna y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1999 (3ª edición), pp. 137 y ss.

¹⁶ En el texto “Two Houses”, Kahn apunta que “Para satisfacer el orden, el diseño hizo los pilares deliberadamente más gruesos de lo necesario para la sustentación”, y que “La intención (...) es lograr un orden constructivo que proporcione vías para dar cabida a las complejas exigencias de instalaciones actuales”, de lo cual se deduce que parte del gigantismo de los soportes es consecuencia del paso de instalaciones por su interior. Ver: KAHN, Louis. “Dos casas”. En: LATOUR, Alessandra. *Louis Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2003, pp. 26-29. Publicado originalmente como “Two Houses”, *Perspecta 3: The Yale Architectural Forum*, 1955, pp. 60-61.

¹⁷ KAHN, Louis. “El Orden de los Espacios y la Arquitectura”. En: LATOUR, Alessandra: Op. cit., 2003, p. 90.

¹⁸ KOMENDANT, August. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. La Coruña: Colegio de Arquitectos de Galicia, 2000, p. 24.



[7]

[7] Louis I. Kahn, Templo de Amón en Luxor, 1951. Boceto. Fuente: Louis I. Kahn Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

[8] Louis I. Kahn, Columnas huecas dispensadoras de luz. Fuente: Publicado originalmente en: Louis I. Kahn, "Remarks", *Perspecta* 9/10: *The Yale Architectural Journal*, 1965, p. 310, fig. 7.

[9] Louis I. Kahn, "The Room", 1971. Fuente: Louis I. Kahn Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

acercaba mucho a las investigaciones de Le Ricolais, pese a lo cual, nunca hubo una relación profesional directa, según asegura Anne Tyng ¹⁸.

Este ingeniero francés que daba clases en la Universidad de Pensilvania investigaba en torno a la topología y las estructuras de la naturaleza. A través del estudio del esqueleto humano y la composición de los huesos, descubrió con sorpresa que la solidez estructural del cuerpo humano era posible por la naturaleza esponjosa de la osamenta. Una microestructura interna que escapaba a toda posibilidad de cálculo y en la que no era posible establecer un orden de jerarquía ni comportamiento entre "barras" y "nudos". Por lo que el secreto de su capacidad resistente parecía residir en la ubicación de los huecos o, en palabras de Antonio Juárez: "el arte de la estructura consiste en cómo y dónde colocar los agujeros" ¹⁹. [5] En términos parecidos a los de Le Ricolais, para Kahn la mejor solución para sus edificios llegará de la óptima relación entre llenos y vacíos. Mientras el ingeniero practica agujeros para ganar eficiencia mecánica, el arquitecto americano lo hace para ganar en claridad funcional entre espacios jerarquizados, e imponer un orden entre estructura y espacio.

La estructura es materia opaca y sus intersticios son la luz, por lo que Kahn vincula a ella la posibilidad del "habitar".

Al contrario del orden en que lo había explicado el abad Laugier, según el cual primero se levantan los pilares y después se rellena el espacio entre ellos, para Kahn las columnas nacen de los muros. [6] A partir de ese hecho se inicia la arquitectura ²⁰, puesto que la rasgadura en el macizo de los muros permite la introducción de luz en el interior para hacer habitable los espacios. A diferencia de Laugier, que saca al hombre de la cueva para construir con madera la cabaña, Kahn imagina un origen más articulado con la naturaleza estereotómica del refugio, al considerar que la progresiva erosión de su superficie da lugar a las columnas. Un ejemplo paradigmático del proceso lo constituye la casa Lawrence Morris (1955-58), cuyo muro envolvente parece fragmentarse en bandas verticales que conducen a la gestación de las columnas y la introducción de la luz en el interior. Como la materia es opaca y sus intersticios son la luz, Kahn vincula a ella la posibilidad del "habitar". [7]

La idea de que la columna es la "no luz" y los espacios entre ellas son la luz, conduce a considerar que el espacio es lo que queda entre la materia. La materia puede fragmentarse, recorriendo el trayecto desde los muros a las columnas y, después vaciarse, formando la columna hueca. En cualquiera de los casos, el espacio procede de una estrecha relación con la materia, lo cual nos conduce de nuevo a su jaez táctil y fisiológico. [8]

También Wright plantearía columnas huecas, especialmente en los edificios en altura, con una concepción cercana a la de Kahn, esponjando el interior de un elemento estructural inicialmente macizo. Sin embargo, la gran diferencia entre ambos es que aquel solo utilizó estos huecos como patinillos de conducciones, mientras este dignificó esos espacios otorgándoles una función que, aunque secundaria, no se limitaba a alojar instalaciones, sino personas. En la obra de Wright, estos núcleos estructurales orgánicos emergían del terreno como gigantescos tallos, de los que pendían los forjados ²¹. En todo caso quedaba un importante paso que dar como era la humanización de ese espacio en el corazón de los soportes que, hasta ese momento, era un reducto dominado por los mecanismos técnicos. ¿Y qué era necesario modificar para transformar por completo ese espacio y permitir la actividad humana? El elemento que faltaba en toda esta analogía biológica: la luz.

Las reflexiones sobre la estancia como origen de la arquitectura, la estructura como generadora del espacio, la columna hueca como contenedora de "lugares", o la introducción de luz a través del encuentro del soporte y la cubierta, alcanzan una primera síntesis en el proyecto para la Casa de Baños de la Comunidad Judía en Trenton, de 1955-57 ²².

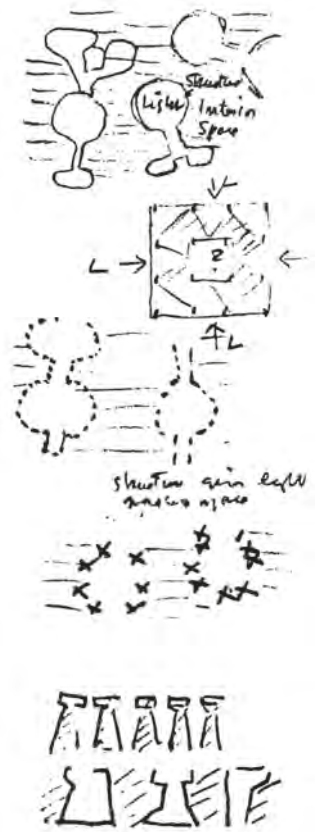
¹⁹ Véase: JUAREZ, Antonio. *El universo imaginario de Louis Kahn*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2006, p. 45.

²⁰ Antonio Monestirolí hace una interesante precisión, cuando dice que "El origen invocado por Laugier no es el de la arquitectura, sino el origen de la construcción". Monestirolí resume así uno de los argumentos de Manuel Íñiguez en su fundamental obra *La columna y el muro*. Íñiguez entiende que la arquitectura trasciende la construcción y que sólo cuando se superan los momentos constructivos en favor de los estéticos, podemos hablar de Arquitectura. ÍÑIGUEZ, Manuel. *La columna y el muro. Fragmentos de un diálogo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, pp. 8 y 22.

²¹ Así se desprende de la descripción que hace, por ejemplo, de la Saint Mark's Tower en WRIGHT, Frank L. "Education and the issues: Frank Lloyd Wright". *On Architecture*. New York: Duell, Sloan & Pearce, Inc., 1941 (4ª impresión), p. 232. Publicado originalmente en *Architectural Forum*, enero 1938.

²² El mismo Kahn reconoce la importancia que para sí mismo tuvo este proyecto cuando dice: "Si el mundo me ha descubierto después del proyecto de las torres del edificio Richards, yo

[8]



Los Baños de Trenton se puede considerar la primera obra en la que Kahn aplica de forma global el principio de organización de espacios “servidores” y “servidos” y, sobre todo, la que sirvió para concretar un proceso de diseño en el que esta distinción se convertiría en fuerza generatriz. Así lo reconoce él mismo en varias entrevistas en los años 70, de las cuales destaca la siguiente afirmación por su claridad: “Desde esto vino una fuerza generatriz que es reconocible en cada edificio que he hecho desde entonces” ²³.

Lo que parece claro es que a partir de esta obra Kahn desarrolla dos ideas básicas: la de separar espacios servidos y sirvientes, y la idea de la columna vaciada en su interior para generar espacio habitable, superando así el concepto de columna perforada para el paso de instalaciones. Él mismo reconocía en una entrevista la importancia del planteamiento poché como aglutinante de ambas ideas ²⁴.

La columna habitada

Sin embargo, mirando atentamente su producción, se detecta la limitación implícita del planteamiento: para que la columna hueca se entienda como tal no puede perder su proporción estilizada y por consiguiente los espacios que aloja nunca podrán ser amplios. Si a esto unimos que la organización del esquema funcional separaba siempre estancias de apoyo, más pequeñas, de las estancias principales, siempre mayores, la consecuencia es que las columnas huecas siempre se asociarían a espacios servidores. Parece lógico que así sea, dado que es fácil encontrar acomodo en un volumen de esas características a núcleos de comunicaciones o a pequeñas salas.

Luego la columna hueca parece confrontarse con el otro gran concepto motor de su arquitectura: la “estancia”. Esta última debe por definición asociarse a los espacios más dignos del programa, a las zonas servidas, mientras aquella queda relegada por su propia naturaleza a las zonas servidoras.

Las estancias llevan asociada su estructura que, además, se hará visible, y asumen la responsabilidad de generar la arquitectura. Las columnas huecas amplían su cometido tradicional para cumplir misiones resistentes y contenedoras de lugares. Dos conceptos que, como tales, no tienen forma definida, pero sí una cualidad intrínseca: la estancia será abierta y la columna hueca cerrada. La naturaleza de la “estancia” solicitará una estructura porticada que por adición de crujeas permita ampliar eventualmente su dimensión y, tal estructura, si bien define cada célula base, permite la articulación abierta de varias de ellas cuando se agregan. La columna tendrá siempre un carácter puntual y repetitivo en tanto que elemento

[9]

sin embargo me descubriría después de haber proyectado aquel pequeño establecimiento en bloque de hormigón en Trenton”. Traducción del autor. Citado por SOLOMON, Susan G. *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p. 137. Del original BRAUDY, Susan. “The Architectural Metaphysic of Louis I. Kahn”. *New York Times Magazine*, 15 November 1970, p. 86.

²³ Traducción del autor: “From this came a generative force which is recognizable in every building which I've done since”. BLAKE, Peter. “Conversation with Kahn”, 20 July 1971. En: WURMAN, Richard Saul (ed.). *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*. New York: Acces Press and Rizzoli International Publications, 1986, p. 130.

²⁴ “El sentido de la estructura aparecía en el poché. Conocíamos poco de la estructura, pero sabíamos que el poché era su mecanismo generador donde un muro, un pilar, o una especie de soporte conglomerado constituían en cierto sentido un muro muy articulado. Del poché aprendí la diferencia entre el muro hueco y el muro macizo. Lo cogí directamente del *Beaux-Arts*. ¿Y qué hay de malo en ello? Tan sólo eliminé el interior de la pared de la corteza, lo engullí, y usé el exterior, que en cualquier caso es la única parte efectiva de la estructura. Convertí el muro en un contenedor en lugar de un relleno. Esto se derivó directamente de mi aprendizaje *Beaux-Arts*. De aquí procede también la idea de los espacios de servicio y los espacios servidos.” Citado en JORDY, William H. *Kahn on Beaux-Arts training*. Texas: Kimbell Arts Museum.



volumétrico que favorezca la comprensión del orden implícito a la obra: orden formal y orden funcional. Así que ambos conceptos se complementan. [9]

El proceso de esponjamiento del núcleo de los soportes conduce a la creación de espacios con la suficiente entidad como para permitir el desarrollo de ciertas actividades humanas. Tal transformación conduce a distribuir la masa portante y maciza del pilar en su perímetro, optimizando el comportamiento estructural de la barra, y volviendo a identificar cerramiento y estructura. Así que la “columna hueca” también podría interpretarse como un elemento definido por planos para designar un espacio. Es lo mismo que los muros tradicionales pero, en vez de dar lugar al espacio (o la “estancia”) replegándose sobre sí mismo, esta nace desde el núcleo macizo de la columna y va esponjándose hasta alcanzar el tamaño necesario. La columna hueca entonces, ¿no es un muro también? Quizá el proceso de gestación sea distinto, pero si observamos directamente el resultado final, la interpretación comienza a ser ambigua ²⁵.

En definitiva, parece lógico que, si la columna hueca deviene columna habitada, la luz que necesita se la provea ella misma. Y el mecanismo coherente para introducirla consistirá en separarse de la cobertura e introducir la luz cenitalmente para no perder su integridad. En la medida en que fuera perforada para iluminar, perdería su imagen de monolito vertical o, de otro modo, proseguiría el proceso de fragmentación del muro que había llevado hasta ella. Y como apunta Jaques Lucan, nos conduciría paradójicamente a la desmaterialización de la columna opaca en una columna de vidrio ²⁶. [10]

En efecto, conforme avanza en la confrontación entre materia y luz, sólido y vacío, toma una decisión aparentemente coherente: cambiar el material de construcción, abandonando el ladrillo o la piedra en favor del vidrio. Que no es sino una metáfora, pues el verdadero material de construcción es ahora la luz, que encuentra en el vidrio su mejor aliado para amplificar sus matices y su poder de definición de espacios. En el Monumento conmemorativo para los seis millones de judíos mártires (1966-1972), la voluntad de evitar la construcción de sombras y obtener continuidad en la luz ya sea en el vacío, ya en la materia, le guía hasta el bloque de vidrio autoportante ²⁷. Un material único, puro, capaz de superar la tradicional separación entre materia opaca y vacío transparente, dispensador de luz, como había anticipado Kahn en una entrevista en 1965:

“Imagine que las columnas son huecas y mucho más grandes –que las columnas normales–, y que los muros son ellos mismos donantes de luz, a continuación los vacíos son las estancias y la columna fabrica la luz; ella puede adoptar formas complejas, tener espacios y dar la luz” ²⁸. [11]

²⁵ Traducción del autor: “Louis Kahn, a partir del ahora ya consolidado propósito de construir con piedras huecas, parece dirigirse simultáneamente a dos distintas tendencias, que llevarán a soluciones formales netamente distintas y a espacios intersticiales con funciones y caracteres diferentes. La primera se origina de una operación de “replegado” del muro, mientras la segunda resulta del producto de una idea de “desdoblamiento” del muro mismo.” En CACCIATORE, Francesco. *Il muro come contenitore di luoghi. Forme strutturali cave nell’opera di Louis Kahn*. Siracusa: Lettera Ventidue Edizioni, 2008, p. 87.

²⁶ Traducción del autor: “¿Decir que se puede sostener los espacios, es situarlo sólo en un registro metafórico? Podríamos creer, cuando se sabe que las paredes de la columna hueca son dispensadoras de luz, que son idealmente de columnas de vidrio. Pero también se podría pensar que el ideal de lo previsto por Kahn sería paradójicamente, una desmaterialización del edificio, de modo que los espacios del edificio ya no están sostenidos por columnas de vidrio”. LUCAN, Jacques. “Des colonnes, mais creuses: de Louis I. Kahn à Toyo Ito”. En GARGIANI, Roberto. *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2008, p. 514.

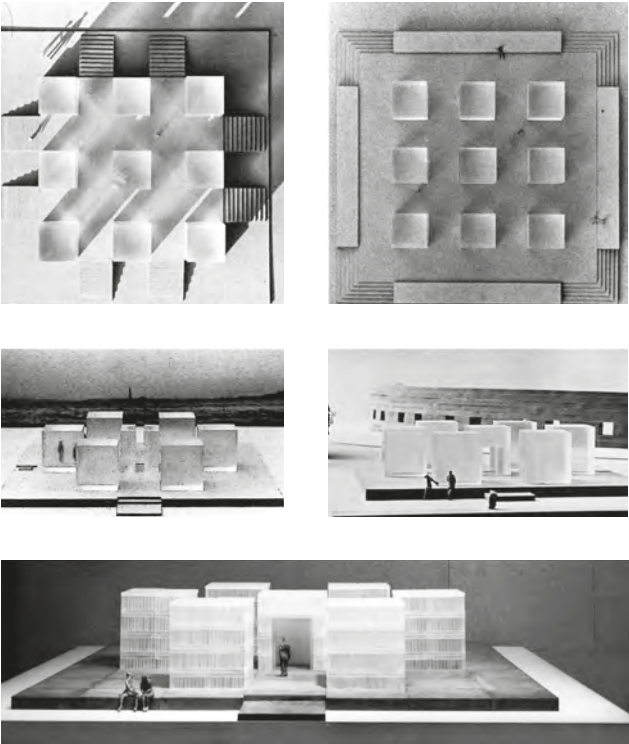
²⁷ JUAREZ, Antonio. Op. cit., pp. 191-201; también SOLOMON, Susan. “Memorial to the Six Million Jewish Martyrs”. En: BROWNLEE, David y DE LONG, David. *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*. New York: Rizzoli International Publications, 1991.

²⁸ Traducción del autor: “Imaginez –dit il– que les colonnes sont creuses et beaucoup plus grandes (que des colonnes “normales”), et que les murs peuvent eux-mêmes donner la lumière, alors les vides (voids) sont des pièces (rooms) et la colonne fabrique la lumière; elle peut prendre des formes complexes, tenir des espaces et leur donner la lumière.” KAHN, Louis. “Remarks”, *Perspecta - The Yale Architectural Journal*, n° 9-10, 1965, p. 311. Citado en LUCAN, Jacques. Op. cit., pp. 513-514.

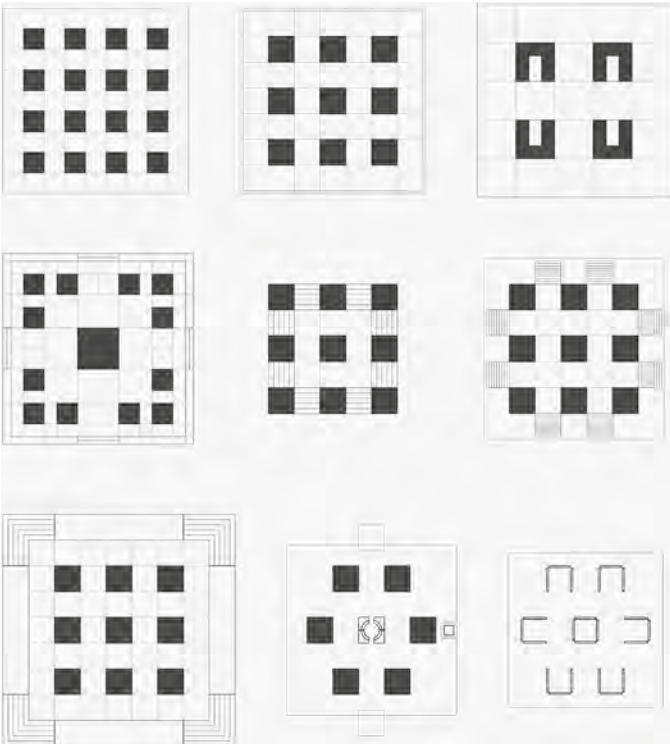
²⁹ KAHN, Louis. “Las nuevas fronteras en la arquitectura: CIAM en Otterlo en 1959”. LATOUR, Alessandra. Op. cit., 2003, p. 99.

³⁰ KAHN, Louis. “El espacio y las inspiraciones”. En LATOUR, Alessandra. Op. cit., 2003, p. 235-236. Conferencia en el simposio *El conservatorio reinterpretado*, Conservatorio de Nueva Inglaterra, 14 de noviembre de 1967.

[10]



[11]





[12]

En otras palabras, Kahn prosigue su búsqueda de alcanzar, a través de la integración, la perfecta articulación de cada componente de la Arquitectura. Al igual que Wright reclamaba insistentemente una arquitectura orgánica que articulase de forma natural sus elementos y la relación con el entorno, Kahn está convencido de que el único modo de responder a la creciente complejidad técnica del hecho arquitectónico reside en la convivencia entre forma, espacio, estructura e instalaciones.

A principio de los años 60, coincidiendo con el Congreso CIAM de Otterlo el año anterior ²⁹, se detecta en Kahn un cambio en la consideración de la luz natural y su papel en la caracterización de la arquitectura. Apuesta de forma clara por la construcción del espacio a través de la luz, que se reúne con la estructura y el espacio como la terna imprescindible para generar la “estancia”.

Es más, según sus propias palabras, la disposición de la estructura crea un ritmo de luz y masa, de espacio y estructura. De ahí que cuando dice “para mí, la estructura es la creadora de la luz”, y un poco después, que “desde el punto de vista arquitectónico, ningún espacio es tal a menos que tenga luz natural”, esté cifrando en estos tres elementos las claves de la arquitectura. La creación de espacios sería su sentido más profundo y, la estructura, la herramienta con la que construirlo. La luz, finalmente, la que otorga un halo de vida a esa creación ³⁰.

La búsqueda de un espacio con identidad, ni isótropo ni neutro, lleva a Kahn a reunir estructura, espacio y cerramiento, cerrando así el ciclo de la Modernidad al superar su separación programática. La intención del maestro americano de proveer al ser humano de un espacio de acogida y protección nos conduce nuevamente a los orígenes. Penetrar en la columna hueca significa volver al útero materno del que el hombre una vez salió para enfrentarse a la naturaleza. El itinerario a través de la caverna, la cabaña, la estancia y, finalmente, la piedra hueca, puede entenderse como un viaje al origen. [12]

La última gran decisión llevará a que la columna hueca se transmute en columna de vidrio, obteniendo así la identificación absoluta entre estructura, luz y espacio.

[10] Louis I. Kahn, Monumento a los Seis Millones de Judíos Mártires. Fotografías de las maquetas a lo largo de la evolución de la propuesta. Las primeras propuestas (1966-68) tenían 9 columnas y las versiones finales (1968-72) tenían 7 columnas. Recopilación realizada por los autores del artículo. Fuente: Louis I. Kahn Collection. Architectural Archives, University of Pennsylvania.

[11] Louis I. Kahn, Monumento a los Seis Millones de Judíos Mártires, 1966-72. Evolución en el tiempo de los esquemas en planta de izquierda a derecha y de arriba abajo, tanto bocetos como propuestas dibujadas o en maqueta. Fuente: Dibujo de esquemas realizado por los autores del artículo.

[12] Leonardo da Vinci, Estudios anatómicos del feto en el útero, 1513. Royal Collection Trust, London.

03 | Lo verde como sistema: espacios verdes y vida al aire libre en la Holanda de entreguerras a través de las páginas de la publicación neerlandesa de 8 en Opbouw _Isabel de Cárdenas Maestre

El interés por los espacios verdes y la vida al aire libre resurgió a principios del siglo pasado en Centroeuropa, vinculado a los movimientos por la reforma de la vida o *Lebensreform*. [1] Holanda –junto a Alemania– fue uno de los países en los que más se manifestó esta tendencia, materializándose en proyectos de altísimo interés, que indican un camino que los arquitectos holandeses –con excepción del periodo bélico– nunca llegaron a abandonar. Los ejemplos que se muestran en estas páginas reflejan la urgencia con la que se denunció la falta de espacios en los que disfrutar del aire libre y las soluciones que estos arquitectos ¹ plantearon. Estas propuestas quedaron reflejadas en las páginas de la revista neerlandesa de 8 en *Opbouw* durante los años de entreguerras. El conjunto es un capítulo ineludible de la historia del paisajismo y de la planificación urbana con ejemplos tan singulares como el Plan Verde para Rotterdam o el Boschpark de Ámsterdam.

Todas estas aportaciones conformaron una nueva visión que permaneció oculta durante muchos años pero que resurgió con el renacer de los movimientos ecologistas a finales de los años 60 y que hoy es irrenunciable. Conocer estos orígenes es, por tanto, obligado.

La publicación holandesa de 8 en Opbow ²

de 8 en *Opbouw* fue una publicación vinculada al funcionalismo y la *Nieuwe Bauen* que siguió muy de cerca el desarrollo de la Arquitectura Moderna durante los treinta. Es, por tanto, una experiencia única por su constancia y longevidad, y por haber seguido tan de cerca los avatares de la vanguardia internacional. Sus 12 años de existencia hacen de esta publicación un documento único que, no solo muestra las experiencias holandesas, sino que incorpora aportaciones de Alemania, Francia, Rusia o Estados Unidos. La revista permite seguir el desarrollo de la Arquitectura Moderna desde el año 1932, en que se fundó, hasta su extinción por motivos políticos en 1943 ³.

Editada por arquitectos de ideas vinculadas al funcionalismo y la *Neue Sachlichkeit*, de 8 en *Opbouw* es heredera de publicaciones anteriores como *i10 internationale*, desaparecida en 1929. Si *i10* mostraba un panorama artístico más general, incorporando experiencias desde todas las artes, los arquitectos que fundaron de 8 en *Opbouw* optaron por una visión más centrada en la arquitectura y su papel esencial en el proceso del cambio social a través de la vivienda y el

Resumen pág 56 | Bibliografía pág 63

Universidad Politécnica de Madrid.
Isabel de Cárdenas Maestre
es Arquitecto y Doctora por la UPM. Profesora Asociada en la Universidad Politécnica, impartiendo la asignatura de “Paisaje y Jardín” en el DCA de la ETSAM. Su campo de investigación pertenece a la teoría de la Arquitectura y el Paisaje. Dirige varias tesis doctorales en el área de la Composición. Ha sido Directora del Grado en Paisajismo por la UCJC.
i.cardenas@upm.es

Palabras clave
Neues Bauen, Lebensreform, paisaje, parque, de 8 en *Opbouw*, Rotterdam, Groenplan, higiene, urbanismo

Método de financiación
Financiación propia

[1] Portada de la revista de 8 en *Opbouw* del 31 de agosto de 1935. Fuente: de 8 en *Opbouw*, nº 18, 1935.

[2] De 8 en *Opbouw*. Portada de julio de 1935: complejo de baños Bloemendaal aan Zee, de Arthur STAAL. Fuente: de 8 en *Opbouw*, nº 15, 1935.

[3] Fotografías mostrando los baños de sol y las virtudes de la vida al aire libre. Fuente: FALKENBERG, Ida, “Her Naturbad”, de 8 en *Opbouw*, nº 17, agosto 1933, p. 151.



planeamiento urbano. El chocante nombre proviene de la unión de dos grupos de arquitectos que se fusionaron: de 8 (el 8), de Ámsterdam, junto con Group 32 y los OPBOW (Construcción) de Rotterdam. Merkelbach, Duiker o Wiebenga, por ejemplo, provenían de de 8, mientras que Mart Stam, Van der Vlugt, Oud, Rietveld o Cor van Eesteren formaban parte del grupo de Rotterdam. Muchos de ellos habían participado en los CIAM y tenían contactos internacionales. Algunos de ellos, como Stam, Oud o Rietveld ya habían obtenido reconocimiento por parte de profesionales de otros países por una carrera relevante dentro de la nueva arquitectura.

Los movimientos para la reforma de la vida

Los movimientos *Lebensreform* surgieron en diferentes países durante el siglo XIX, especialmente Alemania, Rusia y Estados Unidos. En Alemania, estas teorías se desarrollaron durante el periodo “guillermino”, que provenía de un pensamiento utópico evolucionado hacia un fomento de la vida natural. A partir de los principios románticos “roussonianos”, y alimentado por un contexto de crítica a la ciudad decimonónica, el cambio afectaría al modo de vida occidental y se manifestaría en muy diferentes aspectos de la cotidianidad. Esta revolución fue especialmente patente en la influencia que tuvo la incorporación de la naturaleza sobre la reformulación de las teorías urbanas, tema absolutamente central entre los últimos años del siglo XIX y la tercera década del siglo XX. Una de las grandes novedades –con muchos matices entre las diferentes propuestas– fue la obsesión por la eliminación de las barreras entre la ciudad y el campo, que se materializó en la incorporación de lo verde en la ciudad, sobre todo a través de los grandes parques y la incorporación de la “zona verde” dentro de los estándares de cálculo de superficie en el diseño de la ciudad.

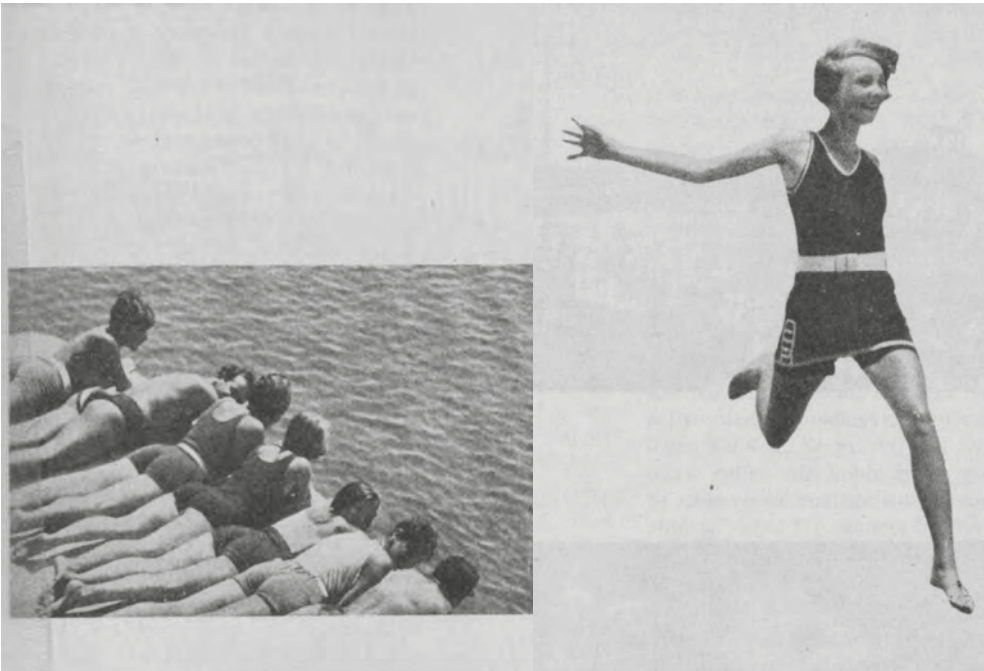
Fomento de la vida al aire libre

Otros cambios en la forma de vida de los europeos tuvieron impacto en el diseño urbano. La actividad física del cuerpo y el contacto con la tierra –incluidas las labores agrícolas– pasó a ocupar un lugar central. [2] Las nuevas concepciones coincidían –como muchos de los movimientos juveniles en búsqueda del “hombre nuevo”– en las referencias a la educación física y a la cultura del cuerpo. Es llamativo el auge de prácticas nudistas. Uno de los motivos de la irrupción de teorías que fomentaban el mayor contacto de los cuerpos con el sol pudo ser la Gripe Española (1918-1919) que dejó en toda la Europa posbélica un número de muertos de entre 20 y 40 millones. La creencia médica en que la vitamina D podría proteger frente al virus de la gripe 4 pudo ser otro de los motivos que impulsaron a prescribir los baños de sol. En medio de la pandemia actual es interesante entender de qué manera afectó este drama a la estimulación por ampliar los espacios verdes y la demanda por mejorar la higiene social.

El cuerpo, el deporte 5 y el agua

Las primeras referencias en *de 8 en Opbouw* a los baños muestran esa fe en los beneficios de los baños de agua y sol, con ejemplos extranjeros, sobre todo alemanes 6. [3] Las experiencias

[3]



¹ Se trataba de arquitectos de primerísima línea como J. J. P. Oud, Mart Stam, Gerrit Rietveld, Johannes Duiker, Cor Van Eesteren o un jovencísimo Bakema.

² Para más información acerca de la revista *de 8 en Opbouw*, consultar: BOCK, Manfred, “Ensayo sobre *de 8 en Opbouw*”. Prologado por GARCÍA GARCÍA, Rafael, *Cuaderno de Notas*, n° 8, 2000, pp. 3-62.

³ La llegada de los alemanes en 1940 no supuso el cierre de la publicación, ya que la política de Reich no llegó a manifestarse en contra. Sería ya en 1943 cuando el gobierno alemán decidió la suspensión.

⁴ BROWN, Jeremy. *Influenza: The Hundred-Year Hunt to Cure the 1918 Spanish Flu Pandemic*. Nueva York: Atria Paperback, 2018.

⁵ Monográfico sobre deportes. *De 8 en Opbouw*, n° 16, 1936.

⁶ Monográfico sobre baños y piscinas públicos. *De 8 en Opbouw*, n° 16, 5 de agosto 1932 y *De 8 en Opbouw*, n° 18, 1935.



[4]



[5]

alemanas en la creación de instalaciones acuáticas de iniciativa municipal, como la del balneario en el Wannsee, de Martín Wagner, el complejo de Dresde-Briesnitz, los baños de Marienbad o el Geirg-Arnoldbad ⁷, eran recientes.

En lagos, ríos, mar y piscinas, comenzaron a aparecer en Holanda proyectos de centros deportivos que facilitaban el baño a los ciudadanos. Algunos fueron de gran magnitud, como el de Arthur Staal en Bloemendaal aan Zee ⁸. El lugar era idóneo como centro vacacional, por ser la zona de costa más próxima a las ciudades de Ámsterdam y Haarlem –incluye esquemas y estadísticas de acceso–. Tras un estudio exhaustivo del lugar, de la topografía y del paisaje de la zona, propuso un complejo de baños que incluía hasta un teatro al aire libre, restaurantes, casas de fin de semana y zonas deportivas. Aprovechaba la topografía del lugar para formar un lago para baño y ejercicios náuticos. De los grandes proyectos no fue el único, aunque sí el más extenso. En el número de julio de 1935 se señalaban también otros proyectos, ninguno de los cuales se llegaría a construir, que aprovechaban el terreno para la creación de lagos artificiales para el baño y el deporte.

“Una escuela saludable para un niño sano” ⁹

También las condiciones de vida de la infancia y su papel activo en el disfrute de la ciudad fueron objeto de atención para los urbanistas. Los nuevos sistemas revolucionarios docentes exigían un nuevo tipo arquitectónico: *het nieuwe school*. [4]

Uno de los números más interesantes acerca de las escuelas es el monográfico de abril de 1932 ¹⁰, que recoge ejemplos de nuevas escuelas en Europa y Estados Unidos. Muchos de los principios que regían la concepción de los nuevos centros educativos están hoy en día asumidos, como la higiene y la luminosidad en las aulas, pero no quedaban ahí las exigencias de aquellos años: la audaz propuesta exigía la educación del niño al aire libre siempre que las condiciones climáticas lo permitieran –incluso bajo 0°! ¹¹–. [5] Uno de los ejemplos que mejor expresan estas premisas es el Friedrich-Ebert reform-school, de Ernst May en Frankfurt ¹²: aulas abiertas, cada una de las cuales se corresponde con un jardín. [6] [7]

Los centros necesitaban una gran cantidad de aulas exteriores, totalmente abiertas, y, en muchas ocasiones, ajardinadas. Huyendo de la típica imagen de “colegio”, trataban de evitar el edificio compacto. Las nuevas construcciones se atomizaban y se dispersaban por el terreno, y a cada aula cerrada le correspondía un aula abierta.

La ciudad verde: lo verde como sistema

Hasta finales de los años treinta no se materializarían las nuevas ideas de la introducción del verde en la ciudad, pero en pocos años se convirtió en el tema principal de la regeneración urbana, y así lo demuestran las dos grandes intervenciones: el *Amsterdam Boschpark* (Bosque de Ámsterdam) y el *Groenplan* Rotterdam (Plan verde para Rotterdam). [8] A estas iniciativas vinieron asociadas otras de menor escala, pero que reflejan la necesidad de basar las intervenciones en la estructura de los espacios verdes.

Los años treinta fueron testigo de una nueva concepción de la ciudad estructurada en torno a la relación entre la ciudad construida y los espacios verdes. A la idea de defender el verde en toda la ciudad corresponde la tendencia a cualificar el paisaje urbano a través de una planificación más controlada, basada en la estética y la funcionalidad de los espacios abiertos. Las primeras referencias a la introducción del parque y los espacios verdes en la ciudad que publica la revista es un artículo en 1936 con las nuevas teorías urbanas de Le Corbusier, “La Ville Radieuse” ¹³, que incluye fotografías, planos y dibujos.

[4] Portada de *de 8 en Opbouw* del 15 de abril de 1939, uno de los muchos monográficos que dedicaron los editores de la revista a las escuelas y a las pedagogías modernas. Fuente: *de 8 en Opbouw*, nº 8, 1939.

[5] Fotografía que muestra un grupo de niños y su profesora en un colegio, en Chicago, 1919. La reforma de la educación y los nuevos sistemas pedagógicos exigían que los niños pudieran dar clase al aire libre. Fuente: DUIKER, Jan, “Enn gezonde school voor het gezonde kind”. *De 8 en Opbouw*, nº 9, 28 de abril de 1932, p. 90.

⁷ FALKENBERG, Ida. “Her Naturbad”. *De 8 en Opbouw*, nº 17, 1933, pp. 150-153.

⁸ STAAL, Arthur. “Bloemendaal aan Zee”. *De 8 en Opbouw*, nº 15, 1935, pp. 150-160.

⁹ DUIKER, Jan. “Enn gezonde school voor het gezonde kind”. En: *De 8 en Opbouw*, nº 9, 1932, pp. 88-92. Traducción de la autora: “Una escuela saludable para un niño sano”.

¹⁰ Monográfico con ejemplos europeos y americanos sobre las nuevas escuelas. *De 8 en Opbouw*, nº 9, 1932, pp. 82-92. Publica las imágenes y los debates, con motivo de una exposición sobre las nuevas escuelas. El hecho hace patente la importancia que llegaron a tener estos nuevos centros educativos.

¹¹ Ver DUIKER, Jan. “Enn gezonde school voor het gezonde kind”. En: *De 8 en Opbouw*, nº 9, 1932, p. 90. Se muestra una foto de escolares en Chicago en 1910 dando clase en el exterior pese a las bajas temperaturas. Su comentario es: “Zooiets kan in 1932 beter!” es decir: “¡en 1932 lo podemos hacer mejor!”. Traducción de la autora.

¹² Ibidem, pp. 91-92.

¹³ ZANSTRA; P. “Naar aanleiding van “La Ville Radieuse””. *De 8 en Opbouw*, nº 17, 1936, pp. 199-210.

¹⁴ Para la evolución del parque popular. Ver: PANZINI, Franco. *Per il piacere del popolo: L'evoluzione del giardino pubblico un Europa*. Bolonia: Zanichelli Ed., 1993.

¹⁵ Denominación neerlandesa para Nueva Construcción o *Neues Bauen*.

El parque público o Volkspark ¹⁴

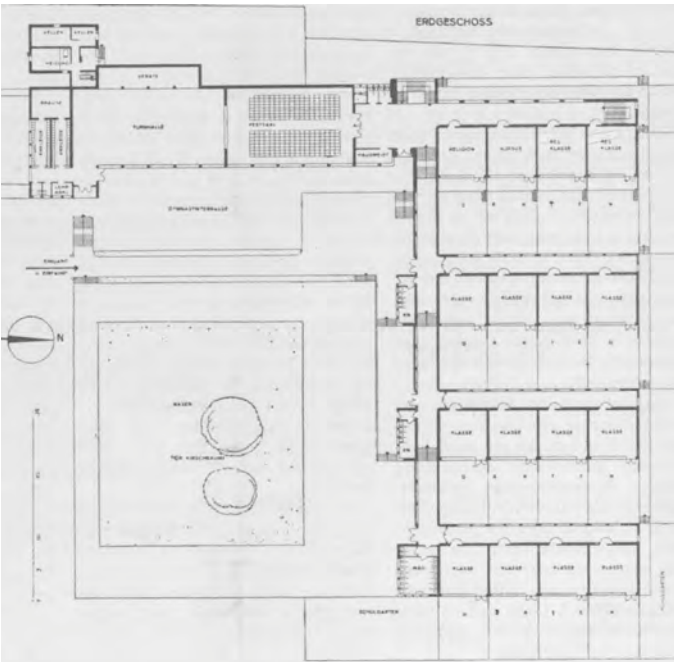
Este proceso llevó al parque urbano burgués a reinventarse. El sentido de practicidad y de economía funcional marcaría las trazas de los nuevos jardines públicos. El nuevo contexto social fue determinante: el parque de las primeras décadas del siglo XX declaraba el inicio de una fase histórica, donde el bienestar de las clases menos pudientes, pero numéricamente superiores, se convirtió en prioridad y referencia para la composición del paisaje. Se imponía una concepción más utilitarista, ligada a una cultura urbana de masas que trajo consigo unos principios higienistas, deportivos y recreativos ligados a los espacios verdes.

El espacio para estos parques, a menudo de gran tamaño, se encontró en los límites de la ciudad. El diseño de estos parques se caracterizaba por su sobriedad: trazado racional a base de líneas rectas, vastas superficies transitables, zonas de agua para bañarse en verano, patinar en invierno o practicar deportes náuticos. Los caminos pintorescos y los arriates de flores fueron sustituidos por recorridos simples y directos, y los espacios se definían mediante masas arboladas de especies autóctonas, sin concesión al exotismo, con grandes superficies herbáceas, rodeadas por masas arbóreas, de fácil mantenimiento.

El jardín público se convirtió en una especificidad tipológica, incorporado plenamente a una ciudad en la que crecían la demanda de funcionalidad, y la necesidad de enfrentarse directamente con los problemas de la vida urbana: las funciones del parque se precisaron, evolucionado desde simple equipamiento hasta una integración en la ciudad basada en una eficiencia racional, siguiendo los principios de la *Nieuwe Bauen* ¹⁵.

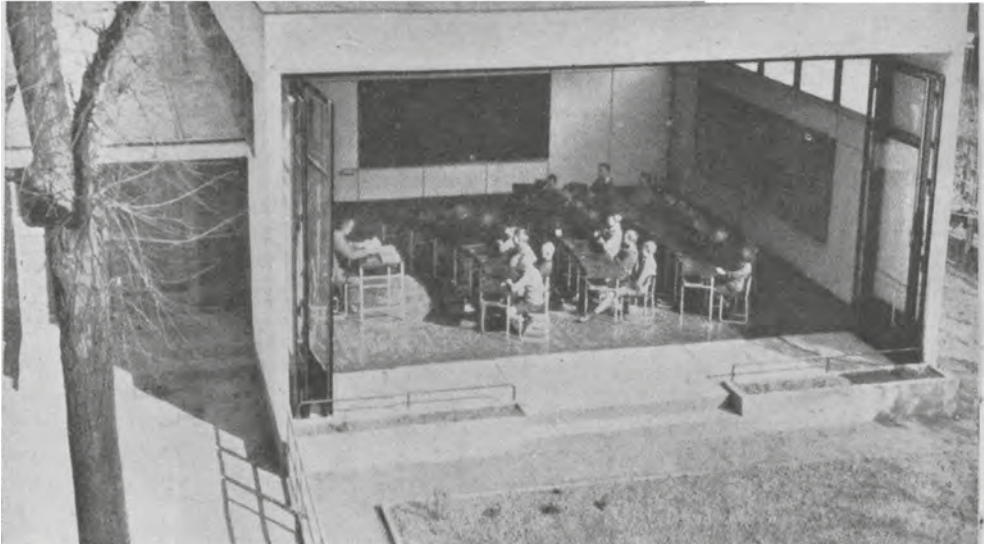
[6]

[6] Friedrich Ebert Reform School de Ernst May. Se observa en el plano que todas las aulas y las zonas comunes tienen su equivalente al exterior para permitir la mayor parte de las actividades al aire libre. El edificio huye de planteamientos masivos y se desparra por la ladera. Fuente: DUIKER, Jan, "Enn gezonde school voor het gezonde kind". *De 8 en Opbouw*, n° 9, 28 de abril de 1932, p. 91.



[7] Duiker muestra una fotografía del proyecto de Ernst May, Friedrich Ebert Reform School: a cada aula le corresponde un espacio abierto donde dar clase cuando la meteorología lo permita. Las grandes puertas correderas de vidrio permiten la total interconexión entre el exterior y el interior del aula. Fuente: DUIKER, Jan, "Enn gezonde school voor het gezonde kind". *De 8 en Opbouw*, n° 9, 28 de abril de 1932, p. 92.

[7]



El bosque de Ámsterdam ¹⁶

Es el resultado de una serie de proyectos llevados a cabo desde los años veinte, que reflejaban la necesidad de instaurar una gran área verde en la ciudad. [9] Por fin se tomó como definitivo el proyecto del año 1934, a cargo de Cor Van Eesteren, con la colaboración de Jakoba Mulder, entonces arquitecta municipal de Ámsterdam y Jan Byhouver, paisajista, en un gran pólder de superficie aproximada de un millón de metros cuadrados. Fue la mayor intervención de este tipo hasta la fecha.

El proyecto se desarrolló en cuatro niveles diferentes: bosque, espacios abiertos, agua y comunicaciones. Las áreas libres, que se sucedían a través del bosque, alojaban las diferentes actividades deportivas y de ocio –incluso un teatro al aire libre (*open lucht theater*)– ¹⁷. Las zonas de agua, de trazado irregular, albergaban también diferentes usos, a los que correspondían diferentes formas: “el mar nuevo” (*Het Nieuwe Meer*), las piscinas o el canal –este último de trazado regular, respondiendo exclusivamente a su uso deportivo–. Los dos sistemas –agua y espacios libres– se entrecruzan y se abren paso a través del bosque, confiriendo unidad al conjunto. Los recorridos, por agua o a pie, comunicaban las diferentes partes de la intervención. [10]

El parque –o bosque– fue un éxito desde el punto de vista social y urbano para la ciudad de Ámsterdam y hoy en día sigue formando parte de la vida de los ciudadanos.

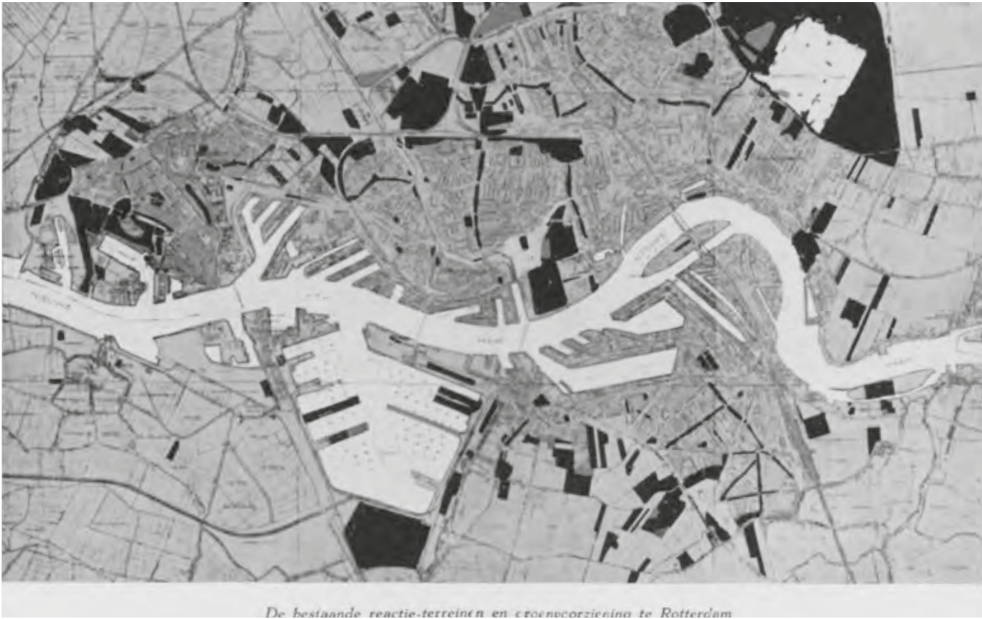
Lo verde como sistema

Durante los primeros años del siglo, el modo de entender la construcción de la ciudad estaba en crisis. A raíz del esfuerzo en racionalizar el desarrollo de la metrópoli, la concepción de la función de los espacios verdes en el entorno urbano cambiaría de manera sustancial, con la adopción del proceso proyectual a gran escala. Mientras ganaba consistencia la concepción que entendía el verde como sistema capaz de interferir en la ciudad, durante los años treinta la temática dejó de lado el arte de los jardines por la planificación urbana, como evidencia la atención prestada a los proyectos de grandes parques o las nuevas actuaciones urbanas como Bosch en Lommer ¹⁸ o el Plan Verde de Rotterdam.

El verde urbano como sistema es el fenómeno y el producto último del proceso que desde el siglo XIX tendía a la integración entre el campo y la ciudad y el control del territorio mediante la difusión de las técnicas de planificación (*zoning*) basadas en una normalización estandarizada de las relaciones cuantitativas entre los diversos componentes de la ciudad. El aumento dimensional de la intervención, que asigna siempre un peso mayor a los instrumentos generales de la planificación, y la introducción de nuevos métodos –análisis sociológico, de previsión de dimensionados, de accesibilidad y de tráfico– exigían para la configuración del proyecto una nueva concepción del parque público y del sistema de zonas verdes.

Entre las experiencias previas más interesantes en ese sentido destacan las de Bruno Taut y del paisajista Leberecht Migge, quien había colaborado con Taut y con muchos otros

[8]



[8] Plano de estudio para el *Groenplan Rotterdam*, en el que se identifican los lugares en los que se debe intervenir con el objetivo de tejer el entramado de vegetación y espacios libres para una ciudad más abierta y saludable. Fuente: VAN GELDEREN. “Groenplan Rotterdam. Collectieve studie van de vereniging “Opbouw” te Rotterdam”. *De 8 en Opbouw*, nº 16, agosto de 1939, p. 166.

[9] Plano del *Bosch Park* de Ámsterdam y cartel de la exposición de las maquetas y el proyecto. Fuente: BYHOVER, Jan. “Het Amsterdamsche Boschpark”. *De 8 en Opbouw*, nº 2, 30 de enero 1937, p. 1.

¹⁶ BYHOVER, Jan. "Het Amsterdamsche Boschpark". *De 8 en Opbouw*, n° 2, 1937, pp. 1-10. El proyecto se presenta mediante planos y maquetas. El artículo incluye fotografías del estado actual del lugar.

¹⁷ El teatro al aire libre del Amsterdam Bosch, que aparece en el monográfico "Open lucht theaters". En: VAN DER POEL, D.C. "Plan en outillage - "problemen" en eisen". *De 8 en Opbouw*, n° 4-5, 1939, pp. 46-47, en el que se muestran los nuevos teatros al aire libre, tanto alemanes como holandeses. Este monográfico consta de varios artículos, como: VAN DE VIES, Abraham. "Oude en nieuwe theaters in de open lucht", pp. 31-36, en el que relata la historia de los teatros al aire libre desde la Antigüedad.

¹⁸ Bosch en Lommer fue el último gran proyecto urbano con la incorporación de zonas verdes publicado en *De 8 en Opbouw*. Se reservaron dos números completos para su publicación: n° 23 y 24, noviembre 1939, pp. 249-266. El proyecto fue obra colectiva del Grupo de 8 y, aunque no se construyó, su trazado en general se respetó cuando se urbanizó después de la guerra. Para una comprensión completa del papel de Bosch en Lommer en el desarrollo de Amsterdam, HELINGA, Helma. "Plan general de expansión de Amsterdam". *Cuaderno de Notas*, n° 5, 1997, pp. 13-38.

¹⁹ Ver: ARREDONDO GARRIDO, David. "The influence of Leberecht Migge in the creation of the modern productive Siedlungen". *VLC arquitectura*, Vol. 5, Issue 2, 2018, pp. 29-58.

²⁰ TAUT, Bruno. "Neu-Magdeburg, eine realistische Selbstbetrachtung". [El Nuevo Magdeburgo, una autorreflexión realística]. En: *Frühlich*, n° 3, 1922, pp. 65-71.

²¹ MIGGE, Leberecht. "Das grüne Manifest". *Die Tat*, n° 10, 1919, pp. 912-919.

²² META HÜLBUSCH, Inge, "Ciascuno è autosufficiente - Il Verde Coloniale di Leberecht Migge". En: VV.AA. *Werkbund, Germania, Austria, Svizzera*. Venecia: Ed. La Biennale di Venezia, 1977, pp. 66-71.



[9]

arquitectos berlineses en el desarrollo paisajístico de las Siedlungen berlinesas de los veinte ¹⁹. Tanto Taut como Migge plantearon la introducción de los elementos verdes en la ciudad de manera manifiesta. Los ejemplos más claros son la propuesta para Magdeburgo ²⁰, de 1922, en la que Taut planteaba un sistema de “capas” en el que la verde permitiría una lectura globalizadora. Migge propone un plan para Frankfurt basado en otro plan anterior de 1928 denominado “Parque Municipal Colonizador”. El propio nombre indica hasta qué punto la zona “vegetación” se concibe como estructurante en la concepción misma de la ciudad. No en vano Migge predicaba: “¡Cread la ciudad-campo, cread el campo-ciudad!” ²¹. Ambas propuestas se articulaban a diferentes escalas, desde la individual de los jardines productivos o *Schebergärten* ²² a los colectivos: jardines urbanos, parques y grandes dotaciones verdes.

Las propuestas de los arquitectos holandeses se diferenciaban de los ejemplos alemanes por su obstinación casi fundamentalista por la función en sentido moderno. Esto produjo una pérdida de interés hacia el jardín como espacio singular, para valorar como dato cualitativamente más interesante la interconexión con el contexto territorial. El jardín público se convirtió en el verde urbano y territorial: de este modo se consiguió su presencia generalizada, perdiendo su reconocimiento formal, transformándose en materia difusa e intersticial, incierta en su contenido compositivo.

Groenplan Rotterdam 23

El Plan Verde de Rotterdam fue uno de los más ambiciosos y visionarios proyectos urbanos hasta la fecha, adelantándose en diez años y una guerra al Plan general de Estocolmo. [11] Faltó tiempo para su desarrollo y ejecución, y solo conocemos las conclusiones del estudio de campo y los planteamientos iniciales de Van Gelderen.

El proyecto evidencia el cambio trascendental en la interpretación del paisaje, considerado no por su valor decorativo sino por su valor funcional –esa transformación se había ido operando ya desde la incorporación del verde como “zona”–, como reflejan estas reveladoras palabras de Van Gelderen:

“La gran necesidad que vamos observando en el último cuarto de siglo de áreas para deportes y juegos, el deseo de la vida al aire libre y recreación activa han cambiado las opiniones sobre el paisajismo. La importancia de este con intenciones decorativas perdió su valor con respecto a la concepción de las áreas de deportes, parques infantiles, populares, jardines familiares, etc.” 24.

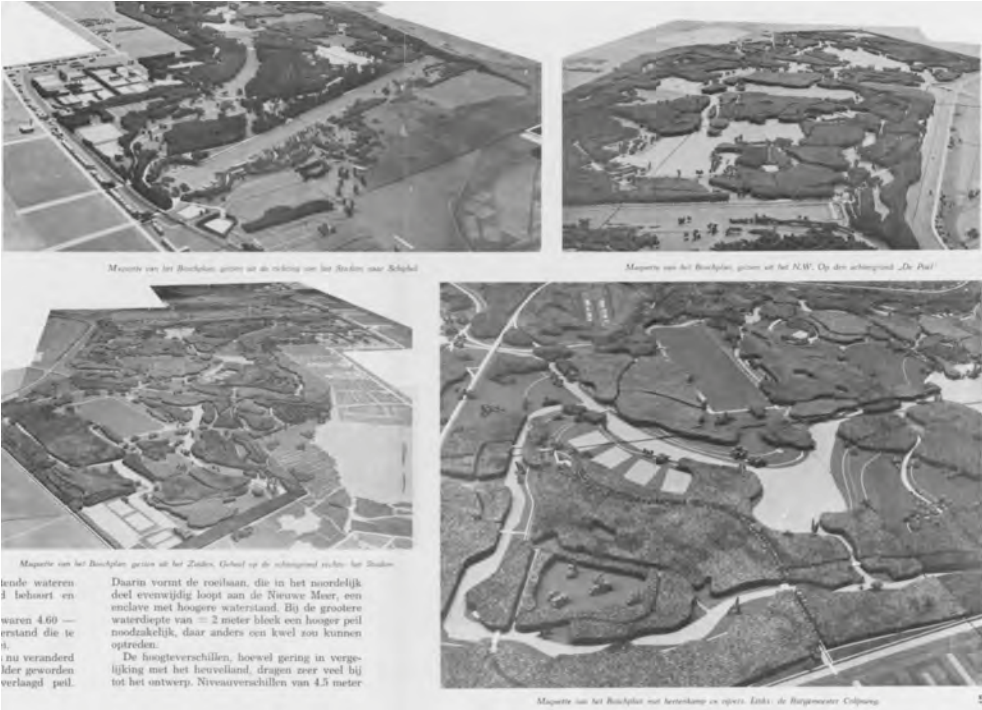
El plan fue publicado como contribución del Grupo de Rotterdam (Opbouw) en la reunión de delegados del CIAM en La Sarraz en 1936 y en el Congreso de París en 1937.

El Grupo contó con el asesoramiento del paisajista Jan Bijhouwer. El estudio comenzó en 1935 y supuso tres años de trabajo de campo, estudios fotográficos, etc., centrados en la manera en que los ciudadanos vivían sus zonas libres, verdes o baldías, y la búsqueda de soluciones para configurar un sistema de zonas abiertas para una ciudad más saludable. La respuesta se trabajó a diferentes escalas: vecindario, barrio y distrito, incorporando los espacios verdes también en diferentes tamaños, dependiendo de las necesidades. Así, cada vecindario dispondría de un pequeño parque con zonas diferenciadas para las actividades, *buurtpark* con 400 m², cada barrio tendría su *wijkpark*, de 1.000 m², y cada distrito contaría con una gran área verde, *stadtpark*, de 4.000 m², partiendo de los estándares establecidos 25.

Llama la atención el interés tan evidente en justificar cada área a través de las funciones de cada una de ellas. En cada una de las áreas aparece señalada la actividad a la que esta está vinculada, y la edad de aquellos que la disfrutarán. La señalética diseñada para este fin incluye un estudio de las actividades por edades, incluyendo las actividades vinculadas a los huertos productivos. [12] [13]

La llegada de la guerra impidió el desarrollo del proyecto, que quedó limitado a lo publicado en las páginas de la revista. Muchos años más tarde, y tras la reconstrucción de la ciudad, el Ayuntamiento de Ámsterdam retomó la idea como parte de sus políticas verdes. En 2005, y bajo el mismo nombre, *Groenplan Rotterdam* 26, se diseñó un plan para la implementación y sistematización de las zonas verdes que incluía jardines, parques –tanto urbanos como regionales–, ríos y canales, y las conexiones entre todos estos elementos. En el estudio se dibuja

[10]



[10] Fotografías de la maqueta del Bosque de Ámsterdam, en las que se ve el denso arbolado, los caminos y las estancias horadadas en el bosque así como las zonas de agua (el mar, los ríos y el canal de remo). Fuente: BYHOEVER, Jan, “Het Amsterdamsche Boschpark”. *De 8 en Opbouw*, n° 2, 30 de enero 1937, p. 1.

[11] Portada de *de 8 en Opbouw*, n° 6 de agosto de 1939, en el que se expone el *Groenplan Rotterdam* o Plan Verde para Rotterdam. Se pueden ver las fotografías que se utilizaron para el estudio previo en las que se pretendía comprender cómo los ciudadanos habitaban los espacios abiertos de la ciudad, tanto verdes como baldíos. Fuente: *De 8 en Opbouw*, n° 6, 1939.

[12] Tabla de estudio de actividades al aire libre para todas las edades que se ilustra mediante una señalética diseñada para este fin y que se utiliza en los planos de parques para señalar las actividades de cada zona. Fuente: VAN GELDEREN. “Groenplan Rotterdam. Collectieve studie van de vereniging “Opbouw” te Rotterdam”. *De 8 en Opbouw*, n° 16, agosto de 1939, p. 162.

[12] Propuesta de parques y dotaciones verdes para las diferentes escalas: Parque del vecindario, *buurtpark*, 400 m², Parque del distrito, *wijkpark*: 1.000 m² y *stadtpark* 4.000 m². En los planos de los dos parques se observa la utilización de la señalética de actividades por edades, donde cada área tiene su función definida. Fuente: VAN GELDEREN. “Groenplan Rotterdam. Collectieve studie van de vereniging “Opbouw” te Rotterdam”. *De 8 en Opbouw*, n° 16, agosto de 1939, pp. 172.



[11]

23 Monográfico sobre el Plan Verde de Rotterdam. VAN GELDEREN. “Groenplan Rotterdam. Collectieve studie van de vereniging “Opbouw” te Rotterdam”. *De 8 en Opbouw*, nº 16, agosto de 1939, pp. 161-174.

24 Traducción de la autora: “*De sterk toegenomen behoefte in de laatste kwart eeuw aan terreinen voor sport en spel beoefening, het verlangen naar verblijf in de open lucht en actieve recreatie hebben de opvattingen over groenvoorziening sterk gewijzigd. De betekenis van groenvoorziening met decoratieve oogmerken verloor haar waarde t.a.v. groenvoorziening in de zin van sport, speelterreinen, volks, familie-tuinen, enz, enz.*” Ibidem, p. 161.

25 Ver planos en: *De 8 en Opbouw*, nº 16, 1939, pp. 170-171.

26 DE GREEF, Pieter; DEN HEIJER, Marco; TILLIE, Nico. *Rotterdam. Uitvoeringsprogramma 2005*. Rotterdam: Departamento de Planificación Espacial, Ayuntamiento de Rotterdam, 2005.

27 Este artículo es parte de un trabajo de investigación que realicé junto al Profesor Rafael García García en el Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAM. El trabajo consistió en un estudio exhaustivo de la publicación neerlandesa de entreguerras de *8 en Opbouw* para rastrear a través de sus páginas las experiencias en torno a lo verde y la vida al aire libre. Mi agradecimiento al profesor García por su generosidad y su inestimable ayuda.

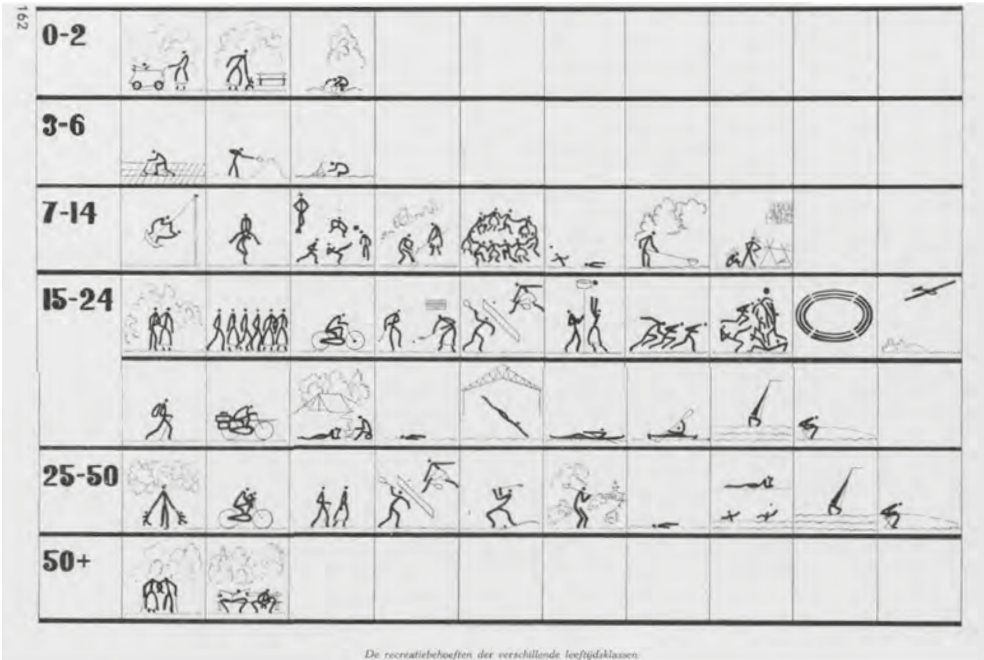
el plano publicado en agosto del año 1939 [8] como parte de la investigación. La “agenda verde” se ha mantenido desde entonces.

Conclusión

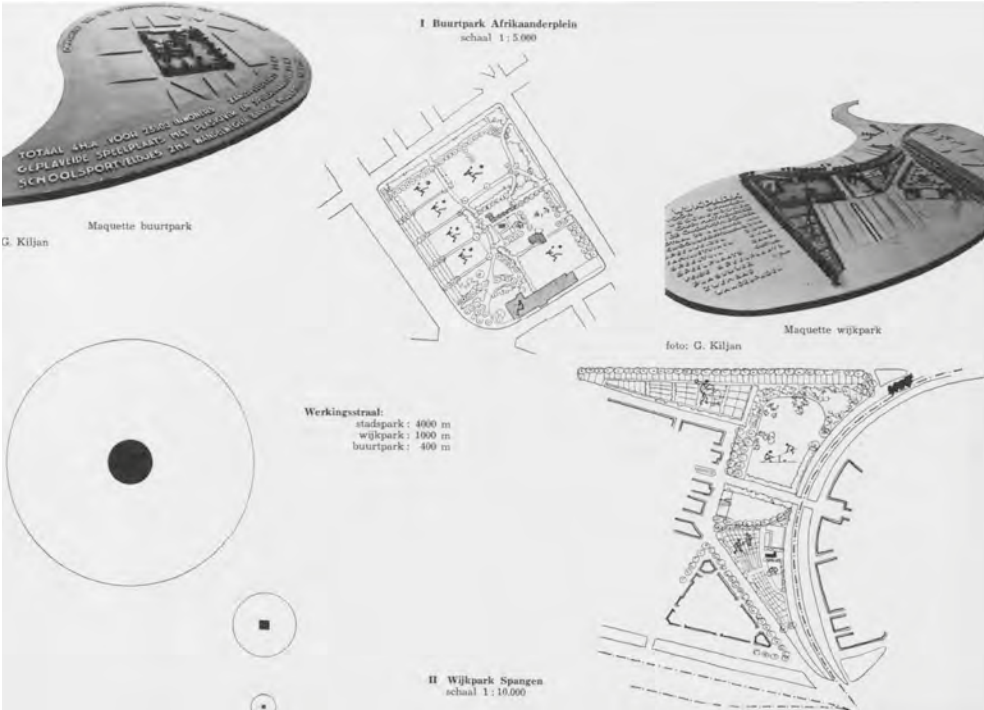
La revista de *8 en Opbouw* es referencia obligada para entender el desarrollo de la Arquitectura Moderna durante los años más duros del periodo de entreguerras. Durante sus 12 años de existencia puso de manifiesto el interés creciente por la salud y la higiene públicas, la necesidad de soluciones urbanas para el desarrollo de la vida y el disfrute al aire libre, y el interés, poco conocido, por las zonas verdes planteadas como dotación y estructura urbana, con ejemplos ineludibles, como el Bosque de Ámsterdam o el Plan Verde para Rotterdam. Este artículo recupera estas experiencias y las sitúa en su contexto, tratando de mostrar su gran valor, olvidado a causa de la llegada de la Guerra.

Aunque desconocido en gran parte, este trabajo colectivo de investigación marcó la línea de trabajo de los arquitectos más jóvenes: Bakema, Van den Broek, Van Eyck y muchos otros bebieron de las experiencias de sus mayores, que les posicionaron en una situación privilegiada para evolucionar hacia la revisión de la Arquitectura Moderna tras el conflicto bélico 27.

[12]



[13]



04 | Habitar en la era digital. Modelos colaborativos y su respuesta en tiempos de crisis _Lucía De Molina Benavides, Elisa Valero Ramos

La transformación de los usuarios en habitantes o nómadas digitales

“La imagen de la casa se divide: aquí y ahora, significa arresto, impedimento, aporía; pero el amor por la sabiduría también implica el amor por el hogar, querer estar en casa, ya que el sabio “será feliz” [...] y, por lo tanto, la casa no es simplemente el obstáculo que encontramos en el camino, sino la idea de que el camino se revela como el final del viaje” ¹. Massimo Cacciari

En la era digital ha cambiado la forma de vida de gran parte de los habitantes del planeta. Los dispositivos electrónicos están presentes en todas las actividades diarias y condicionan la mayoría de los movimientos de los usuarios. Desde el origen de esta nueva era, las personas han ido incorporando a su cotidianeidad una tecnología que ha afectado, de manera silenciosa, a su interacción con el entorno y a las relaciones interpersonales.

Para entender cómo esto puede transformar la arquitectura, conviene revisitar, a la luz de estos cambios, el concepto de habitar. El origen etimológico de la palabra habitar proviene del latín *habitare*, frecuentativo de *habere*, “tener o poseer reiteradamente” y su significado indica el “hábito” de permanecer en un lugar. Desde un punto de vista filosófico, habitar también significa abrigar y cuidar ², por lo que se identificaba con el hogar, al sentirse la persona protegida, rodeada por lo conocido o lo habitual, por lo “familiar”. La permanencia en el espacio facilitaba la creación de vínculos con los otros miembros y objetos de su entorno. De esta manera, habitar también llevaba a establecer una relación de pertenencia al lugar ³.

Con la llegada de internet y la ubicuidad de procesos, aumenta la posibilidad de la permanencia del individuo en el espacio doméstico y una mayor conexión con su alrededor. De esta manera, el espacio se reinventa como el escenario donde acontece la vida, apareciendo nuevas actividades: un salón se convierte en una sala de cine, a la vez que funciona como una oficina desde donde se celebran reuniones internacionales, o sirve como un aula en la que se imparten cursos universitarios a distancia. A medida que se desarrolla esta nueva era, la tecnología no solo aumenta la interacción del individuo con su entorno más próximo, sino que su uso transversal está consiguiendo una conexión con el resto del mundo. Plataformas digitales y canales de distribución de contenidos como Youtube ⁴ o redes

[1]



Resumen pág 57 | Bibliografía pág 64

Universidad de Granada. Lucía De Molina Benavides, arquitecta y doctoranda en la ETSAG. Realiza el Máster en Vivienda Colectiva por la UPM y la ETH, y recibe mención de honor de la Fundación Arquía por el proyecto: “Habitar en la era digital: modelos colaborativos para la ciudad de Nueva York”. Participa en varios seminarios internacionales de arquitectura y combina su tesis doctoral trabajando en proyectos junto a Renzo Piano y Richard Rogers, desde 2015 hasta la actualidad. luciadmb@gmail.com

Universidad de Granada. Elisa Valero Ramos. Catedrática de proyectos arquitectónicos de la Universidad de Granada. Directora del grupo de investigación RNM909 Vivienda eficiente y reciclaje urbano. info@elisavalero.com

Palabras clave
Habitar, COVID-19, modelos colaborativos, *cohousing*, *coliving*, nómada digital, habitante digital

Método de financiación
Financiación propia

¹ Traducción de las autoras: “L’immagine della casa si sdoppia: qui e ora, essa significa arresto, impedimento, aporia; ma amore per la sapienza comporta di necessità anche amore per la dimora, voler essere-a-casa, poiché il sapiente “sarà felice” [...] E dunque la casa non è semplicemente l’ostacolo in cui ci imbattiamo nel cammino, ma l’idea che nel cammino si rivela come fine del viaggio”. CACCIARI, Massimo. “Abitare, pensare”. Casabella, n° 662-663, 1998, p. 2.

² “La antigua palabra *bauen* significa que el hombre es en la medida en que habita; la palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar; así, cultivar (construir) un campo de labor (*einen Acker bauen*), cultivar (construir) una viña. Este construir sólo cobija el crecimiento que, desde sí, hace madurar sus frutos. Construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir”. HEIDEGGER, Martin. “Construir, Habitar, Pensar”. En: HEIDEGGER, Martin. *Conferencias y artículos*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal, 1994, p. 129.

³ “El autor menciona que la identidad humana está profundamente relacionada con los lugares y las cosas. Nos habla además de que la identificación y la orientación son aspectos primarios del estar-en-el-mundo del hombre, donde la primera es la base de su sentido de pertenencia. Nos dice que la verdadera libertad humana presupone pertenencia, por lo que “habitar” significa pertenecer a un lugar concreto”. NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 425.

⁴ Youtube nació en 2005 como una plataforma para compartir videos. Actualmente se ha



[2]



[3]



[4]

convertido en una herramienta de difusión capaz de generar nuevos contenidos y da un nuevo formato a la transferencia de conocimientos a través de los tutoriales, fomentando el autoaprendizaje.

⁵ La cultura DIY, “*Do it yourself*”, se trata de un movimiento sostenible basado en el reciclaje que fomenta la producción responsable de productos por parte del usuario. Popularizada con el auge de tutoriales y catálogos digitales, abarca infinidad de disciplinas, desde artesanía, artes plásticas, hasta electrónica.

⁶ La cultura *Maker* se trata de una evolución de la cultura DIY, en la que a través de nuevas herramientas tecnológicas de fabricación como impresoras 3D, robótica o electrónica, el usuario trae de regreso al siglo XXI, la figura del artesano actualizada.

⁷ El término *Coworking* surgió en 1999 bajo el concepto de “*Working together as equals*”, “trabajando juntos como iguales” a partir del uso compartido del espacio por diferentes profesionales. Esta nueva forma de trabajo favorece un desarrollo individual al mismo tiempo que favorece colaboraciones entre los diferentes trabajadores que conforman la comunidad.

⁸ Los *Fablabs* son talleres de fabricación digital de uso personal. Aparecieron por primera vez en 2001 en el Massachusetts Institute of Technology (MIT) dentro del laboratorio de *Media Lab*. Se muestran como una red global basada en la investigación y genera un desarrollo de la tecnología mediante el empoderamiento de la comunidad.

⁹ El modelo *Cohousing* fue el primer modelo colaborativo, surgido en Dinamarca en los años 60, por la insatisfacción de las jóvenes familias danesas con respecto al diseño de las viviendas convencionales, inadaptadas a sus necesidades reales.

[1] Imagen de una típica sala de estar convertida en una oficina gracias al movimiento *Hoffice*. Fotografía: Amrit Daniel Forss, (2014). Algunos derechos reservados. Fuente: https://d36iur3orme9ke.cloudfront.net/wp-content/uploads/2016/03/blog_top-image_FREE-USE-WITH-CREDIT-AMRIT-DANIEL-FORSS-one-of-the-very-early-Hoffice-events-in-Sweden-1024x683.jpg

[2] *Fablabs* como punto de encuentro para los ciudadanos. Taller de Medialab-Prado, Madrid. Fuente: GARCÍA, Marcos. “Ecología de los laboratorios ciudadanos”. *Semana de Innovación Ciudadana: “I Encuentro sobre Innovación Ciudadana”*, 25 de mayo de 2017 en La Madraza (Universidad de Granada), 2017. Algunos derechos reservados. <https://image.slidesharecdn.com/presentacionmarcosgarciagranada-170606192226/95/ecologia-de-los-laboratorios-ciudadanos-por-marcos-garcia-25-638.jpg?cb=1496777256>.

[3] Zona común del *Cohousing “Spreefeld”* en Berlín. El espacio se convierte momentáneamente en un comedor para la comunidad. Fuente: Cohousing Spreefeld [at spreefeldgenossenschaft], 2018. [Publicaciones de Facebook]. <https://www.facebook.com/pg/spreefeldgenossenschaft/photos/>

[4] Espacio *Coworking* para el *Coliving* The Collective Old Oak en Londres. Fotografía: The Collective, (s.f.). Todos los derechos reservados. Fuente: <https://www.thecollective.com/>

sociales hacen posible la creación de nuevas comunidades, como las basadas en la cultura DIY ⁵ o los *Makers* ⁶, que potencian la creatividad en el hogar. [1]

Recientemente, acontecimientos como la crisis económica o el calentamiento global evidencian la necesidad de modelos de vida sostenibles, y han emergido desde diversos ámbitos acciones colaborativas apoyadas en la interacción directa entre personas, como un medio de recuperación y empoderamiento de los miembros de la comunidad. De esta manera, gracias a nuevos avances tecnológicos, como la digitalización de profesiones creativas y la aparición de nuevas herramientas digitales, los modelos *Coworking* ⁷ y los *Fablabs* ⁸ [2] han surgido como plataformas reales para el encuentro de la comunidad. En estos, sus usuarios exploraban el entorno y creaban sinergias entre ellos, estableciéndose vínculos sólidos entre sus miembros y sentimientos de pertenencia. Se observa que, bajo esta filosofía de colaboración, no solo era posible trabajar desde el hogar, sino que también se volvía a habitar el espacio de trabajo.

Al mismo tiempo, el modelo colaborativo *Cohousing* ⁹, nacido en Dinamarca en los años 60, regresa actualizado como una alternativa a la vivienda convencional, basada en el habitar sostenible que, bajo una ética solidaria, comparte el lugar con una comunidad de habitantes que hace del espacio doméstico un hogar consolidado. [3]

No obstante, a pesar de que esta tecnología posibilita la permanencia en el espacio, al mismo tiempo produce el efecto contrario. La progresiva digitalización de servicios y el aumento de las compañías aéreas de bajo coste han impulsado la movilidad por ocio con una frecuencia inusitada. Nuevas plataformas digitales como B&B o Booking, actuando como intermediarios entre habitantes que ofrecen habitaciones disponibles en su hogar y los nuevos turistas digitales, popularizan la práctica “*Bed & Breakfast*”, surgida en los años 60 durante la época de escasez económica. Los servicios brindados originalmente eran literalmente “cama y desayuno”, y los visitantes compartían el resto de dependencias con los habitantes de la vivienda. De este modo, el hogar comenzaba a combinar su papel de vivienda habitual con el de servicio para los turistas que lo utilizaban de manera temporal. Cuando esta convivencia desaparece se modifica su concepto original. Por otro lado, las nuevas formas de trabajo, de estudio o de compras a distancia posibilitan una nueva forma de nomadismo. El nómada digital surge como un nuevo perfil de jóvenes profesionales, *freelance*, sin obligaciones familiares y de nivel cultural alto que trabajan hiperconectados desde cualquier lugar del mundo, creando un estilo de vida basado en el movimiento.

Conforme ha ido avanzando la era digital y la recuperación económica, el mercado global ha incorporado las ventajas de los modelos colaborativos en los sistemas de consumo a todos los niveles, desde intercambio de objetos y servicios como Wallapop y Uber, hasta la incorporación de la propia arquitectura. Plataformas que surgieron como prácticas colaborativas entre habitantes y turistas digitales, como “bnb”, ahora se convierte en empresas digitales, como el caso de Airbnb, Homestay o HomeAway. Estas nuevas plataformas han dejado de actuar como intermediarios y se han convertido en empresas de servicios más allá de “cama y desayuno”. Se elimina el anfitrión del hogar y provoca el auge de los apartamentos turísticos que mantienen su imagen acogedora y de “hogar”, como en su día era el B&B, a través de objetos personales, libros, fotos, o mobiliario doméstico, como pertenencias ¹⁰ de un habitante imaginario. La vivienda, transformada en un servicio global, debilita la identidad del lugar y produce cambios extraordinarios en las ciudades más turísticas contribuyendo a la gentrificación de los barrios.

De la misma manera, actualmente aparece el modelo *Coliving* para atender a las necesidades del nómada digital que, desarraigado de un entorno estable, deja de habitar el espacio para



[5]

usarlo también como un servicio efímero. Este modelo, implantado de nuevo por empresas digitales, aparece como una red privada de servicios y espacios compartidos que se presenta como el “hogar” de una “comunidad de ciudadanos globales”, y materializa el concepto de un hogar líquido. [4]

Finalmente, los modelos colaborativos *Cohousing* y *Coliving* aparecen para dar respuesta a los nuevos perfiles sociales surgidos en esta nueva era, el habitante y nómada digitales, los cuales, como se ha comprobado, perciben el espacio doméstico de manera muy diferente: el primero como un hogar y el segundo como un servicio. A pesar de mostrarse ambos modelos como espacios domésticos con zonas comunes, al servicio de una comunidad, se observa cómo el comportamiento de sus usuarios condiciona la consistencia del hogar y afecta a la cohesión de su comunidad. De esta manera, dependiendo de la naturaleza líquida o sólida de la comunidad, se determinará la sostenibilidad de dichos modelos.

La transformación de la consistencia del espacio doméstico

El uso de la tecnología no solo ha afectado al individuo, también a la consistencia del hogar, repercutiendo en las características del espacio doméstico. Para entender cómo su arquitectura ha evolucionado, es necesario estudiar la influencia que han tenido los avances tecnológicos en la movilidad de los usuarios dando lugar a nuevas formas del espacio.

Antiguamente, la condición de domesticidad no se limitaba únicamente al espacio íntimo, también aparecía en los espacios de trabajo, que eran realmente habitados al interactuar el usuario con el entorno. De esta manera, los talleres de artesanos y estudios de artistas se mantenían unidos a la vivienda, dando lugar a las casas-taller y las casas-estudio, [5] respectivamente. Su arquitectura flexible, unitaria y singular se mostraba como un hábitat con identidad propia, que modificaba sus características para contribuir al desarrollo y consolidación de la comunidad. [6] “En los talleres, las oficinas y los laboratorios se produce tanta improvisación como en las calles. Lo mismo que en el jazz, otras formas de improvisación implican habilidades susceptibles de desarrollo y mejora” ¹¹. Poco a poco,

[6]



[7]



¹⁰ Las pertenencias, a diferencia de las posesiones, representan el vínculo que establecen las personas con los objetos mediante experiencias.

¹¹ SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009, p. 291.

¹² TORRES NADAL, Jose María. “Una arquitectura que pide un cuerpo androide”. *Escritos: Toyo Ito*. Colección de Arquitectura N41. Murcia: Colegio oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 2000, p. 62.

¹³ Película *Blade Runner*, Ridley Scott, 1982.

la mecanización y automatización fueron eliminando la participación de las personas en los procesos y redujeron su interacción con el entorno. [7] Como resultado de esta situación, surgieron nuevas tipologías arquitectónicas, con una identidad muy específica para cada una de las esferas: doméstica, laboral y social; y con unas dimensiones cada vez más reducidas, al dejar lentamente el individuo de habitar el espacio. [8]

Posteriormente, con el modernismo, la zonificación de las ciudades promovió la movilidad del individuo, aumentando el tiempo fuera del hogar. El espacio doméstico, ante estos avances tecnológicos, se fue lentamente industrializando para centrarse en las necesidades físicas del individuo. De esta manera, el hogar acabó convirtiéndose en una “máquina de habitar”, eficaz y funcional, diseñada para ser práctica, y fabricada como un objeto útil mediante el ensamblaje de piezas industrializadas, que derivó en una arquitectura cada vez más compartimentada, reducida y genérica. [9]

A lo largo del siglo XX, dicha movilidad se volvió exagerada y dio como resultado pequeños fragmentos domésticos esparcidos por toda la ciudad, al realizar el usuario su vida prácticamente fuera del hogar. “El concepto de casa para ella está desperdigado por toda la ciudad y su vida pasa mientras utiliza los fragmentos del espacio urbano en forma de *collage*” ¹². En ciudades con una gran movilidad como Tokio, capital líquida por excelencia, surgieron microarquitecturas, como los hoteles cápsula, pensados para individuos que percibían el espacio como un servicio durante un breve periodo de tiempo, y situados cerca de nodos de comunicación como es la zona de Shibuya, para que pudieran seguir circulando por toda la ciudad. [10]

En el siglo XXI, se observa cómo la tecnología digital ha producido dos efectos contradictorios: una movilidad y una permanencia sin precedentes, que han dado lugar a dos nuevas arquitecturas: el modelo *Coliving* frente al modelo *Cohousing*.

Una tecnología que fomenta la movilidad eleva el nivel de aislamiento y efimeridad del usuario en el espacio, no solo por un aumento de los desplazamientos, sino también por la superposición de actividades digitales que reduce la atención del usuario hacia su alrededor. Un ejemplo son los vagones del metro densificados por personas apiladas e indiferentes, inmersas en su propia burbuja. De esta manera, se produce una desconexión no solo con el entorno, también con la realidad, debido a la disrupción de la relación cuerpo-mente. [11] Se aprecia cómo una arquitectura para un individuo que vive en una realidad virtual reduce sus dimensiones y lo muestra como un usuario pasivo y estático. Resulta asombroso cómo esta nueva realidad cada vez se asemeja más a las películas de ciencia-ficción donde las ciudades, con una apariencia asiática, presentan a la sociedad como un conjunto de individuos aislados en espacios mínimos, como el ejemplo que se muestra con el pequeño tamaño de la vivienda del protagonista en la película de *Blade Runner* ¹³.

Debido a los efectos de la digitalización, el nuevo espacio doméstico pensado para los nómadas digitales dista mucho del Pao diseñado por Toyo Ito para la chica nómada de Tokio, [12] ya que este no contaba con una tecnología que aislaba al individuo de su entorno, sin necesidad de ninguna instalación. De esta manera, el modelo *Coliving* resulta un negocio inmobiliario de alta rentabilidad económica ya que no solo reduce el espacio íntimo a células individuales, el resto de estancias “de servicios compartidos” son densificadas al estar ocupadas por usuarios desconectados del entorno. El flujo permanente de personas hace posible un uso continuo del espacio y acaba por disolver la consistencia del hogar.

Su arquitectura se muestra como un conjunto de espacios dispersos dentro de un contenedor controlado, en el que sus fachadas suelen ser estáticas y herméticas, cerradas hacia la ciudad. [13] En su interior, aparecen numerosos ámbitos definidos y predeterminados con

[5] La casa-estudio del arquitecto Higuera en Madrid. El hogar como la manifestación de la realidad de cada habitante, como su hábitat. Fotografía: Cortesía de Fundación Fernando Higuera, Lola Botia, (s.f.). Todos los derechos reservados. Fuente: ArchDaily, Colombia, (2016). <https://images.adsttc.com/media/images/57db/c12e/e58e/cef8/b400/0050/slideshow/sotano004.jpg?1474019612>.

[6] La casa-taller de los artesanos March en Valencia. El hogar como espacio en el que convergían las esferas domésticas, laborales y sociales. Fotografía: [Pepe March], 2011. Publicación de Blog Casa Taller March. Fuente: <https://2.bp.blogspot.com/-pEvJ-iVwb0/TnOZRovmaVII/AAAAAAAAAGA/59J3A-x1AFV0/s640/cinzelado%2B005.jpg>

[7] Imagen de las primeras fábricas de la primera revolución industrial. La mecanización y el comienzo de la reducción de la interacción del usuario con su entorno. Fuente: <https://concepto.de/wp-content/uploads/2018/01/revolucion-industrial-trabajadores-min-e1519060442923.jpg>

[8] La especialización del trabajo y la aparición de las oficinas. El inicio de una arquitectura compartimentada y con una identidad cada vez más genérica. Fuente: TATI, Jacques. *Playtime*. Jolly Film, 1967. Jacques Tati y Barbara Dennek. <https://nwfilm.org/films/playtime/>

[9] Unité d'habitation de Le Corbusier, Marsella, 1952. La industrialización de la vivienda y su concepto como “máquina de habitar”. Fotografía: Paul Kozłowski, 1997 © FLC/ADA-GP. Fuente: <http://fondationlecorbusier.fr/>



un uso compartido, desde *coworking*, cocinas, salas de estar, hasta gimnasio o spa; y otros de uso individual, para la intimidad de cada individuo. [14] Su ubicación suele encontrarse próxima a puntos de gran conectividad y en ciudades con una gran oferta de servicios, para permitir al individuo continuar con su libre circulación. Para acceder a este tipo de modelo, previamente se debe haber superado un proceso de selección que admitirá a los usuarios más acordes a un perfil estipulado, y que corresponde a un nómada digital con altos ingresos. Una vez admitido el usuario, se “suscribe” a la plataforma para poder disfrutar de los numerosos servicios ofertados, cuya cuota, además de funcionar como un alquiler, incluirá la asistencia a eventos, multitud de productos, o el acceso a otras localizaciones de la misma cadena. El nicho de mercado al que está dirigido, clases más acomodadas ¹⁴, lo convierte en un modelo exclusivo y, lejos de ser un modelo colaborativo, la “comunidad” del modelo *Cohousing* funciona en realidad como un club global y cerrado, en el que sus “miembros” se comportan verdaderamente como socios. Esta red de servicios global, esparcida por todo el mundo, permite al nuevo individuo mantenerse continuamente en movimiento, impidiendo su vinculación con el entorno y contribuyendo a la generación de relaciones efímeras y superficiales que dan lugar a una comunidad líquida. Estas empresas digitales no solo eliminan al habitante, también al vecindario. Ahora manzanas completas de servicios actúan como “hogares” dirigidos a nómadas digitales. Se observa cómo un hogar líquido, que muestra el espacio doméstico como un servicio, contribuye de manera silenciosa a la clausura y gentrificación de los barrios donde se establece.

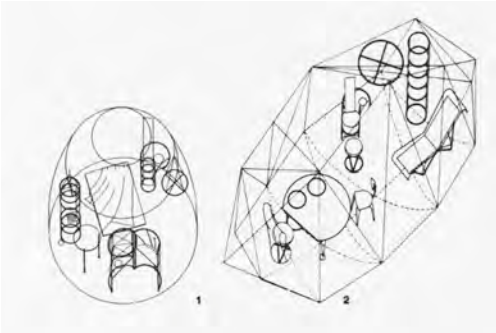
De manera opuesta, esta misma tecnología que facilita la permanencia y permite al habitante digital reconectar con su entorno, enriquece su realidad y genera una arquitectura abierta, de espacios flexibles. Así, el modelo *Cohousing* regresa a la actualidad renovado, como alternativa para cualquier habitante, analógico o digital, que participe activa y conscientemente en las actividades que acontecen en el espacio doméstico. Se observa cómo sus habitantes, involucrados en el diseño y la gestión del proyecto, lo convierten realmente en un modelo colaborativo, capaz de generar sentimientos de pertenencia al lugar y a la comunidad, funcionando como el hogar consolidado del siglo XXI.

El modelo *Cohousing* se muestra como un referente de sostenibilidad económica, ambiental y social que hoy en día se extiende por el mundo. En esta nueva versión el modelo, junto a una tecnología coordinadora ¹⁵, ha dado lugar a la optimización de recursos y a comunidades con una mayor diversidad, generando espacios intergeneracionales que entienden el hogar como un punto de encuentro. En este modelo se combinan viviendas individuales, adaptadas a la realidad de cada individuo, con generosos espacios compartidos, abiertos a la realidad de la comunidad. De esta manera, pueden aparecer espacios que funcionan como consultas médicas hasta espacios *Coworking*. Su arquitectura versátil permite la desprogramación de las zonas compartidas, favoreciendo la espontaneidad y el encuentro de la comunidad. La permeabilidad de sus fachadas, y la indeterminación de sus plantas bajas, a nivel de calle, permite su expansión hacia el espacio público ¹⁶, recuperando su espontaneidad, y

[10]



[12]



[11]



[13]



¹⁴ LACOL; La Ciudad Invisible. *Habitar en comunidad. La vivienda cooperativa en cesión de uso*. Madrid: Los libros de la catarata, 2018, p. 103.

¹⁵ Richard Sennett afirma que la tecnología se puede manifestar de dos formas diferentes: la tecnología predeterminada que prescribe cómo debe la gente utilizar los espacios, frente a una tecnología coordinadora que estimula a las personas improvisar en el espacio. SENNETT, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2019, p. 187.

¹⁶ LACOL; La Ciudad Invisible. *Habitar en comunidad. La vivienda cooperativa en cesión de uso*. Madrid: Los libros de la catarata, 2018, p. 93.

¹⁷ LACOL; La Ciudad Invisible. *Habitar en comunidad. La vivienda cooperativa en cesión de uso*. Madrid: Los libros de la catarata, 2018, p. 46.

[10] Hotel-cápsula The Millennials Shibuya. En la última década, se han disparado las ofertas de los hoteles cápsulas en Shibuya, la zona con más movilidad de Tokio, la ciudad líquida por excelencia. Fuente: <https://the-millennials-shibuya-shibuya-ku-jp.book.direct/es-es>

[11] La era digital y el aislamiento del usuario con el entorno. El uso líquido del espacio. Fotografía: [Jay], 2014. *People at work* [Publicación de Flickr]. Algunos derechos reservados. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/tvoe/15006006350/in/photostream/>

[12] Proyecto Pao for the Tokyo nomad girl, de Toyo Ito, 1985. Este proyecto muestra a una chica nómada, desarraigada del lugar e independiente, que satisface sus necesidades a través de los servicios ofertados por la ciudad. Axonometría por Iñaki Ábalos, Juan Herreros. Fuente: ÁBALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. "Toyo Ito: El Tiempo Ligero". *El Croquis*, n° 71 1995, p. 33.

[13] Exterior del modelo *Coliving* The Collective Old Oak, en Londres. Las fachadas de este modelo se muestran herméticas y cerradas hacia la ciudad. Fotografía: Daniel Leal Olivas, 2017. Algunos derechos reservados. Fuente: [https://www.infobae.com/new-resizer/7aQwlCK7E0TRq5FDYm2x_2aEr-6c=/1200x0/filters:quality\(100\)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2017/10/18091226/edificio-compartido-londres-SF-13.jpg](https://www.infobae.com/new-resizer/7aQwlCK7E0TRq5FDYm2x_2aEr-6c=/1200x0/filters:quality(100)/s3.amazonaws.com/arc-wordpress-client-uploads/infobae-wp/wp-content/uploads/2017/10/18091226/edificio-compartido-londres-SF-13.jpg)

[14] Zonas comunes del *Coliving* The Collective Old Oak, en Londres. Espacios concebidos como una gran red de servicios individuales. Forografías: The Collective, (s.f.). Todos los derechos reservados. Fuente: <https://www.thecollective.com/>

[15] Exterior del modelo *Cohousing* MehrAl-sWohnen, en Zurich. La permeabilidad de las fachadas de este modelo, permite que la actividad de su interior se expanda hacia el espacio público. Fotografía: Lucas Ziegler, (2016). Hunzikerfest Association. Todos los derechos reservados. Fuente: <https://www.hunzikerfest.ch/bilder/2016>



[14]



[15]

generando, de manera ocasional, nuevas actividades dirigidas a todo el barrio, aumentando su inclusividad social. [15] La financiación de este modelo, a través de la autopromoción, asegura la accesibilidad a cualquier ciudadano comprometido con la comunidad, y su autogestión garantiza su actualización en el futuro ¹⁷. Los espacios son realmente habitados, al estar adaptados a las necesidades de sus usuarios, y su imagen es el resultado de la diversidad de su comunidad, siendo cada diseño único y diferente a todos los demás. [16] En estos modelos el lugar es el protagonista, ya que el emplazamiento se escoge de manera consciente, para después permanecer en él a lo largo del tiempo. La colaboración de todos sus usuarios, y su implicación durante todo el proceso de producción del proyecto, genera los primeros vínculos con el lugar y con los miembros de la comunidad, y fortalece la capacidad de convivencia de los mismos.

Los modelos colaborativos frente al COVID-19

Con la llegada de la COVID-19 y, con ella, la limitación de la movilidad de las personas a escala global, el nómada digital se ha visto forzado a transformarse en un habitante digital y ha evidenciado las carencias del espacio arquitectónico centrado en un hogar líquido. A pesar de presentar una apariencia muy similar, los modelos *Cohousing* y *Coliving* basan el uso del espacio doméstico en conceptos antagónicos que, durante el periodo de confinamiento, se han manifestado en las reacciones de sus usuarios. Como consecuencia, se ha visto afectada la cohesión de sus comunidades, y ha dado lugar a su disolución o consolidación.

Para el modelo *Coliving*, la restricción de desplazamientos, en usuarios acostumbrados a estar en continuo movimiento, ha mostrado una ineficiente adaptación del espacio y una gran dificultad en la gestión del mismo, debido a la inexistencia de las relaciones estables entre sus miembros. El aislamiento forzoso en estos modelos ha provocado la estancia del usuario en ámbitos muy reducidos, y ha revelado la inexistente habitabilidad del hogar líquido, reconociendo la importancia de la flexibilidad del espacio. Debido a la alta densidad de estos modelos, la distancia de seguridad requerida en sus zonas comunes ha hecho imposible su compartición y ha condenado a dichos espacios a su clausura. Sus usuarios, obligados a permanecer en unidades individuales, de dimensiones mínimas, han padecido las limitaciones del espacio y han experimentado un mayor confinamiento. [17] Más allá del aspecto formal, la restricción de las áreas compartidas de primera necesidad como cocinas, baños, o lavandería, ha dificultado la gestión y desinfección de dicho modelo, y ha limitado también el comportamiento de sus individuos. El uso continuado de las instalaciones básicas por un gran número de personas, y organizado por turnos a través de apps, ha generado largas colas de espera que, junto a un riesgo de contagio, han vuelto intolerable la convivencia, y han debilitado a su comunidad. Pese a estar la palabra "hogar" presente en toda la publicidad del *Coliving*, en el momento de crisis y ante la gran dificultad para habitar el espacio, se aprecia un aumento de cancelación en las estancias en dichos modelos, disolviéndose la comunidad, al regresar los nómadas digitales a un hogar más estable.

En el caso del modelo *Cohousing*, su reacción ante esta situación ha sido totalmente opuesta. Se observa cómo este modelo, centrado en habitantes que permanecen en el espacio, ha sabido sobrellevar mejor este periodo de crisis, no solo porque el hogar estaba realmente adaptado a sus propias necesidades, también por haber podido contar con el apoyo de la comunidad. La colaboración de la misma ha hecho posible una inmejorable gestión de recursos y ha resultado un pilar fundamental para sus miembros. A pesar de

operar como una unidad, la autogestión del *Cohousing* ha permitido que cada célula habitacional funcionara de manera independiente, y ha mantenido protegido a cada usuario dentro de su propio hogar. [18] La flexibilidad y equipamiento de cada vivienda individual han demostrado la gran capacidad de adaptación del modelo ante las nuevas circunstancias surgidas con el confinamiento, y han garantizado la habitabilidad del espacio. Las aplicaciones tecnológicas implementadas previamente en el modelo *Cohousing* para su administración han facilitado la comunicación entre los miembros de la comunidad y han contribuido a la gestión colectiva de las zonas comunes, centrada en el cuidado de sus miembros. Gracias a las generosas dimensiones de dichos espacios y a un uso prudente de los mismos, se han realizado labores solidarias respetando distancias y protocolos de seguridad. De esta manera, se han podido utilizar estancias, como el comedor o la lavandería, para la preparación de menús o coladas colectivos, pensando en los habitantes con más dificultades. Finalmente, la comunidad ha funcionado como una red sólida que ha velado por la salud física y mental de sus miembros, mediante el abastecimiento de productos básicos y la compañía frente a la soledad.

Conclusiones: La transformación del nómada digital

A partir del modelo colaborativo *Coliving*, se deduce que una tecnología que condiciona los movimientos de sus usuarios promueve la efimeridad del individuo en el lugar y dificulta la cohesión de su comunidad. La corta estancia de los nómadas en dichos modelos reduce las dimensiones del espacio y da como resultado unas limitaciones que se hacen patentes en el momento en que sus usuarios detienen su continuo movimiento. Con la llegada de la COVID-19 ha quedado expuesta una deficiente gestión del espacio que ha dificultado aún más el aislamiento de sus usuarios y ha terminado por disolver su comunidad. Se observa que este modelo reduce la permanencia en el lugar, debilita los lazos afectivos y el vínculo con la comunidad, y contribuye al desarrollo de una sociedad líquida.

“Hoy en día, son habituales los llamamientos a la rendición ante las presiones de la globalización en nombre de la autonomía individual y de la libertad de autoafirmación; pero a las víctimas y a las bajas colaterales de la globalización no les parece que una mayor libertad vaya a ser la solución de sus problemas: prefieren atribuirlos más bien al desmoronamiento o desmantelamiento forzado de las rutinas de vida y las redes de lazos humanos y compromisos mutuos que antaño las sostenían y hacían que se sintieran seguras” 18.

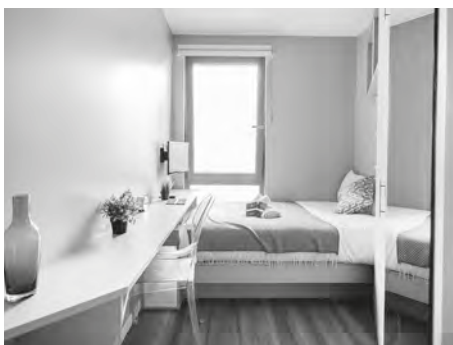
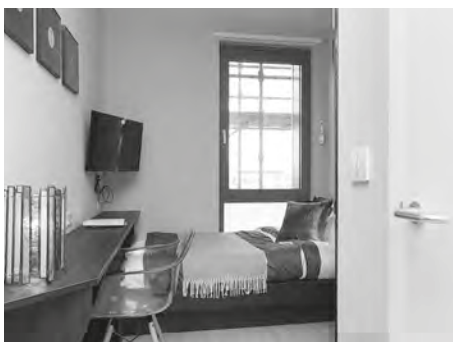
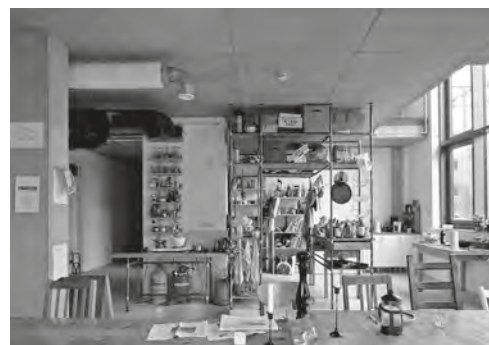
[16]



18 BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006, pp. 54-55.
19 BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Barcelona: Paidós, 2006, pp. 165-166.
20 “La arquitectura surge cuando “el entorno total se hace visible”, es decir, cuando se concretiza el *genius loci*. Lo cual sucede sólo cuando el sentido de las construcciones reúne las propiedades mismas del lugar y las acerca a los hombres. Asimismo, este “pertenecer a un lugar” es posible sólo cuando se tiene un punto de apoyo existencial”. NESBITT, Kate. *Theorizing a new agenda for architecture: an anthology of architectural theory, 1965-1995*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 426.



[16] Zonas comunes del Cohousing Spreefeld en Berlín. Espacios comunes desprogramables y concebidos para el encuentro de la comunidad. Fuente: Cohousing Spreefeld [@spreefeldgenossenschaft], (2018). [Publicaciones de Facebook]. <https://www.facebook.com/pg/spreefeldgenossenschaft/photos/>
[17] Células individuales de intimidad. Espacios mínimos centrados en un usuario inmóvil que, aislado por la tecnología, no interviene en su imagen. Fotografías: The Collective, (s.f.). Todos los derechos reservados. Fuente: <https://www.thecollective.com/>
[18] Viviendas privadas del Cohousing Spreefeld en Berlín. El espacio íntimo acondicionado a las necesidades de cada habitante. Fotografías: Ute Zscharnt, 2013. Todos los derechos reservados. Fuente: ArchDaily, Colombia, 2015. https://www.archdaily.co/co/761027/viviendas-coop-en-el-rio-spreefeld-carpaneto-architekten-plus-fatkoehl-architekten-plus-bararchitekten?ad_source=search&ad_medium=search_result_all



[17]

Lejos del primer escenario, el modelo colaborativo *Cohousing* genera espacios flexibles y abiertos a la espontaneidad de sus habitantes que, gracias a su versatilidad y a una tecnología coordinadora, permiten a sus usuarios moverse libremente y participar de manera activa en los procesos, favoreciendo la permanencia en el lugar y garantizando su inclusividad. En este modelo, ante situaciones imprevistas, como ha sido el caso de esta pandemia, la comunidad ha podido demostrar su gran capacidad de adaptación, gracias a la flexibilidad de su diseño y gestión, reforzando aún más la cohesión entre sus miembros. Se ha puesto de manifiesto la importancia de volver a habitar el espacio, con la intención de reestablecer vínculos y sentimientos de pertenencia con el lugar y el resto de habitantes para, finalmente, reconstruir un entorno amable para la vida.

“El “empoderamiento” exige la construcción y la reconstrucción de los vínculos interhumanos, así como la voluntad y la capacidad de implicarse con las demás personas en un esfuerzo continuo por convertir la convivencia humana en un entorno hospitalario y acogedor, propicio para la cooperación mutuamente enriquecedora entre hombres y/o mujeres que luchan para adquirir mayor autoestima, por desarrollar su potencial y por hacer un uso adecuado de sus capacidades” ¹⁹.

Finalmente, se aboga por un modelo colaborativo que hace del hogar del siglo XXI un modelo sostenible, al mejorar la cohesión social entre los miembros de la comunidad, optimizar los recursos bajo una filosofía de compartir, y abrir el acceso a una vivienda asequible a cualquier habitante. Una tecnología que favorece la permanencia en el lugar permite recuperar los vínculos y lazos con el entorno, refuerza el sentimiento de pertenencia de sus habitantes y regenera el tejido casi extinto de los barrios, junto a su identidad. Ante la mejora de la calidad de las relaciones interpersonales y del medio ambiente, entre otros muchos beneficios que se han puesto de manifiesto durante esta pandemia, se revela la importancia de un cambio cultural que lleve a la transformación del nómada digital de nuevo en habitante. Se trata de un individuo que reconecta con el medio, desde una escala local, mientras se mantiene conectado con el resto del mundo y comienza a dejar de lado su huella de carbono, por una huella existencial en el lugar ²⁰, regresando el hogar como refugio.

05 | Miradas cruzadas. Notas sobre arquitecturas nórdicas y arquitectos viajeros entre Japón y Europa _Ramón Rodríguez Llera, Iván Rincón-Borrego

Introducción

El historiador japonésista Siegfried Wichmann señala que el encuentro del arte europeo con el lejano Oriente, en particular con Japón, abrió todo un abanico de categorías, nuevas técnicas y manifestaciones estéticas reinventadas ¹. La tesis del presente estudio parte de que la disciplina arquitectónica siguió un camino paralelo a la artística.

Inicialmente, Clay Lancaster aborda este tema de forma pionera durante los años 40 y 50 en la revista *The Art Bulletin* desde la perspectiva de la influencia nipona en EEUU ². En ese mismo sentido, destaca el estudio de Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan* (2000). Por su parte, los trabajos de Chisaburoh Yamada, *Dialogue in Art: Japan and the West* (1976) o del citado Siegfried Wichmann, *Japonisme* (1981) se centran específicamente en el ámbito de influencia europeo. No obstante, cabe matizar que el intercambio cultural Oriente-Occidente no se circunscribe a la perspectiva occidental, ni mucho menos, pues resulta de doble dirección, de ida y vuelta, y en ambos sentidos, tal como reseña Ramón Rodríguez Llera en *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad* (2012), dando cuenta de una relación bidireccional Oriente-Occidente que abarca los siglos XIX y XX, desde el arte a la arquitectura, pasando por lo comercial y cultural, visto a su vez desde ambas perspectivas geográficas ³.

El investigador coreano Hyon-Sob Kim reseña que hasta hace una década los estudios específicos sobre la influencia arquitectónica de Japón sobre Europa durante el siglo XX han sido escasos ⁴, puede que por la distancia a las fuentes niponas o incluso por el éxito de las tesis defendidas por Lancaster, quien minimiza el impacto de la arquitectura japonesa en Europa respecto a EEUU ⁵. Aun así, destacados estudios han vinculado autores de la modernidad europea como Alvar Aalto, Wells Coates, Hans Scharoun o Hugo Häring con referentes japoneses. Entre otros, los del propio Hyon-Sob Kim en *Architectural Research Quarterly*, así como los de Manfred Speidel, *The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950* (2005); Anna Basham, *At the crossroads of Modernism and Japonisme: Wells Coates and the British Modern Movement* (2007) y Peter Blundell Jones, *The lure of the Orient: Scharoun and Häring's East-West connections* (2008) ⁶.

En términos generales se acepta que el vehículo de transmisión de conocimiento arquitectónico más relevante entre Oriente y Occidente han sido las publicaciones especializadas –*Japanese Homes and Their Surroundings* (E. Morse, 1886), *The Book of Tea* (K. Okakura , 1906), *Das japanische Haus: eine bautechnische Studie* (F. Baltzer, 1903), *Impressions of Japanese architecture and the allied arts* (R. Cram, 1905), *Das japanische Wohnhaus* (T. Yoshida, 1935), *Japanese Architecture* (H. Kishida, 1935), *The Lesson of Japanese Architecture* (J. Harada, 1935) y *Houses and People of Japan* (B. Taut 1937)– pero, de forma específica, a nuestro juicio, cabe subrayar aquellas inmediatamente anteriores a la Segunda Guerra Mundial por encontrarse

Resumen pág 57 | Bibliografía pág 65

Universidad de Valladolid. Ramón Rodríguez Llera, Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Titular de Historia de la Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Comisario del Patrimonio Cultural de Valladolid (1985-1987). Coordinador de los Programas de Doctorado “Modernidad Contemporaneidad en la Arquitectura” (Valladolid) y “Problemas de la arquitectura y de la ciudad moderna” (Oporto, Portugal). Coordinador del Máster de Investigación en Arquitectura. E.T.S. Arquitectura de Valladolid. llera@tap.uva.es

Universidad de Valladolid. Iván Rincón-Borrego, Doctor arquitecto (Cum Laude – Mención Europea), Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Miembro del Grupo de Investigación de Arquitectura y Cine (GIRAC) Universidad de Valladolid (2005). ivanr@tap.uva.es

Palabras clave
Japón, arquitectura nórdica, sincretismo, Tetsuro Yoshida, Erik Gunnar Asplund

Método de financiación
Financiación propia

[1] Pabellón Zui-ki-Tei. Museo Nacional de Etnografía de Estocolmo. 1935. Fuente: Ramón Rodríguez Llera.



¹ WICHMANN, Siegfried. *Japonisme: The Japanese influence on Western art since 1858*. London: Thames and Hudson, 1981, p. 10.

² Nos referimos a los estudios: *Oriental Forms in American Architecture 1800-1870* (1947); *Oriental Contributions to Art Nouveau* (1952); y *Japanese Building in the United States before 1900* (1953). Dichos textos fueron recopilados en la publicación *The Japanese Influence in America* (1963). Ver también LANCASTER, Clay. "Japanese Building in the United States before 1900: Their Influence upon American Domestic Architecture", *The Art Bulletin*, n° 35(3), 1953, pp. 217-224.

³ RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012.

⁴ KIM, Hyon-Sob. "Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe", *Architectural Research Quarterly*, n° 11(2), 2009, pp. 9-18.

⁵ Chisaburoh Yamada compila diversas investigaciones acerca del intercambio cultural entre Japón y Occidente. Entre ellos, Clay Lancaster reseña que la contribución japonesa a la arquitectura occidental antes de la Segunda Guerra Mundial fue mayor en EEUU que en Europa. YAMADA, Chisaburoh. (ed.). *Dialogue in Art: Japan and the West*. Kodansha, Tokyo: New York & San Francisco, 1976.

⁶ Desde 2006 Hyon-Sob Kim ha tratado este tema en *Architectural Research Quarterly* a través de los escritos: "A Study on the Influence of Japanese Tokonoma on Aalto's Art Display Concept in Villa Mairea, 1937-39" (2006); "Tetsuro Yoshida (1894-1956) and the Architectural Interchange between East and West" (2008); y "Cross-Current Contribution: A Study on East Asian Influence on Modern Architecture in Europe" (2009). Igualmente resulta pertinente citar los estudios de SPEIDEL, Manfred. "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950". En: ADACHI, H. et al (ed.) *Dreams of the Other*. Kobe: Kobe University, 2007; BASHAM, Anna. "At the crossroads of Modernism and Japonisme: Wells Coates and the British Modern Movement. Papers Delivered in the Thematic Sessions of the Sixtieth Annual Meeting of the Society of Architectural Historians", *Journal of the Society of Architectural Historians*, n° 66 (3), 2007, pp. 422-425. Y por último, BLUNDELL JONES, Peter. "The lure of the Orient: Scharoun and Häring's East-West connections", *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008, pp. 29-42.

⁷ Ver NEUTRA, Richard. "Gegenwärtige Bauarbeit in Japan", *Die Form*, n° 6 (1), 1931, pp. 22-28; "Die Japanische Wohnung, Ableitung, Schwierigkeiten", *Die Form*, n° 6 (3), 1931, pp. 92-106; "Neue Architektur in Japan", *Die Form*, n° 6 (9), 1931, pp. 333-340.

⁸ El viaje de Bruno Taut a Japón nace como una etapa circunstancial de su huida de la Alemania nazi a Estados Unidos. Desde 1930 Bruno Taut y su hermano Max mantenían correspondencia con Isaburo Ueno, quien había sido alumno del Werkbund de Weimar y colaborador de Josef Hoffmann. En 1925 Isaburo Ueno había contraído matrimonio con Felice "Lizzi" Rix, diseñadora formada en los Wiener Werkstätte –Talleres Vieneses– creados por Hoffmann en 1903. Ueno regresó a Japón en 1926, donde pasó a ser representante de la Nihon Intanashonaru Kenchikukai –Asociación Internacional de Arquitectura Japonesa– como sección oficial de los CIAM. RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, p. 164.

⁹ MORSE, Edward. S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover Publications Inc., 1961, p. 347.

ligadas al momento de expansión del Movimiento Moderno. No es objeto de este estudio hacer un análisis historiográfico profundo de dichas publicaciones, si bien, nos interesan por constituir un punto de inflexión para un buen número de autores europeos interesados por Japón, un nexo de miradas cruzadas de Oriente a Occidente, y viceversa, de formas complementarias de conocimiento mutuo.

El momento histórico al que nos referimos orbita entre 1931, año del viaje de Tetsuro Yoshida a Europa, y 1933, año del viaje de Bruno Taut a Japón. Los acontecimientos se encadenan en un breve espacio de tiempo. Primero, en 1923, Taut ilustra en *Die neue Wohnung* los valores arquitectónicos compartidos por la modernidad racionalista y la tradición japonesa. En 1931, tras visitar Japón un año antes, es Richard Neutra quien manifiesta interés por la arquitectura nipona escribiendo tres artículos para la revista *Die Form* ⁷. A continuación, desde agosto de ese mismo año y hasta junio de 1932, tiene lugar el periplo de Tetsuro Yoshida por Europa que deriva en la publicación *Das japanische Wohnhaus* en 1935 gracias al apoyo del editor Ernst Wasmuth. Este texto constituirá una piedra angular para aquellos autores modernos interesados por la arquitectura japonesa. Finalmente, en 1933, es Bruno Taut quien emprende su viaje a Japón invitado por Isaburo Ueno, portavoz de la *Japan International Architectural Association*, y la posterior publicación *Houses and People of Japan* en 1937 ⁸. Así, en el periodo comprendido entre 1931 y 1933 se condensa un cruce de miradas y viajeros que consolidarán la corriente de influencia de la casa tradicional japonesa en el norte de Europa.

La casa japonesa como ejemplo moderno

Desde finales del siglo XIX la arquitectura vernácula de Japón ha sido percibida como depositaria de un aura de honestidad constructiva en el uso de los materiales naturales. De forma generalizada, se ha considerado un referente a salvo de influencias occidentales, ejemplo evocador de diseño racional y esencialización técnica, en cierta medida, y, por todo ello, una arquitectura “tentadora” para Occidente.

Esta imagen de refinamiento alcanzó su cénit a finales del siglo XIX y principios del XX. Autores occidentales, desde Edward S. Morse a Bruno Taut, subrayaron una idea de linaje en la arquitectura tradicional japonesa, así como una cierta justificación para la arquitectura moderna. Por ejemplo, Morse contrastaba los recargados interiores occidentales con la decoración prístina de la tradición nipona y con el pabellón Ho-o-den de la Exposición Colombina de Chicago de 1893 ⁹. Curiosamente, dicha stampa fue reforzada durante el siglo XX por la propia legación japonesa a través de las diferentes Exposiciones Universales. Ejemplo de ello son el pabellón de París de 1900, o el de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925, de refinada factura, lleno de objetos artesanales y muebles lacados que resultaba a un tiempo moderno y tradicional ¹⁰. Mención aparte merece la popularidad adquirida por la réplica del pabellón Zui-Ki-Tei construido en 1935 en los jardines del Museo Nacional de Etnografía de Estocolmo, que aportó el corolario de una popularidad sobrevenida a su delfico valor arquitectónico entre los arquitectos nórdicos más próximos, especialmente daneses y noruegos. Este discurso oficial de pabellones obviaba la rápida modernización que había transformado Japón desde la Restauración Meiji de 1868, en favor de la imagen de la casa tradicional, alma y poesía de su arquitectura clásica *sukiya*, como icono e identidad de su cultura arquitectónica. [1]

La distorsión se vio reforzada a los ojos de los autores centroeuropeos en general, y alemanes en particular ¹¹. Por ejemplo, los citados artículos de Richard Neutra en *Die Form* señalan, no sin cierto aire de nostalgia, que la tradición japonesa desaparecería en cuanto los nuevos métodos de construcción y materiales, hormigón, acero y vidrio, se integrasen en ella. Neutra obviaba, tal vez por desconocimiento, que el primer edificio con estructura de acero, la Librería Maruzen de Tokio, se había construido dos décadas antes, en 1909 ¹².

En esa misma línea argumental, Bruno Taut describe la modernización de Tokio con desafecto a su paso por la capital asiática ¹³. La considera un paso atrás en las expectativas esencializadoras depositadas en la arquitectura de las casas rurales japonesas, en apariencia intactas. En ese sentido, Taut rechaza el Japón urbano y el eclecticismo empleado en la reconstrucción de Tokio tras el terremoto de Kanto de 1923, que califica como “violaciones del puro sabor japonés” ¹⁴. Su referente es el palacio imperial Katsura-no-Rikyu, que visita repetidas veces en 1933, un signo evidente de que la tradición japonesa venía a coincidir con muchos de los presupuestos funcionalistas modernos defendidos con anterioridad en *Die neue Wohnung* (1923). O, dicho de otro modo, los principios funcionalistas expuestos por Taut antes de visitar Japón, cifrados en el cumplimiento de la función, de la cual se deriva la belleza de la forma, encajaron a la perfección con el sistema arquitectónico de Villa Katsura y por extensión con la casa tradicional japonesa ¹⁵.

Autores como Bruno Taut o Richard Neutra veían en la casa tradicional japonesa una suerte de inspiración para el arquitecto occidental moderno, ignorando de facto el proceso de apertura iniciado en el periodo Meiji, incluido el amparo de arquitecturas de estilo occidental. El carácter atávico de las estructuras de madera niponas, paradójicamente perfeccionadas en la estandarización, se presentó como un mito para la modernidad en Europa. Incluso veinte años después, en 1954, esta perspectiva sesgada persistía cuando Walter Gropius tuvo ocasión de conocer de primera mano la arquitectura del país asiático, despertando en él lejanas convicciones revolucionarias defendidas en los primeros años de la Bauhaus. Así lo refleja la conocida misiva que remite a Le Corbusier en el mes de junio: “La casa japonesa es la mejor y más moderna que yo conozca prefabricada” ¹⁶. [2] Antonin Raymond recogió con fidelidad la sorpresa de Gropius en sus visitas a los lugares de obligada peregrinación para los arquitectos extranjeros en Japón: Ise, Itsukushima, Nara, Ryoanji o Nikko. También se sumó a la revelación descrita por Gropius al escribir: “Un arquitecto que trabaja en Japón tiene la ventaja de ver que antes que él ya se han materializado en la arquitectura japonesa principios fundamentales, es el redescubrimiento de cuál es el objetivo de la arquitectura del moderna” ¹⁷.

La huella de Tetsuro Yoshida

La presencia de arquitectos japoneses interesados en la modernidad europea, desde la Secesión vienesa a la Bauhaus, no fue menor. Kikuij Ishimoto, Iwao Yamawaki y Bunzo Yamaguchi estudiaron con Walter Gropius en 1922, 1930-32 y 1930-32, respectivamente. Por otro lado, Kunio Maekawa y Junzo Sakakura trabajaron con Le Corbusier entre 1928-30 y 1931-36. Mientras, Junpei Nakamura recibió formación en la École des Beaux-Arts en 1920. Después de estudiar en Europa, todos ellos regresaron a Japón donde ejercieron como arquitectos y, en ocasiones, traductores de textos occidentales, como el caso de Maekawa que tradujo *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925) de Le Corbusier al japonés en 1930. Sin embargo, su paso por Europa no dejó huella intelectual palpable. Por el contrario, fue Tetsuro Yoshida y su publicación *Das Japanische Wonhaus* (1935) quienes jugaron ese papel decisivo.

Tetsuro Yoshida estudió arquitectura en la Universidad Imperial de Tokio entre 1916 y 1919, en un Japón abierto a la occidentalización de sus estructuras sociales tras la Restauración Meiji, culminando su formación con la tesis *El futuro de la arquitectura doméstica en nuestro país* que versa sobre la necesidad de reformar el ideal de vivienda como expresión armonizadora de las demandas del nuevo Japón ¹⁸. Para 1931, ya había firmado una prolífica trayectoria de proyectos públicos de clara influencia europea. El Auditorio Municipal de Beppu (1926-28), que codifica motivos propios del Ayuntamiento de Estocolmo (1909-23) de Ragnar Ösberg; los Laboratorios Eléctricos de Tokio (1929), que proyecta junto a Mamoru Yamada, incluidos por H. R. Hitchcock

[2] Walter Gropius. Postal enviada a Le Corbusier el 23 de junio de 1954 con la imagen del Karesansui del Ryan-ji en Kyoto. Fuente: Fundación Le Corbusier/Foto (F.L.C. E2-11)

[3] Revistas *Die Form*, números 1 y 3, 1931. Artículos publicados por Richard Neutra con imágenes de dos obras de Tetsuro Yoshida, la residencia Baba (1928) en Ushigome y los Laboratorios Eléctricos (1930) de Tokyo. Fuente: *Die Form*. Universitätsbibliothek Heidelberg. NEUTRA, Richard. “Gegenwärtige Bauarbeit in Japan”. *Die Form*, nº 6 (1), 1931, pp. 22-28. NEUTRA, Richard. “Die Japanische Wohnung, Ableitung, Schwierigkeiten”. *Die Form*, nº 6 (3), 1931, pp. 92-106.

[4] Walter Gropius. Vivienda de paneles prefabricados para la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart, 1927, por la que se interesa Tetsuro Yoshida. Fuente: GROPIUS, Walter. 1927. “Wege zur fabrikatorischen Hausherstellung”. En: *Bau und Wohnung*. Stuttgart: Akad. Verlag Dr. Fr. Wedekind & Co., 1932.



¹⁰ McNEIL, Peter. "Myths of Modernism: Japanese Architecture, Interior Design and the West, c. 1920-1940", *Journal of Design History*, nº 5(4), 1992, p. 281.

¹¹ La difusión de la arquitectura japonesa en las revistas alemanas de arquitectura y decoración tuvo un largo recorrido durante toda la primera mitad del siglo XX. Ver: SPEIDEL, Manfred. "The Presence of Japanese Architecture in German Magazines and Books 1900-1950". ADACHI, H. et al (ed.) *Dreams of the Other*. Kobe: Kobe University, 2007.

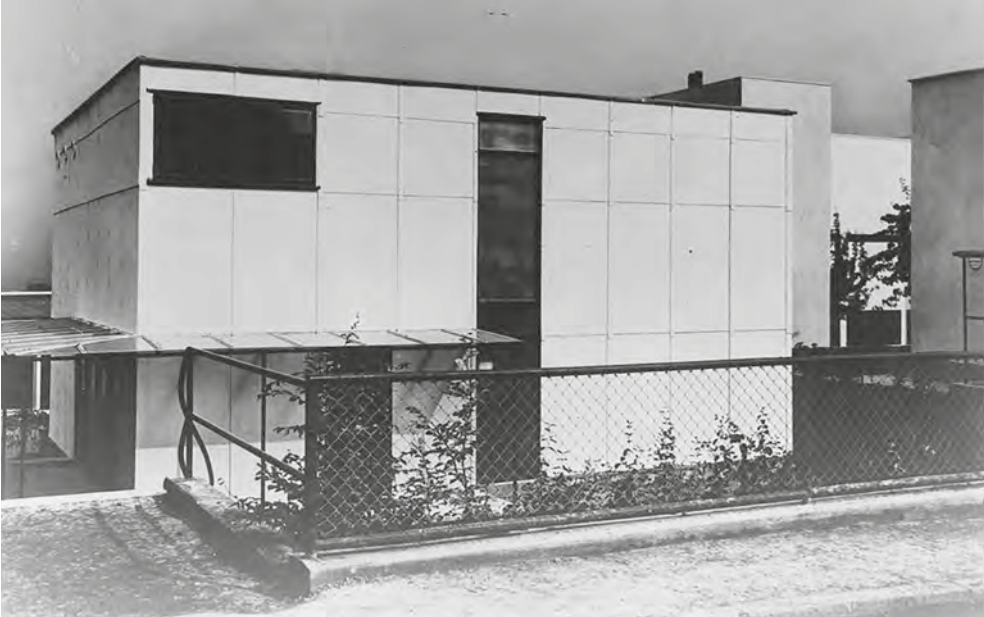
¹² STEWART, David B. *The Making of a Modern Japanese Architecture: 1868 to the Present*. New York: Kodansha USA Inc, 1987, p. 95.

¹³ Bruno Taut escribe en 1933: "Apenas puedo aceptar la absurda modernidad de las fachadas metálicas que se enfrenta a nosotros, no puedo comprender la fe de esta confusión de estilos arquitectónicos. ¿Qué ha sido de la refinada visión de los japoneses, cuyo paisaje era tan admirablemente ajustado para sensibilizar el nervio óptico?". En otro pasaje expresa la decepción que experimenta a su paso por Tokio: "El coche había llegado a Tokio y estaba pasando por Ginza... Me arrepentí seriamente de haberme aventurado al viaje a Japón. ¿Había sido sólo para ver tales deformidades...? Condujimos a través de Ueno, un indescribible barrio horriblemente construido después del gran terremoto de 1923 (Kanto). Aquí los rascacielos en miniatura y los edificios de seis pisos se hicieron menos frecuentes, aunque sólo para ser reemplazada por una aún más plana monstruosidad". TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan*. 2ª ed. Tokyo: Sanseido Co., 1958, pp. 2-3.

¹⁴ Texto original: "*Garish modern violations of pure Japanese taste*". TAUT, Bruno. *Houses and People of Japan*. 2ª ed. Tokyo: Sanseido Co., 1958, pp. 67-68.

¹⁵ No resulta extraño que Taut centrara su interés en la casa japonesa puesto que de hecho la trabaja en el proyecto de la Villa Hyuga (1936) en Atami, un proyecto depositario de aspiraciones conciliadoras entre la modernidad funcionalista y el espacio doméstico de estilo clásico japonés, de extrema austeridad, sencillo en sus proporciones, concatenado en la técnica de las sucesivas estancias. Taut había contado con el asesoramiento experto de Tetsuro Yoshida, verdadero puente entre la arquitectura moderna occidental y la japonesa. El espacio doméstico japonés deviene en modos de vida fuertemente ritualizados, conciencia igualmente adquirida por Taut en primera persona dado que durante la mayor parte de su estancia en Japón, dos de los tres años, residió en Senshitei en una pequeña casa campestre de estilo tradicional, rodeada por un jardín y en las cercanías de un templo zen. Ver: RODRÍGUEZ LLERA, Ramón. *Japón en Occidente. Arquitecturas y Paisajes del Imaginario Japonés, del Exotismo a la Modernidad*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2012, p. 166.

¹⁶ El contenido original de la postal reza: "Dear Corbu, all what we have been fighting for has its parallel in old Japanese culture. This rock-garden of Zen-monks in the 13 century -stones and raked white pebbles- could be by Arp or Brancusi -an elating spot of heave. You would be as excited as I am in this 2000 years old space of cultural wisdom. The Japanese house in the best and most modern I know of and (...) prefabricated. Hoping you are well. Greetings to you (...). Yours Gropius". Francesco Dal Co la reprodujo y escribió un breve texto en el que realiza una apurada exégesis del contenido de la postal y las circunstancias que ayudan a entender mejor las implicaciones de la misma. DAL CO, Francesco. "La princesse est modeste". En: AAVV. *Katsura la Villa Imperial*. Milano: Electa, 2004, pp. 387-389.



[4]

y P. Johnson en la muestra de *El Estilo Internacional* (1932); y las Oficinas de Correos de Tokio (1927-31) en clave racionalista. Su obra era sobradamente conocida en Europa pues Richard Neutra la había publicado en sus artículos de *Die Form* de ese mismo año. [3]

El interés de Tetsuro Yoshida por encontrarse cara a cara con la arquitectura occidental se vio satisfecho cuando el gobierno nipón le encargó investigar las instalaciones de radiodifusión de Occidente en Francia y Canadá ¹⁹. Yoshida partió de Tokio el 29 de julio de 1931 y regresó a Yokohama el 28 de julio de 1932, viajando por EEUU y Europa durante un año. En ese tiempo asentó su base de operaciones en Berlín, desde donde visitó Suiza, Suecia, Noruega, Dinamarca, Alemania, Italia, Checoslovaquia, Hungría, Austria, Holanda, Bélgica, Inglaterra y Francia para cubrir un amplio abanico de encuentros con arquitectos de la modernidad europea; incluidos Max Ernst Haefeli, Rudolf Steiger, Werner Moser y Sigfried Giedion en Zúrich; Ragnar Östberg y Gunnar Asplund en Estocolmo; Richard Döcker en Stuttgart; Robert Vorhölzer en Múnich; Alfred Fischer en Karlsruhe; Wilhelm Kreis en Dresde; Ernst Wiesener en Brno o Josef Frank en Viena. A la luz de los diarios de Yoshida compilados por Satoru Mukai, no hay constancia expresa, pero sí una muy alta probabilidad de que también se reuniera con Gerrit Rietveld en Utrecht; Johannes Brinkman en Rotterdam; Johannes Duiker en Amsterdam y Victor Bourgeois en Bruselas. Además de anotar las direcciones de Mies van der Rohe, Walter Gropius, Hans Scharoun, Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Bruno Taut, Alfons Anker, Franz Hoffmann, Wassili y Hans Luckhardt, con los que contactaría por mediación de Hugo Häring y Ludwig Hilberseimer, sus dos anfitriones berlineses de referencia, quienes a su vez le pusieron en contacto con Ernst Wasmuth, a la postre editor europeo de sus futuras publicaciones. La arquitectura del Movimiento Moderno fue su referente y un espejo en el que mirarse. Es conocida su estancia en la *Weissenhofsiedlung* de Stuttgart en diciembre de 1931 junto a Richard Döcker, donde se interesa por la vivienda de Mart Stam y, sobre todo, por la de Walter Gropius, cuyo módulo prefabricado abraza una estandarización que Yoshida consideraba seña de identidad de la arquitectura japonesa. [4] Así, guiado por el deseo de conocer tantos autores de la nueva arquitectura como le fuera posible, Yoshida estableció una sólida red de contactos en Europa, que mantuvo de regreso a Japón, con cuyo apoyo difundió su primer libro en el viejo continente, *Das Japanische Wohnhaus* (1935).

Precedido por la red de contactos personales que Tetsuro Yoshida había tejido durante su viaje, el éxito de *Das Japanische Wohnhaus* estriba en la doble condición de autoridad del autor, arquitecto y japonés, testigo de las construcciones sobre las que versa el ensayo pero, también, por su compromiso con las nuevas formas de arquitectura, conocedor de los intereses y dudas de muchos de sus colegas del Movimiento Moderno. Yoshida orienta *Das Japanische Wohnhaus* como si de un manual se tratase, con un sentido práctico que le diferencia de precedentes como Edward S. Morse o Ralph Adams Cram. El autor japonés sintetiza los contenidos gráficos y textuales para facilitar la consulta de los lectores occidentales interesados en la técnica y construcción de la casa tradicional japonesa. [5] Tal es así que comienza exponiendo las virtudes de dicha arquitectura reducidas a un listado de ocho sencillos principios ²⁰. A continuación, el texto se articula en nueve capítulos que explican de manera sistemática el papel de cada estancia en el conjunto de la tradición japonesa y la forma de la casa con relación a las partes. Destaca sus elementos arquitectónicos esenciales: el *tokonoma*, el *engawa* o el jardín, que se prodigan en fotografías y dibujos para ejemplificar las bases modulares y el lenguaje constructivo



[5]



[6]

de las viviendas niponas como suerte de combinación de unidades sencillas, estandarizadas y codificadas de manera instrumental, cuyo resultado produce un orden flexible, de extraordinaria sensibilidad, de relaciones espaciales abiertas entre la casa y el jardín.

Por las páginas de *Das Japanische Wohnhaus* se suceden esquemas, planos, comentarios e imágenes que describen la casa japonesa de manera concisa, desde consideraciones históricas hasta su naturaleza estructural, incorporando aclaraciones técnicas detalladas, tanto de ejemplos vernáculos, como de residencias modernas firmadas por el propio Yoshida, como las villas Baba en Nasu (1927) y Ushigome (1928). Esta última no es una cuestión desdénable, pues el mensaje implícito del libro era que los valores atávicos de la casa japonesa, tales como racionalidad o estandarización, podían ser aplicados a la arquitectura moderna. Por así decirlo, parecía ser un texto dirigido a la mentalidad racionalista moderna a través de la tradicional nipona.

El impacto y difusión de *Das Japanische Wohnhaus* fueron considerables. Tanto es así que la fuerte demanda permitió su reedición en alemán veinte años después, en 1954, y su traducción al inglés en 1955 bajo el título *The Japanese House and Garden* ²¹.

Resonancias orientales en la arquitectura nórdica

Uno de los episodios más elocuentes para entender el importante legado de Tetsuro Yoshida tiene lugar en los países nórdicos. Yoshida viaja a Suecia a finales del verano de 1931 para contactar con Ragnar Ösberg y visitar el Ayuntamiento de Estocolmo, de referencia en su proyecto del Auditorio Municipal de Beppu. No obstante, en la misiva dirigida a uno de sus asistentes en Teishinsho, del 27 de septiembre, escribe: “Conocí a Asplund por primera vez en su oficina [...] Hablamos sobre la nueva arquitectura en Alemania y Suecia. Estaba interesado en la arquitectura japonesa, especialmente en la ventana corrediza, y me preguntó varias preguntas sobre ello” ²². Para ilustrar el interés del maestro sueco Yoshida recurre a *Shin-Nihon-Jutaku-Zushu* (1931), publicación propia en japonés que contenía dibujos y fotografías de sus villas Baba de Nasu y Ushigome.

El encuentro referido no hizo sino intensificar el interés de Asplund por la arquitectura japonesa, hasta el punto de defenderla como modelo inspirador para la arquitectura moderna. Así, el 19 de noviembre de 1931, Asplund pronuncia la conferencia *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio* inspirada en *La decadencia de Occidente* (1918) de Oswald Spengler. En ella afirma que el símbolo primordial que diferencia cada cultura reside en la concepción que estas tienen del espacio construido y apunala la idea de modernidad ensalzando sus virtudes propositivas. Tras desarrollar el argumento del “espacio infinito” como seña de identidad del proyecto moderno y la cultura occidental, caracterizado por la percepción ininterrumpida del interior y el exterior de la arquitectura como un único ámbito entrelazado; concluye su intervención aludiendo a la tradición constructiva japonesa como ejemplo que considera en pleno vigor. Según describe: “Tal vez en Europa Occidental nos estemos aproximando a la idea de la casa japonesa, como un objeto no tan sólido, fijo y permanente. Tal vez adoptemos la práctica que se lleva tanto tiempo empleando en Japón, cambiando nuestros hogares cada día, con cada habitante según sus necesidades, (...) tal y como hacen los japoneses” ²³. Tal es la impronta que deja Yoshida en Asplund que, de hecho, el cartel de la citada conferencia, publicado a la postre en *Byggmästaren* [6], contiene una única imagen, la de la veranda de la villa Baba de Nasu, la cual formará parte de las páginas de *Das Japanische Wohnhaus* cuatro años después. El encuentro Asplund-Yoshida marca el principio de una serie de resonancias orientales en la obra de numerosos autores de los países escandinavos inspirados por la casa tradicional japonesa ²⁴.

[5] Tetsuro Yoshida. Cubierta de *Das Japanische Wohnhaus* de 1935 (Izda.) Página de la introducción de la edición inglesa *The Japanese House and Garden* de 1955 donde explica gráficamente sección del *engawa* y su funcionalidad respecto al soleamiento (Dcha.). Fuente: YOSHIDA, Tetsuro. *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: E. Wasmuth, 1935. YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955.

[6] Comparativa del Cartel de *Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio* pronunciada por Erik Gunnar Asplund en 1931 (Izda.) con la página publicada en *Das Japanische Wohnhaus* (1935) del *engawa* de la Villa Baba realizada por Tetsuro Yoshida en Nasu en 1927 (Dcha.). Fuente: ASPLUND, Erik G. “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”. *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, 1931. YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955.

[7] Jørn Utzon. Casa propia, Hellebæk. 1950-52. Fuente: Utzon Archives / Aalborg University & Utzon Center.

[8] Halldor Gunnlogsson. Casa propia, 1957. Planta (Izda.) y vista hacia el jardín. (Dcha.). Fuente: Dibujo original. Fotógrafo Keld Helmer - Petersen. Fotografía: Royal Danish Library. Danish National Art Library, Art Historical Picture.

¹⁷ Texto original: “An architect working in Japan has the advantage of seeing materialized before him, in Japanese architecture and civilization, fundamental principles, the rediscovery of which is the goal of modern architecture.” RAYMOND, Antonin. *Antonin Raymond. An Autobiography*. Rutland & Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1973, p. 150.

¹⁸ Ver KIM, Hyon-Sob. “Tetsuro Yoshida (1894-1956) and the Architectural Interchange between East and West”, *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008, p. 44. También KIM, Hyon-Sob. “The Historical Significance of the Architect Tetsuro Yoshida’s Travel Abroad”, *Journal of Architectural Institute of Korea: Planning and Design*, n° 225, 2007, pp. 199-206.

¹⁹ De hecho, a su regreso en 1932 T. Yoshida presenta el *Informe sobre la investigación de Estación de Radiodifusión de Hamburgo*. El periplo de Tetsuro Yoshida ha sido detallado por KIM, Hyon-Sob. “Tetsuro Yoshida (1894-1956) and the Architectural Interchange between East and West”, *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008, p. 51.

²⁰ Estos son: “1. La casa japonesa es una vivienda aislada con jardín; entre ambos hay una relación íntima, el interior de la casa y el jardín forman un organismo completo. 2. Tiene grandes puertas y huecos, así como habitaciones abiertas al exterior, haciéndola altamente adaptable al clima y creando un fuerte vínculo con la naturaleza. 3. La planta de la casa es flexible: las divisiones entre estancias y sus múltiples usos pueden cambiar fácilmente. 4. Diseño y construcción son prácticos y racionales, y dan como resultado la arquitectura. 5. La agrupación de estancias, con el Tokonoma en el centro, es limpia, sencilla y clara. 6. Se usa la madera sin tratar para que la belleza de su grano y color natural tengan el mayor valor posible. 7. El mobiliario se construye de tal modo que permita ser guardado para utilizar todo el espacio disponible y que de sensación de amplitud. 8. El tamaño de las estancias y de sus componentes constructivos está estandarizado hasta el más mínimo detalle, posibilitando una construcción eficaz y barata sin que por ello la casa pierda su carácter singular”. Ver YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955, p. 9.

²¹ Tras su paso por Europa Yoshida intensificó su faceta de escritor y divulgador de la arquitectura de su país. A *Das Japanische Wohnhaus* (1935) le siguieron *Japanische Architektur* (1952) y *Der Japanische Garten* (1957), igualmente editados por Ernst Wasmuth. Tradujo cuatro libros de Bruno Taut sobre Japón incluyendo *Houses and People of Japan* (1937), co-traducción con Hideo Shinoda (1949), además de *Nordische Baukunst* (1940) de Steel Eiler Rasmussen al japonés. Escribió diversos artículos como “Kuzukago” (Trash-can, 1950) y “Saikin-no-Sekai-no-Kenchiku” (World Contemporary Architecture Nowadays, 1954); y publicó *Japanische Architektur* (1952), la edición ampliada y traducida al inglés de *Das Japanische Wohnhaus* (1954), *Der Japanische Garten* (1957) y *Sweden-no-Kenchikuka* (1957).

²² Texto original: “I met Asplund at his office for the first time. [...] We talked about the new architecture in Germany and Sweden. He was interested in Japanese architecture, especially the sliding window, and asked me various questions about it.” En esa misma carta Yoshida escribe: “I met quite a few Swiss architects and was guided to their architecture, but all were keenly interested in Japan. Because they want the actual size of the (Japanese style) sliding window, please make various drawings of it with wheels and others, and send them to me”. MUKAI, Satoru. (ed.) *Yoshida-Tetsuro-Kaigai-no-Tabi*. Tokyo: Tsushin-Kenchiku-Kenkyusho, 1980. Traducido del japonés al inglés por KIM, Hyon-Sob. “Tetsuro Yoshida (1894-1956) and the Architectural Interchange between East and West”, *Architectural Research Quarterly*, n° 12(1), 2008, pp. 53-56.



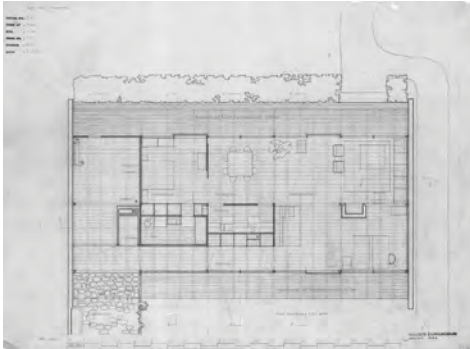
[7]

Durante la Segunda Guerra Mundial, Estocolmo se convirtió en el refugio de muchos arquitectos, especialmente daneses y noruegos, quienes se acercaron a la sensibilidad orientalista de Asplund. Tres de esos autores: Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson y Arne Korsmo compartieron exilio en 1942 trabajando para Hakon Ahlberg ²⁵. Juntos fueron a conocer el pabellón Zui-Ki-Tei de 1935, erigido el mismo año en que se publicó *Das Japanische Wohnhaus* ²⁶, visita obligada para comprobar los argumentos expuestos por Yoshida. De hecho, muchos arquitectos nórdicos lo dibujaban con cierto detalle, como el caso de los daneses Karen y Ebbe Clemmensen, extrayendo ideas que consolidan una corriente de sincretismo arquitectónico entre lo oriental y lo moderno durante los años 50.

El programa formativo del profesor Kaare Klein en la Academia de Bellas Artes de Copenhague ponía el foco en el ejemplo de Villa Katsura. Jørn Utzon y Tobias Faber se hicieron eco de dicha referencia en proyectos como un pabellón en Hobro (1946) y un complejo deportivo de Århus (1947) donde articulan la horizontalidad volumétrica fragmentada de la tradición japonesa en una particular síntesis de estética oriental y estructuras modernas. A título individual, Jørn Utzon también demuestra su interés orientalista en el proyecto de su propia casa en Hellebæk (1950-52). [7] Los mínimos elementos que dan forma a la casa subrayan la quintaesencia defendida por Tetsuro Yoshida, que en Japón “el interior de la casa y el jardín forman un organismo completo” ²⁷. Por otro lado, en la casa Middleboe (1953-55) se hace eco de aspectos orientalistas más técnicos, asume el diseño como si de un mueble elevado sobre el paisaje se tratase, argumento con el que Utzon describe la arquitectura de la casa japonesa en *Plataformas y Mesetas: Ideas de un arquitecto danés* (1962) ²⁸. Proyectada mediante cinco pórticos de piezas de hormigón, su sistema estructural recuerda intensamente a las estructuras japonesas *kura*, por el modo en que se traban pilares y vigas a hueso, como si hubieran sido ensambladas por un fino ebanista nipón ⁹.

Otro arquitecto danés ejemplar en este sentido es Halldor Gunnløgsson quien compartió intereses y exilio con Utzon y Korsmo. En 1957, tras una estancia de varias semanas en Japón junto a su esposa Ida Lillemor, afronta el proyecto de una segunda residencia de fuertes connotaciones japonesistas, aunque no menos moderna, en el estrecho del Sund ³⁰. [8] En esencia se trata de un único volumen bajo definido por dos testeros ciegos y dos frentes acristalados abiertos al paisaje mediante sendos *engawa*. El espacio libre interior, segregable en ámbitos a través de hojas correderas tipo *fusuma*, los entramados de listones del cerramiento tipo *koshi*, o la estructura volada de aleros con vigas de madera vistas sobre las verandas que recuerdan al *noki* no buscan la evidencia de un planteamiento estético orientalista, sino codificar la idea de la casa como espacio de contemplación del jardín y la naturaleza. Desde su frente abierto al mar se abarca el mundo con el paseo de la mirada, se cede a la contemplación participando del paisaje marítimo hecho visible por la arquitectura.

[8]



Arne Korsmo y su discípulo aventajado Sverre Fehn representan la vertiente noruega del legado de Tetsuro Yoshida. Tras el exilio, Korsmo proyecta en 1947 una casa de vacaciones para Van der Fehr en Larkollen [9] vertiendo en ella, casi literalmente, los aprendizajes del Zui-ki-tei y los textos de Yoshida. Así, cubiertas inclinadas, verandas, celosías de madera o paneles correderos hacen de esta casa, apenas publicada, una versión experimental de los conocimientos que Yoshida había difundido por Europa.

En 1950 Korsmo supera esta fase mimética al integrarse junto a Utzon en el grupo PAGON –Progresive Architects’ Group of Oslo, Norway– la facción noruega de los CIAM. Desde sus filas sigue desarrollando el interés por las arquitecturas vernáculas, especialmente por la japonesa, al tiempo que conecta con los círculos internacionales de la vanguardia, profundizando en aspectos más técnicos de la construcción, donde integrar lo vernáculo y lo internacional. Apenas dos años después publica el *Hjemmets Mekano Metoden*, un sistema teórico de construcción modular basado en la integración de proporciones como principio regulador, y en la repetición como aspecto inherente a la producción industrial. Korsmo ejemplifica su método con la Case Study House nº 8 de Charles y Ray Eames (1949), que había visitado en Pasadena, y con la Unidad de Habitación de Marsella (1947-52), sendos ejemplos de un orden constructivo abierto y moderno, derivado de la estandarización de sus partes, que no renuncian a la idea de diseño adaptable a las necesidades del ser humano. No obstante, a ellos les suma de forma explícita el ejemplo de la arquitectura tradicional japonesa como origen de tales conceptos. Es más, para ilustrar su explicación del sistema *mekano* recurre a los mismos dibujos de *tanas* publicados por Yoshida en 1935. [10] Años después, vuelve sobre el tema en el artículo *Japan Og Vestens Arkitektur* (1956) donde expresa su fascinación por la cultura nipona, por su sensibilidad tectónica, precisión modular y sofisticada artificialización de la naturaleza, de nuevo mediante dibujos de Yoshida, en este caso, las agrupaciones de *tatamis* que definen la proporción de cada estancia ³¹.

Esta vía integradora de lo oriental y lo moderno se refleja en el diseño de su casa de Planetveien nº 12 (1953-55) realizado junto a Grete Prytz. La propuesta de acero y cromatismos de raigambre neoplasticista se puede considerar emparentada con las Case Study Houses, sí, pero también con la tradición nipona que Korsmo filtra en conceptos como el diseño modular, la versatilidad del espacio, el mobiliario integrado o la chimenea entendida como un *tokonoma* simbólico. Como él mismo explica: “(la chimenea) congrega a todos los que vienen a la casa en un ritual similar al de la ceremonia del té, un simple momento “intermedio” de elevada quietud contemplativa, incluso aunque sean muchos los que están reunidos” ³².

En última instancia, Sverre Fehn asume las inquietudes de Korsmo como propias y en su formación descubre la citada conferencia de Asplund “Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio”, lo que le supone toda una revelación ³³. No es de extrañar que su primer proyecto de arquitectura doméstica, la casa Schreiner (1959-63) se titule *Hommage au Japon*. [11] Más allá de la inteligente respuesta proyectual de Fehn, que combina el *engawa* y paneles deslizantes para adaptar el interior al ciclo de las estaciones, el proyecto detenta un elocuente sincretismo moderno que resume mucho de lo expuesto, pues su autor no busca planteamientos estéticos orientalistas, pese al exotismo de su declaración, sino integrar lo inmanente, internacional y local, en una respuesta contemporánea, una actitud compartida décadas atrás por el propio Yoshida.

Conclusión

La arquitectura de la casa tradicional japonesa ha jugado un papel notable en la cultura arquitectónica del norte de Europa, especialmente durante los años 50. El punto de inflexión que marca dicha influencia cabe situarlo en torno a 1931 y 1933, coincidiendo con los respectivos

[9]



²³ Texto original: “(...) in the West we are perhaps approaching the Japanese idea of a building as a not too solid, heavy and long-lasting object. We are perhaps finding ways to vary our rooms, as has long been the Japanese practice, from season to season, from tenant to tenant according th their needs, (...) as Japanese do”. La charla se imparte con motivo de la inauguración del curso académico en el Real Instituto de Tecnología de Estocolmo. ASPLUND, Erik Gunnar. “Var Arkitektoniska rumsuppfattning”, *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, 1931, pp. 203-210. Una traducción íntegra del texto la encontramos en ASGAARD ANDERSEN, M. (ed.). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 2008, p. 210.

²⁴ RINCÓN BORREGO, Iván. “Principios Orientales en la Arquitectura Doméstica Moderna Escandinava”. VV.AA. *Apropriações do Movimento Moderno – Apropriações del Movimento Moderno*. Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2011, pp. 280-297.

²⁵ Esta coincidencia ha sido reconocida por sus protagonistas en diversas publicaciones. KORSMO, Arne. “Japan Og Vestens Arkitektur”, *Byggekunst*, nº 3, 1956, p. 70-75. También BRAENNE, J., BOE, E. T. y SKJERVSEN, A. *Arne Korsmo: arkitektur og design*. Oslo: Universitetsforlaget, 2004, p. 164. Y finalmente UTZON, Jørn. “About Arne Korsmo”. En: NORBERG SCHULZ, Christian. *Arne Korsmo*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986, p. 8.

²⁶ Así lo reseña el propio Arne Korsmo en su artículo “Japan og Vestens arkitektur”. También afirma que junto a Utzon describió las cualidades de la cultura nipona a partir de la lectura del *Libro del Té* de Kakuzo Okakura. A su modo de ver, la casa y la ceremonia del té expresan una forma de vida artística y representan un mundo de belleza, orden y armonía. KORSMO, Arne. “Japan Og Vestens Arkitektur”, *Byggekunst*, nº 3, 1956, pp. 70-75.

²⁷ Texto original: “The Japanesehouse is a detached house with garden; between house an garden there is an intimate relationship; the interior of the house an the garden forming an organic whole”. YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955, p. 9.

²⁸ Utzon define la casa japonesa como un entarimado horizontal suavemente apoyado sobre el terreno: “El suelo en las casas tradicionales japonesas es una delicada plataforma tratada como si fuera un puente. Es algo así como la tapa de una mesa. Es un mueble”. UTZON, Jørn. “Plataformas y Mesetas: Ideas de un arquitecto danés”, publicado por primera vez en *Zodiac*, nº 10, 1962, p. 116. Recogido en AAVV. *Jørn Utzon*. Madrid: Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995, p. 9.

²⁹ El sistema *kura* consta de diversos órdenes de vigas sobre las que descansan postes que a su vez soportan nuevas vigas, como si de un puente que salta por encima de la casa se tratase. Ver MORSE, E. S. *Japanese Homes and Their Surroundings*. New York: Dover Publications Inc., 1961, p. 20. No es extraño que Utzon emplee esta referencia pues gracias a su tío Einar Utzon-Frank, escultor y profesor de la Academia Real de las Artes de Copenhague, Utzon conoció siendo aún estudiante una reedición de 1925 del libro *Ying Tsoo Fa Shi*; manual chino de construcción, cuyo título significa *Edificios Estándar* que se remonta a ochocientos años de antigüedad hasta la Dinastía Sung. Tal fue el impacto de esta publicación que, durante su viaje a Oriente en 1958, se hizo con una copia. WESTON, Richard. *Utzon: inspiration, vision, architecture*. Hellerup: Blodal, 2002, pp. 14-20.

30 Ver PEDERSEN, Kira. *Jakob Halldor Gunnløgsson 1918-1985. The Architect's Home*. Colonia: Taschen, 2013. También GARCÍA SÁNCHEZ, Carmen. "La casa de Halldor Gunnløgsson (1959)", *Rita: Revista indexada de textos académicos*, n° 7, 2017, p. 68-75.

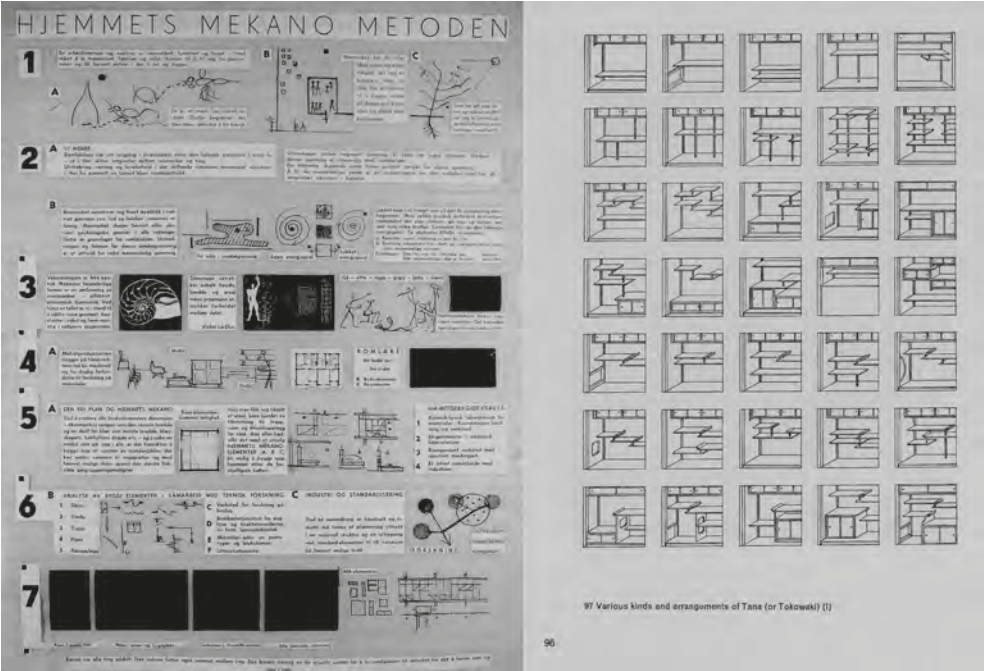
31 Según Korsmo: "con una pequeña serie de estos elementos constructivos *MEKANO* será posible realizar una casa para un amplio abanico de necesidades", aunando rigor geométrico y versatilidad funcional en un organismo estandarizado. KORSMO, Arne. "Hjemmets mekano", *Byggekunst*, n° 6-7, 1952, p. 110. También KORSMO, Arne. "Japan Og Vestens Arkitektur", *Byggekunst*, n° 3, 1956, pp. 70-75.

32 Texto original: "Peisen tilfredsstiller for eksempel et behov for å falle til ro mot idens bevegelse og lyd og samler alle som kommer i huset som til et rituale lik theens, enkelt, stundimellom av opphøyet kontemplativ stillhet - seiv når mange er samlet". KORSMO, Arne. "Japan Og Vestens Arkitektur", *Byggekunst*, n° 3, 1956, p. 74. Ver también TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014.

33 Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio alude al legado de Tetsuro Yoshida. Sverre Fehn subraya la importancia que supuso dicho hallazgo durante la entrevista del documental *WACHTMEISTER*, Jesper. *KOCHUU: Japanese Architecture / Influence & Origin*. Stockholm: Solaris Filmproduktion [2003]. 1 DVD.

34 FEHN, Sverre. "Homage au Japon. Enebolig på Kringsjå", *Byggekunst*, n° 8, 1964, pp. 208-211. Ver también RINCÓN BORREGO, Iván. "El singular 'Homage au Japon' de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63)". *Rita: Revista indexada de textos académicos*, n° 11, 2019, pp. 44-55. Igualmente RINCÓN BORREGO, Iván. *Sverre Fehn. La forma natural de construir*. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, Valladolid, 2010, p. 83

35 Texto original: "(...) a kind of pure and uncompromised example of what modern architecture ought- to be like in a perfect world... spare, slender, light, and open". BANHAM, Reyner. The Japonization of World Architecture. BANHAM, Reyner. "The Japonization of World Architecture". En: SUZUKI, Hiroyuki. *Contemporary Architecture of Japan 1958- 1984*. New York: Rizzoli, 1985, p. 16.



[10]

viajes y publicaciones de Bruno Taut y, especialmente, Tetsuro Yoshida. Ambos representan formas complementarias de influencia mutua Oriente-Occidente. Para Taut los principios modernos cifrados en el cumplimiento de la función encajaron a la perfección en la casa tradicional japonesa. Por su parte, Yoshida estuvo guiado por el deseo de conocer abiertamente tanto la nueva arquitectura europea como a sus autores a quienes dirige *Das Japanische Wohnhaus*, una obra que aprovecha la mentalidad racionalista moderna para hacerles llegar la tradición constructiva nipona.

El mensaje implícito de Yoshida deja un poso palpable en la arquitectura de los países nórdicos gracias al contacto con Erik Gunnar Asplund. Para ambos arquitectos los valores tradicionales de la casa japonesa, tales como racionalidad o estandarización, podían ser aplicados en la modernidad. El encuentro Asplund-Yoshida constituye una fuente esencial de las resonancias orientales detectadas en la obra de numerosos autores de los países escandinavos; Jørn Utzon, Halldor Gunnløgsson, Arne Korsmo o Sverre Fehn, entre otros, protagonistas de una corriente de "sincretismo oriental moderno", integradora de tradición y modernidad.

La lectura inspiradora de obras como Katsura-no-Rikyu, como estructura modular prefabricada sin decorar, precursora de una lógica a la que aspiraba la arquitectura moderna, simplificó la complejidad de la arquitectura japonesa a los ojos de los autores europeos. Tal como señala Reyner Banham, se esperaba que la arquitectura japonesa siguiera siendo siempre "una especie de ejemplo puro e inflexible de lo que la arquitectura moderna debería ser en un mundo perfecto... sobrio, esbelto, ligero y abierto" ³⁵. La obra de los arquitectos nórdicos citados no se reduce a dirigir su mirada hacia Japón en busca de inspiración porque, de hecho, gracias a Tetsuro Yoshida, en muchos casos, sabían exactamente lo que deseaban encontrar.

[11]

[9] Arne Korsmo. Casa de vacaciones para Van der Fehr, Larkollen, 1947. Fuente: Karl Teigen. Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet.

[10] Arne Korsmo. *Hjemmets Mekano Metoden* de 1952 y página de *Das Japanische Wohnhaus* en donde Tetsuro Yoshida explica diversas articulaciones y modelos de *tana*. Fuente: Teigel. Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NAMT.ako047.001. YOSHIDA, Tetsuro. *The Japanese House and Garden*. London: Architectural Press, 1955.

[11] Sverre Fehn. Casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Vista de la fachada al jardín en invierno (Izda.) y detalle de la veranda (Dcha.). Fuente: Fehn. Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. (NMK.2008.0734.314.006) / Iván Rincón Borrego.



06 | Límites precisos difusos. Arquitecturas paradójicas en la era postCOVID _Francisco Muñoz Carabias

De lo viral a lo neuronal para llegar a lo paradójico

“El término paradoja viene del griego “*para-doxos*”, y significa más allá de lo creíble” ¹.

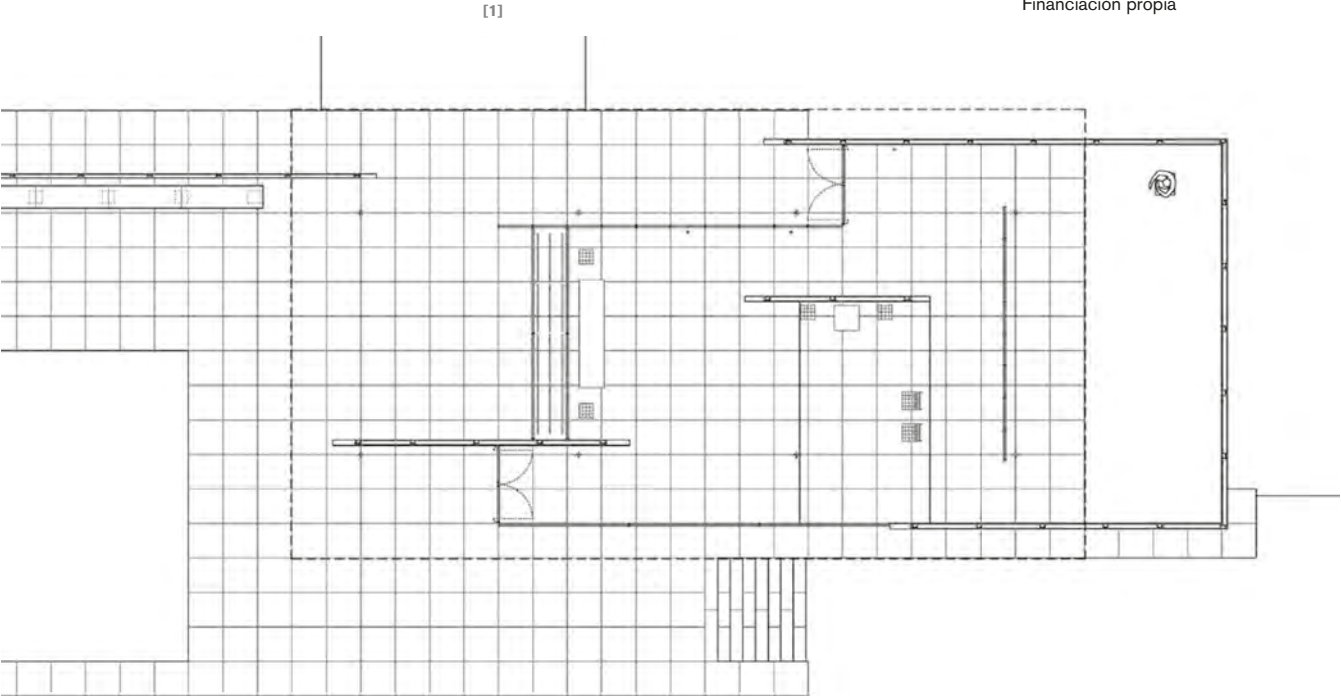
En el prólogo de *La sociedad del cansancio*, el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han, hablando sobre el devenir de nuestra sociedad, da por superada la época viral, hegemónica en el siglo pasado, apostando en este comienzo del milenio por lo neuronal desde el argumento original de atribuirlo a un exceso de positividad. Si la dialéctica de la negatividad es la que caracteriza un sistema inmunitario, el rechazo a todo lo que es distinto, la “sobreabundancia de lo idéntico” ² es el sello de esta positividad que desemboca en el agotamiento canalizado en la proliferación actual de las enfermedades mentales. Pero lo pandémico ha vuelto, sin que esta sociedad saturada, no excluyente, haya desaparecido. Sin dar la razón a Baudrillard, que Chul Han refuta en su libro, es cierto que lo extraño, lo otro como amenaza, ha irrumpido con fuerza de la mano de este coronavirus, provocando una hiperreacción inmunitaria semejante a la respuesta biológica que nuestros organismos producen como mecanismo de defensa. La propia lógica excluyente de los paradigmas ha saltado por los aires, y se puede dar como posible la cohabitación de ambos, de lo viral y lo neuronal, que en su fusión de opuestos, solo es posible desde lo paradójico. Decía Henri de Lubac que “la paradoja es la búsqueda o la espera de la síntesis” ³. Aludiendo a esta síntesis, Guardini lo atribuye a la vida misma cuando “se experimenta como algo que encierra en sí tanto lo uno como lo otro” ⁴. En esto consiste el juego, unificar estos términos contrarios ⁵ tratando de asimilar la creciente complejidad de la realidad en una civilización acumulativa que, vista desde los propios postulados de Kuhn, podríamos titular como paradigma paradójico. Si el paradigma estructura los métodos, “el pensar de opuestos” ⁶ sería la definición más próxima. Ya no hay una única verdad establecida como antes, ni tampoco su contraria como reacción postmoderna; ahora se recurre a una síntesis de unicidad y multiplicidad de verdades variables e indeterminadas. El regreso de las fronteras conviviendo con su destrucción, lo digital junto al artesano intelectualizado de Sennett ⁷. Situaciones cotidianas límite que desdican al propio Han cuando afirmaba que “el paradigma inmunológico no era compatible con el proceso de globalización” ⁸. No solo está siendo posible, sino que la COVID-19 nos ha enseñado que solo eso y su contrario juntos definen mejor nuestro universo. Esto tiene mucha importancia desde la arquitectura. Cuando Fernando

Resumen pág 57 | Bibliografía pág 66

Universidad de Alcalá de Henares (Madrid). Francisco Muñoz Carabias. Profesor de Composición I y II e Historia de la Arquitectura en la Escuela de Arquitectura. Profesor de la asignatura de Taller de Proyectos 3. Arquitectura en la Universidad Alfonso X El Sabio (Madrid). Coordinador de esta asignatura y de PFG y del MPAA. Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la UAX. Miembro del grupo de investigación ARHCIPAI “Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje” de la UAH. Miembro del grupo de investigación FUAX. “Estrategias de intervención en territorios despoblados. Propuestas para la regeneración y revitalización de “la España vacía” y de Proyectos e Iniciativas UAX-Santander Covid-19 “Adecuación del espacio residencial en situaciones de pandemia o confinamiento”. Miembro del grupo de investigación GIGAC “Geometrías de la Arquitectura Contemporánea” en la ETSAM-UPM. Doctor por la UPM-ETSAM con la tesis “La paradoja de Mies: Las simetrías invisibles a través del Pabellón de Barcelona” en Proyectos Arquitectónicos con la calificación de sobresaliente cum laude. felipe.munoz@uah.es

Palabras clave
Paradigma, arquitectura paradójica, límite, coronavirus, COVID-19, ciudad, vivienda, Cohabitación, centros

Método de financiación
Financiación propia





[2]

¹ JARA MARTÍNEZ, Pascual. *Paradojas*. Granada: Universidad de Granada, 2008, p. 3.

² HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2017, p. 19.

³ Ibidem, p. 65.

⁴ GUARDINI, Romano. *El contraste. Ensayo de una filosofía de lo viviente concreto*. Madrid: BAC, 1996.

⁵ ROHE, Mies van der. “Carta a Walter Riezler”. *Die Form*, n° 2, 1927. En una postura cercana a las ideas neoplásticas de Mondrian y Van Doesbourg. Incluso para Klee no se entiende un concepto sin la presencia de su contrario, el dualismo desde la unidad. KLEE, Paul. SPILLER, Jürg (Ed.). *The notebooks of Paul Klee, vol. 1: the tinkling eye*. Nueva York: Lund Humphries Publishers, 1961, p. 16.

⁶ NEUMEYER, Friz. *Mies van der Rohe: la palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-1968*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 300.

⁷ SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Anagrama, 2008. Haciendo mención a la relación entre el individuo y su oficio como destreza técnica dentro de una tradición contrasta con el conocimiento disperso del trabajo contemporáneo en el que nadie domina la totalidad del proceso y todos se sirven del conocimiento de los otros como pura transacción.

⁸ HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder, 2017, p. 16.

⁹ FRECHILLA, Javier. “Fernando Távara. Conversaciones en Oporto”. *Arquitectura*, n° 261, 1986.

¹⁰ Robert Venturi en su libro de 1966 *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, postula el término “*Less is a bore*” (menos es aburrido) en oposición al “*Less is more*” “miessiano”. No solo no surgió el efecto requerido, sino que al final tuvo al propio Venturi como uno de sus detractores.

¹¹ FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. México: Gustavo Gili, 1983, p. 166.

Tavora sentenciaba que en la arquitectura “lo inverso también era verdad” ⁹, podíamos pensar que su apuesta era forzar el lenguaje para mover a la reflexión desde lo absurdo pero, siendo precisamente fieles a esa conclusión, la arquitectura siempre y nunca como ahora ha sido verdad. Al menos la nacida de las vanguardias de entreguerras del siglo XX y su secuela contemporánea. Su génesis como reacción a su reciente pasado la dejó huérfana de legitimación histórica y, desde esa *tabula rasa*, fue abrazando sin renunciar a nada desde la promesa surrealista hasta el paroxismo delirante de un asfixiante funcionalismo racionalista. “Menos es más”. Esta fue la síntesis de esa nueva arquitectura y que hoy sigue marcando el camino incluso después del “*less is bored*” “venturiano” ¹⁰. Seguramente todo tenga que ver con un problema de lenguaje, más que de estilos o tendencias, pero Wittgenstein ya nos advierte que solo llamamos realidad a aquello que nombramos y traducimos a lenguaje. “Menos es más” ha demostrado que tampoco este transitar hacia lo paradójico fue nuevo en el último siglo de la arquitectura. Más bien, es la sociedad la que ha experimentado lo que el arte ya había anticipado con sus propias contradicciones. Su ajuste era cuestión de tiempo o de alguna crisis como la actual pandemia. Repasemos algunos de estos episodios desde esa mirada aporética que nos permitirá entender el estado de la cuestión al que nos enfrentamos. [1]

Paradojas del proyecto para proyectar desde la paradoja

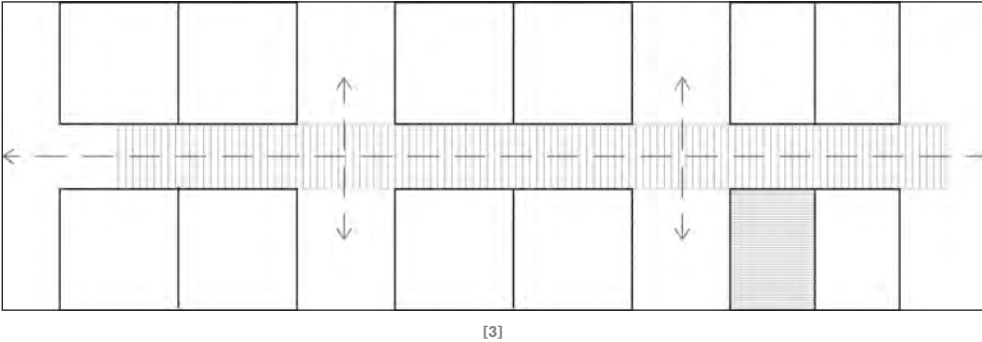
Planta libre, tabique móvil, inmueble villa, máquina de habitar. El lenguaje de la arquitectura moderna está lleno de estos binomios de opuestos que lo acercan a lo paradójico. Fruto de la ruptura de las parejas estables, que hasta ese momento habían definido la arquitectura: dentro-fuera, ciudad-campo, interior-exterior, desde esta lógica, lo primero que sorprende es confirmar la condición contradictoria pero plausible de estas relaciones. Por ejemplo, la planta libre. Si algo la define inequívocamente son sus límites. Un plano a ese nivel no deja de ser una manifestación precisa de sus constricciones. Sin embargo, cuando miramos la planta del Pabellón de Barcelona reconocemos que es posible ese gesto inaudito que Mies realizó en 1929 al materializar un espacio libre sin límites aparentes. Inverosímil, pero no casual dado que, lejos de quedar en anécdota, se fue consolidando como consustancial en toda la arquitectura posterior. Cualquier obra de SANAA, Junya Ishigami, como representante de la vanguardia arquitectónica contemporánea, es expresión de esa radicalidad proyectual: una planta sin apenas atributos, ahondando en la paradoja de hacer posible, en el límite, “una arquitectura sin arquitectura”. El “*Beinahe nichts*” (casi nada) al que Mies tendió al final de su carrera. Antes, jalonado con nuevas conquistas, como su invento del tabique móvil para la colonia *Weissenhofsiedlung* en Stuttgart:

“Si nos limitamos a disponer como piezas fijas únicamente las cocinas y los cuartos de baño, en razón de sus instalaciones, y decidimos entonces distribuir el resto de la superficie de la vivienda con tabiques móviles, creo que con estos medios puede satisfacerse cualquier programa razonable de vivienda” ¹¹. [2]

Estamos hablando de los años veinte, y la propuesta mantiene la frescura de la centuria transcurrida en cualquiera de los proyectos que actualmente vemos con opciones de proponer nuevas formas de flexibilidad de la vivienda. Pero, más importante que el resultado, resulta elocuente la puesta en crisis de cualquier *a priori* por absurdo que pueda parecer. Al mirar el plano de esa planta, lo móvil y lo inmóvil son indiferentes y en esa equivalencia entre el mobiliario y los tabiques está la clave de su potencialidad. Es interesante ver cómo en muchas de las obras de Mies, en sus planos, una mesa tapa la retícula de suelo arrogándose una condición de estabilidad que *a priori* no tiene por qué tener. Cuando sabemos que la silla Barcelona pesaba más de treinta kilos y los tabiques de la Sant und Seide Café eran cortinas o en el Der Glasraum se resolvieron con vidrios curvos transparentes solo podemos pensar que gracias a la irreverencia de estos actos se abrió un modo de proyectar distinto que sería bueno recuperar en este momento de incertidumbre. Proyectar desde lo paradójico es más que un ejercicio de provocación, es una posibilidad de conciliar muchas variables de lo real

[1] Fragmento de la Planta del Pabellón de Barcelona. Fuente: © Fundació Mies van der Rohe. <https://miesbcn.com/wp-content/uploads/2014/04/plano1-planta.pdf>

[2] Tabiques móviles. Apartamentos Weißenhofsiedlung. Stuttgart. Ludwig Mies van der Rohe. Fuente: Dibujo propio.



[3] Esquema de agrupación en bloques de viviendas con calle interior de distanciamiento-confinamiento. Fuente: Elaborado por el autor. Grupos de investigación ARHCIPAI y FUAX.

[4] Esquemas viviendas postCOVID. Fuente: Elaborado por el autor. Grupos de investigación ARHCIPAI y FUAX.

y por lo tanto de asumir su complejidad. Es relacionar desde lo equivalente, el “pensar en términos de simetría”¹² al que Juan Navarro Baldeweg apelaba en *El límite de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe* precisamente analizando los primeros proyectos del maestro alemán:

“Peter Smithson... dijo en 1976 “El pensamiento de Mies discurre por cauces profundos y no es fácilmente accesible. Se sospecha que ni siquiera para él mismo”. Voy a intentar explorar un poco esos cauces, con la certidumbre de no poder llegar hasta el fondo del pensamiento que por ellos transita. Y no solo porque tal profundidad fuera inalcanzable para el mismo Mies, como señala Smithson, sino también porque el arte se caracteriza por su capacidad para hacer fluctuar las ideas en direcciones opuestas”¹³.

El arte, y la arquitectura, relacionan, confunden, para hacer equivaler términos opuestos en ese fluctuar de ideas. A todas las escalas: del detalle al territorio “¿es la ciudad contemporánea como un aeropuerto contemporáneo, “todo lo mismo”?”¹⁴ se preguntaba Rem Koolhaas en “La ville générique”, cuando el propio Le Corbusier ya había soñado con viviendas camarotes en un trasatlántico insertado entre los palacetes del viejo París. Bautizadas como “*machine à habiter*”, son ejemplo de la renovación desde la industria de lo residencial que él explicitó en sus cinco puntos de la arquitectura, siguiendo la fórmula marcada de un oxímoron: la planta libre ya citada, la terraza-jardín como disolución de lo construido en la naturaleza, la ventana longitudinal que destruye la condición de hueco que hasta ahora había tenido, la fachada libre y los *pilotis* ahondando en estas contradicciones. O las casas patio, donde el patio es exterior y la casa lo interior. O los Inmuebles-Villa, como adaptación a un edificio en altura de sus primeras casas exentas, las Citrohan y el piso burgués apilado en bloques de viviendas colectivas que ahora se recuperan como imagen icónica en las propuestas como los bosques verticales de Stefano Boeri.

La intuición de estas paradojas se ha mantenido a lo largo de todo el siglo XX. Edulcorada en parte por el fracaso de las vanguardias y lo que supusieron de quiebra de confianza las dos guerras mundiales para Europa. Pero en la revisión del Movimiento Moderno posterior, y siempre que se ha tratado de dar un impulso de renovación, el recurso a esta dialéctica de síntesis de opuestos ha estado presente como desencadenante. Sirva como apunte, la *Appliance House* –la casa electrodoméstico– de los Smithson de 1952 es un ejemplo de ello al elevar a la categoría de arquitectura los propios aparatos domésticos. El mueble ya no solo se iguala con lo inmueble, sino que es responsable de la definición del espacio. Las propuestas de Archizoom, en un momento de crisis cultural profunda, proponiendo “la Ciudad no Discontinua y homogénea donde ya no existe el tejido urbano ni la arquitectura, la casa se transforma en armario habitable”¹⁵; en una vuelta de tuerca más hacia la necesaria fórmula de radicalizar el discurso desde este mecanismo paradójico. Un territorio convertido en vivienda, “*domestic landscape*”, o los “*residential parking*”, haciendo habitable la infinitud de un garaje para coches donde lo inconcluso se abría paso como otra ruptura más en el rígido armazón de una arquitectura acabada. Lo ubicuo de estas paradojas es en sí la demostración de su necesaria existencia, al margen de modas y siempre muy ligada a momentos de crisis y necesidades de cambio como ahora.

COVIDtación. Hacia unos límites exactos difusos en lo residencial

Sigo con el juego de palabras: “COVIDtación” (Cohabitación). Aludiendo al propio coronavirus SARS-CoV-2 y la enfermedad que causa, COVid-19¹⁶, dando como resultado una adaptación a la traducción literal de su término en inglés, “*cohousing*”, fórmula híbrida de hábitat donde parte de los usos privados se comparten, haciéndose públicos. Una transferencia que desdibuja los límites habituales de la vivienda que, sin embargo, no pierde

12 NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Los límites de los principios en la arquitectura de Mies van der Rohe”. En: NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La Habitación vacante*. Girona: Pre-textos, 1999, p. 81.

13 Ibidem, p. 77.

14 JARAUTA, Francisco. “Microutopías”. Revista *Quintana*, nº15, 2016, pp. 85-89. Al hablar de Koolhaas atribuye a esos escenarios de la nueva complejidad urbana de hoy, producto de la tensión global-local, el papel de los nuevos laboratorios de relaciones.

15 GARGIANI, R. “No-Stop City, 1970-71”. En: GARGIANI, Roberto. *Dall’onda pop alla superficie neutra*. Archizoom Associati 1966-1974. Milán: Electra, 2007, p. 193.

16 El nombre COVID 19 es un acrónimo de: COronaVirus Disease 2019.

17 ITO, Toyo. *Arquitectura de los Límites Difusos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 19.

18 KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York. Un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Edición original “*Delirius New York*”, 1978, pp. 294-295.

19 “Basadas en el principio dialéctico que utilizaba Ungers para romper los sistemas unitarios del coincidentia *oppositorum*, la cual implica la composición de partes diferentes y opuestas, lo que lleva a una unidad crítica.” NARANJO CÁRDENAS, Sebastián. *El límite y su reversibilidad*. Tesis (Máster). Director: SEGÚI DE LA RIVA, Francisco Javier. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Proyectos Arquitectónicos Avanzados, 2014, p. 18.

20 Es una experiencia vivida en primera persona. He convivido durante estos meses de confinamiento con dos miembros de mi familia, sanitarios de profesión, que dieron positivo por COVID-19 en las primeras semanas de marzo. Con una de ellas, mi pareja, compartiendo incluso habitación. Las medidas de distanciamiento, pero sin llegar a eliminar la convivencia, me permitieron experimentar y gestionar distintos niveles de aislamiento y contacto en función de los espacios que teníamos en la vivienda.

21 TILL, Jeremy; SCHNEIDER, Tatjana. *Flexible Housing: A Guide*. London: Routledge, 2007. Un análisis sobre el hábitat flexible donde emplean también estrategias dialécticas de tácticas blandas y duras, sistemas determinados e indeterminados, considerando que lo más determinante es la capacidad de cambio de usos que el cambio de los espacios. Sin embargo, de estos autores es quizás más importante lo que desarrollan en su libro *Spatial Agency: Other Ways of Doing Architecture* donde abordan enfoques alternativos para la práctica arquitectónica a través de múltiples ejemplos de todo el mundo sobre cómo se ha logrado esto y cómo se podría lograr en el futuro.

22 Trasteros, almacén y tendederos como filtros en la entrada a la vivienda. Invertiendo el orden de su situación.

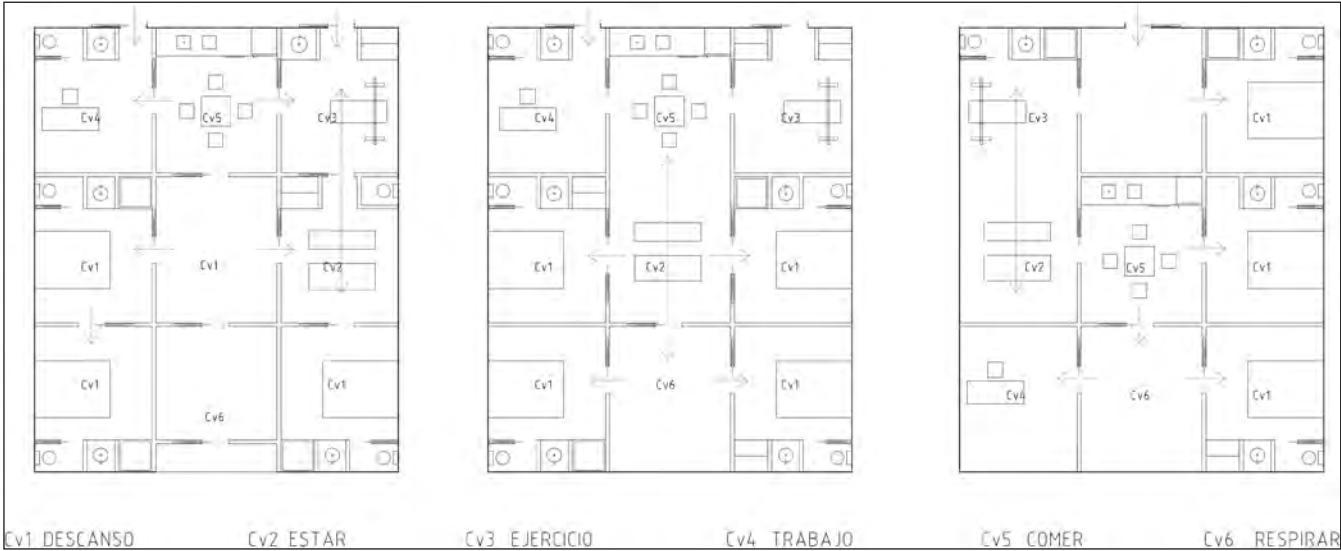
por ello su condición. Eso es lo que en parte propone Toyo Ito en su libro *Arquitectura de límites difusos* al tratar de fusionar lo que él llama movimiento mecanicista moderno con el movimiento electrónico moderno ¹⁷. Una apelación a la utopía que transformó la arquitectura como la conocemos desde lo físico a lo virtual.

¿Pero qué ha supuesto y qué ha cambiado la COVID-19 en todo esto? El cuerpo ampliado por la tecnología sigue presente a pesar del confinamiento a nivel planetario que se ha dado. El ciberespacio transparente, homogéneo y, hasta el momento, hegemónico, se siente ahora de repente constreñido, encapsulado en lo físico. Lo abierto se torna en cerrado sin dejar de prometer su apertura. Se puede hacer flexible, pero hay situaciones innegociables que exigen exactitud. Podemos limitarlo en extremo, pero siempre hay un umbral de incertidumbre e indefinición derivado de la virtualidad de la red. No podemos simplificar, aunque queramos, a riesgo de derivar en otros límites. Solo queda habitar en esta ambigüedad forzada por la pandemia de un mundo hiperconectado. La “COVIDtación” se formula en esta transformación de la habitación como unidad de vivienda autónoma formando agrupaciones físicas y virtuales. Aplicarlo a escalas más reducidas serían los muebles habitables como los aseos con una precisión absoluta en sus piezas: la ducha como espacio de desinfección a la entrada, un set de lavabos distribuido en todas las habitaciones. Y hacerlo extensivo a todo un barrio: un *zoning* urbano, pero sin usos diferenciados. Sin cualificar, en función del tamaño, para luego, paradójicamente, evolucionar hacia la especificidad programática y formal. En *City of the Captive Globe* ¹⁸ Koolhaas juega con ese límite de la trama urbana indiferente de Nueva York y el desarrollo autónomo de cada pieza del damero ¹⁹. Propuestas como las supermanzanas de BCNecología plantean como unidad ampliada de organización urbana estas agrupaciones ligadas a la movilidad, pero que pueden mutar en centros de confinamiento: núcleos mínimos autosuficientes de colaboración vecinal ante futuros rebrotes. Las alertas sanitarias serán establecidas en áreas exactamente delimitadas, pero a su vez absolutamente conectadas y, por lo tanto, ilimitadas a otros niveles. Incluso a nivel personal, el E.P.I. (Equipo de protección individual) induce a entender esas fronteras a distintos niveles, haciendo cierta la profecía de Benjamin sobre una civilización condenada a llevar máscaras de gas. [3]

Sin embargo, el límite es ahora el distanciamiento. Los “muros invisibles” de un vacío sin materializar. La vivienda, la “COVIDtación”, se definirá entre espacios de separación. Torres de viviendas horadadas por calles interiores donde escaleras y ascensores dispersos comunicarán estos ambiguos exteriores-interiores permitiendo circulaciones segregadas. ¿Tendrán ahora por fin el éxito negado en los sesenta a los Robin Hood Gardens colocados en vertical? La casa, al igual que el bloque, será la suma de “unidades de habitación” conectadas por estos espacios de distanciamiento. El estar, a la inversa, a otra escala, puede integrar cocina y terrazas para “concentrar” espacio diáfano. Este vacío entre las “COVIDtaciones” servirá para mantener el distanciamiento entre ocupantes, pero a la vez posibilitando el contacto físico necesario psicológicamente ²⁰. Así la vivienda constreñirá y dilatará su espacio. Mobiliario “compacto” de límites precisos cerca de áreas indeterminadas de límites difusos como intuyen Till y Schneider en *Flexible Housing: A Guide* ²¹. Los esquemas se repiten mientras desaparecen las escalas ²². Los espacios cerrados dentro de espacios abiertos que a la vez se encierran. Una COVIDtación podrá ser un baño-gimnasio o

²³ En su libro *How Buildings Learn*, Stewart Brand, escritor especializado en detectar configuraciones adaptativas de los espacios que también emplea esta lógica de lo dual para definir los edificios a partir de dos categorías: *High Road* y *Low Road*. “La primera encuadra los edificios que, por su valor histórico, o por su marcada especificidad, acometen la adaptabilidad mediante pequeñas, precisas y continuas intervenciones a lo largo del tiempo que van acordando los espacios a las nuevas necesidades. Los edificios *Low Road* se caracterizan, en cambio, por su proposición de espacio genérico, “crudo”, sin tratamiento, amplio, modificable, sin pretensiones ni autoría y por, en virtud precisamente de estas condiciones, erigirse como espacios versátiles, abiertos y adaptables. Se trata de dinámicas distintas de generación y evolución del espacio que nos permiten entenderlo como soporte mediante la gestión de la incertidumbre y las transformaciones a lo largo del tiempo. En concreto, el concepto de *Low Road* de Brand nos permite encontrar claves para la adaptabilidad y derivar estrategias y mecanismos en torno al “desajuste” (*misfit*) o la “sobredimensión” (*loose fit*) de los espacios que podemos hallar enunciados en ciertos proyectos del espacio doméstico contemporáneo y que se complementan con el método propuesto por Brand de la simulación de escenarios o situaciones hipotéticas (*scenario planning*).” José Luis Bezos Alonso en su artículo “El concepto de *low road* de Stewart Brand como fundamento de estrategias para la adaptabilidad de los espacios en la vivienda contemporánea.” *Revista Proyecto, Progreso, Arquitectura*, noviembre 2018.

[4]

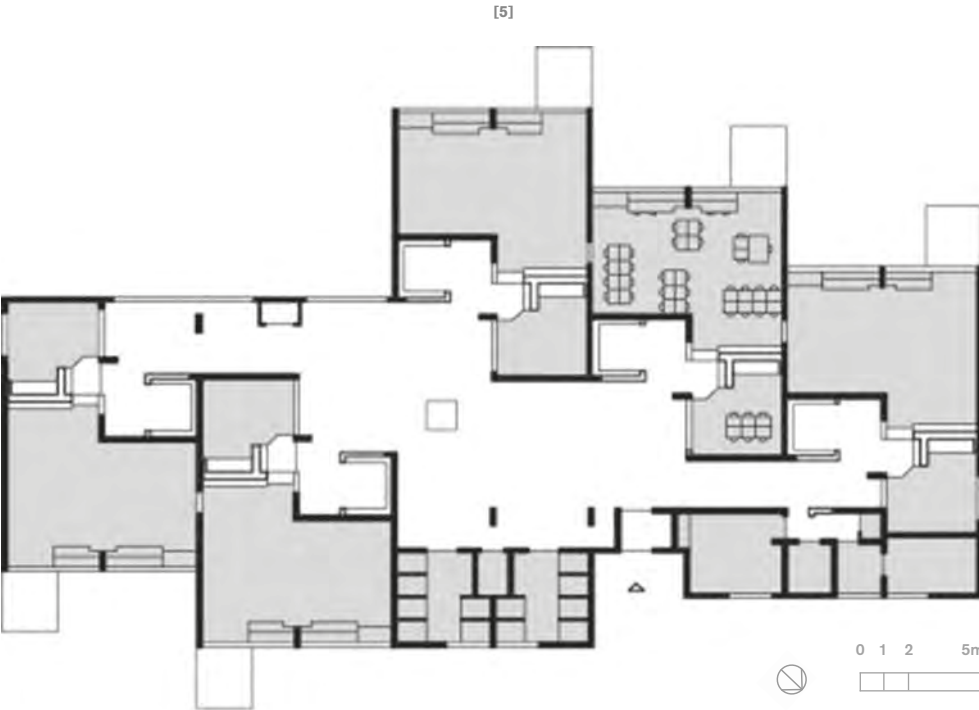


una zona de dormir o teletrabajar. La paradoja de lo móvil preciso junto a lo fijo difuso como apunta Brand en *How Buildings Learn* ²³. [4]

Centrar-descentrar. Centros excéntricos

Todo lo anterior no dejan de ser variantes de una estrategia cuya finalidad es el replanteamiento de la vivienda desde una metodología paradójica de invertir lo existente como reactivo que abarque la complejidad creciente en lo residencial con el cambio de reglas que ha supuesto esta pandemia. Hay una clara superación de la forma geométrica hacia un esquema de principios revisables en cada etapa. Los límites exactos difusos pueden entenderse desde esa óptica como un acercamiento a la topología en conceptos como compacto y conexo, continuidad, conjuntos separados. Aun así, en este juego de paradojas, la posición sigue siendo importante en el entramado abstracto de los procedimientos. Esto lo miden los nodos o centralidades que se definen en la teoría de grafos y el análisis de redes como “medida posible de un vértice en dicho grafo y que determina su importancia relativa dentro de este” ²⁴. En este caso, la estructura primaria del hábitat propuesto sería un conjunto de centralidades dinámicas. Algo trasladable a cualquier espacio al margen de lo residencial. “COaVitar” será independiente de los usos. En el mundo de la escuela, por ejemplo, la etapa postCOVID pasará por un proceso similar a la vivienda. Ya se han establecido las primeras medidas en ese sentido que van en la línea de concentrar a los alumnos más pequeños en “burbujas socializantes” ²⁵, una especie de paradoja forzada entre lo elitista y lo colectivizante. Un microcosmos ²⁶ a imagen de lo visto para las supermanzanas de la ciudad que sectoricen de modo preciso los colegios como centros de aprendizaje. Sorprendentemente estas islas pedagógicas se asemejan mucho a las propuestas arquitectónicas que desde los últimos años demandaban la nueva escuela ²⁷ en una postura de renovación de la enseñanza-aprendizaje a la espera de que llegase un momento como este para dar el salto al sistema escolar oficial. En 1960, después de terminar sus estudios de arquitectura en Delft, Herman Hertzberger proyectó el inicio de lo que sería el Montessori College de esa ciudad, obra que se extendió en el tiempo hasta el año 2010 en múltiples ampliaciones. Un dato este importante en un edificio donde cada pieza es autónoma, aunque siempre relacionada con las demás. Es la traducción más directa de esta pedagogía a través de las conocidas imágenes de niños trabajando con cubos que han alcanzado la categoría de icónicas en cuanto a representar lo que significa el universo soñado por María Montessori. El colegio es entendido como una ciudad ²⁸ donde cada aula tiene ese aire de autosuficiencia que le otorga tener su propio guardarropa, distintos niveles de ocupación, incluso un baño propio para aumentar su autonomía ²⁹. Cada aula como una vivienda, como un colegio dentro de otro colegio, alejándose de la centralidad geométrica de los esquemas radiales, disponiendo un pasillo como conector que ha perdido ya su condición de distribuidor y se asimila más a una calle, con sus quiebros, esquinas y pasajes. [5] [6]

Estas aulas burbujas encuentran en este nuevo contexto una justificación ya no solo pedagógica, sino en la transformación del espacio educativo en “centros” escolares o, mejor



²⁴ BORGATTI, Stephen P. “Centrality and network flow”. *Social Networks*, n° 27, 2007, pp. 55-71.

²⁵ La Asociación Española de Pediatría (AEP) insiste en que los escolares más pequeños deben agruparse en “burbujas socializantes” (que no deja de ser otra paradoja) para que desde esta escala pequeña afrontar la vuelta presencial a las aulas de forma más segura frente a posibles rebrotes de la pandemia este otoño. De este modo se facilita el aislamiento y posterior trazabilidad de la infección en caso de aparición de algún caso <https://www.eleconomista.es/ecoaula/noticias/10609805/06/20/Los-pediatras-insisten-en-agrupar-a-menores-de-6-anos-en-burbujas-escolares-suficientemente-pequenas.html>

²⁶ Se pretende que en él hagan todo sin salir de allí. Será comedor improvisado y recreo y actividades múltiples.

²⁷ El término “Escuela Nueva” no se refiere a un único tipo de pedagogía, sino a todo un conjunto de principios que se contraponen a la escuela tradicional. Esto caracteriza a un movimiento renovador heterogéneo con una gran diversidad de corrientes, entre las cuales, las más conocidas o con mayor proyección están: Montessori, Waldorf, Regio Emilia, sociocrítica.

²⁸ HERTZBERGER, Herman. *Space and learning*. Rotterdam: 010 Publisher, 2008, p. 26.

²⁹ Finalmente rechazado por la obligatoriedad de la normativa de tenerlos en sexos separados.

³⁰ Rudy & Toker (2012) (con una duda razonable sobre su autoría). La atribución de la cita a Groucho se publicó por primera vez en el *Legal Times* del 7 de febrero de 1983, algunos años después de su fallecimiento. https://es.wikiquote.org/wiki/Groucho_Marx#cite_note-humju-1

³¹ KRASDEV, Ivan. *¿Ya es mañana? Cómo la pandemia cambiará el mundo*. Barcelona: Debate, 2020, p. 26.



[6]

[5] Montessori College. Delf (Holanda). Planta original sin ampliación. Arq. Herman Hertzberger. Fuente: <http://hicarquitectura.com/2017/01/herman-hertzberger-delft-montessori-school/>. ©HH.

[6] Hospital de campaña instalado en Ifema (Madrid) Definición de un "centro hospitalarios". Fuente: Agencia EFE ©EFE-Comunidad de Madrid.

dicho, en un “centros” docente, combinando lo plural con lo singular del conjunto como definición de colegio. Un sumatorio de centralidades o nodos, a modo de COaVitaciones, que en su combinación establecen otras posibilidades. Incluso siguiendo esta lógica que nos regala el propio lenguaje, tendremos proyectos de centros sociales, culturales, o los propios centros de salud. El hospital, ejemplo de especialización radical, sin embargo, en esta (i)lógica paradójica, tendrá que hacer una catarsis hacia una concepción genérica buscando espacios neutros. Cuántas plantas de cardiología, traumatología o cirugía interna fueron reconvertidas en zonas COVID durante lo más duro de la pandemia. La vuelta al hangar de límites difusos pero precisos localmente lo tenemos en lo que supuso IFEMA en Madrid. Su planta no difiere en mucho de esas utopías de Archizoom u otros proyectos de SANAA antes aludidos. Será entonces siguiendo el orden marcado: un “centro” hospitalarios. Descentrar (distanciar) para luego concentrar, invirtiendo los procesos. La paradoja del centro postulada en “cuantos más centros, menos centralidad”. La formulación de unos “centros excéntricos” que en el límite los han representado los hospitales de campaña deslocalizados obligados a minimizar los riesgos de contagios y acercar la atención a sus usuarios.

Como final. Sin principios

Asumamos la frase de Groucho Marx sin complejos: “Estos son mis principios. Si no le gustan tengo otros” ³⁰ aunque sea rechazada hipócritamente por una sociedad que ante la exigencia de una adhesión inquebrantable no repara en la quimera de un ideario inmutable. La COVID-19 ha introducido la vulnerabilidad en esta ecuación ya de por sí llena de incógnitas. Sin embargo, no apelaremos a la modernidad líquida de Bauman para justificarnos, sino a la vacuna efectiva contra el fanatismo que nos propone Amos Oz. Una cura desde lo paradójico que ayude a aceptar al otro como necesario por su condición de opuesto. Menos no es menos si no hay un más que lo defina. En la realidad pandémica de miedos y renuncias tenemos la tentación de quedarnos en los mitos del absoluto, lo supuestamente estable, cuando quizás no haya una respuesta lógica a toda esta tragedia. Su hallazgo será, hasta que llegue, relacionando, combinando, enriqueciendo las posibilidades que desde la arquitectura siempre se han dado. Nada va a ser igual que antes en el mundo que surja de esta pandemia, pero por esa misma razón todo puede ser igualmente diferente. “Al vernos asediados por algo que considerábamos inimaginable, hoy somos capaces de imaginar cualquier cosa” nos anuncia Krastev en su libro que titula con una inquietante pregunta: *¿Ya es mañana?* ³¹ Nos toca volver a empezar, como siempre, reformulando todo lo establecido, esta vez, quizás, acompañados por una sociedad, que, en su cataclismo vital, tendrá que aceptar este lenguaje contradictorio de la falta de certezas. Esa es y será la “nueva normalidad” que se avecina; por cierto, otra paradoja.

07 | Singularidades locales en la arquitectura de Alejandro de la Sota. CENIM y Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros _Rafael García García

Introducción

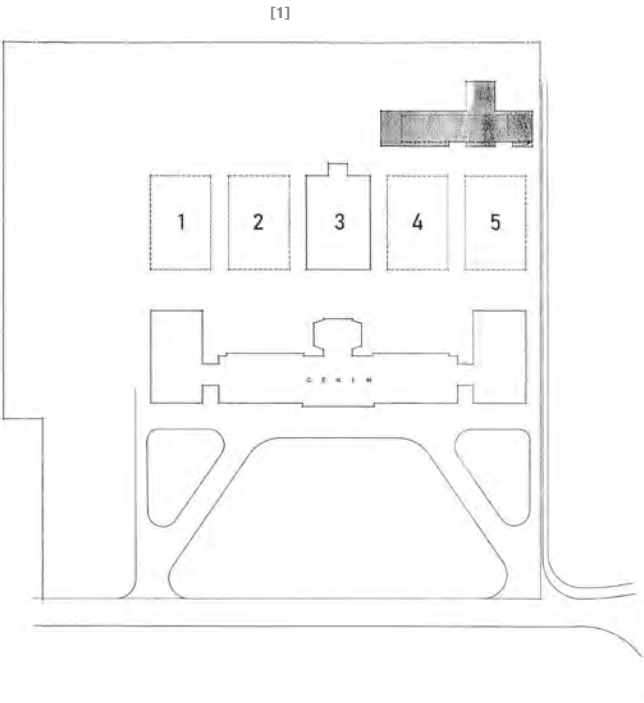
Dentro de la obra de Alejandro de la Sota, el Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas, CENIM (1963), y el Centro de Cálculo de la Caja Postal de Ahorros (1975) presentan como rasgo común la pertenencia por sus programas al grupo de arquitecturas del trabajo. Aunque algo separadas en el tiempo, en ambas es apreciable también un riguroso orden modular. Concurren así, de forma reforzada, el carácter repetitivo propio de este tipo de arquitecturas utilitarias con la disciplina de mallas de proyecto seguida habitualmente por De la Sota.

El análisis atento de estas dos obras revela, sin embargo, que en su orden general se presentan alteraciones que son excepciones apreciables de la pauta habitual. Son desplazamientos locales de algunas partes de ambos proyectos que pasan un tanto desapercibidos, pero que entendemos que encierran una interesante significación y que incluso enriquecen con su singularidad el orden regular del conjunto. En el CENIM también la solución estructural de cubiertas, cuyo origen se describe, parece participar de este juego de desplazamientos.

El desarrollo de este artículo parte de la identificación de cada uno de los casos y analiza su papel respecto a la estructura organizativa general. Si bien en la arquitectura de De la Sota se encuentran con frecuencia situaciones de ruptura en la continuidad entre partes, estas se dan fundamentalmente en sus proyectos residenciales, en los que hay, a veces, un trabajo de engarce de gran virtuosismo. Por el contrario, no es la pauta observable en el resto de programas arquitectónicos. Las dos excepciones que aquí comentamos abren una aparente dialéctica de contraste con su planteamiento de arquitectura física que excluye las intersecciones. Llamativamente no han sido tratados en los estudios realizados hasta ahora sobre la obra de De la Sota.

Esquema y cubierta del CENIM

El proyecto realizado consta de cuatro edificios repetidos situados a los lados, dos a dos, de otro anterior, la llamada nave de experimentación, con cubierta obra de Eduardo Torroja ¹. Se componen de una nave de gran altura y un bloque para investigación y oficinas adosado,



[1] CENIM, planta general. 1 nave de corrosión. 2 nave de soldadura. 3 nave existente. 4. Nave de enriquecimiento de materiales. 5 nave de fundición. Fuente: Archivo Fundación De la Sota. 100x100-63_Z_PL_A_34_Ig.jpg. Numeración autoría propia

[2] CENIM, planta nivel +4,40. Fuente: Archivo Fundación de la Sota. 100x100-63_Z_VA_2_Ig. Anotaciones dimensionales autoría propia.

[3] CENIM, sección longitudinal. Fuente: Archivo Fundación de la Sota. 100x100-63_Z_VA_5_Ig.

[4] Estructuras de cubierta. Sistema "Roux Frères". Cubierta y página interior. Fuente: Estructuras metálicas de cubierta. "Houx Rover". Vols. 1, 2 y 3. Gipuzkoa: Rodríguez y Vergara, sin fecha.

Resumen pág 58 | Bibliografía pág 66

Universidad Politécnica de Madrid. Rafael García García, Doctor Arquitecto. Profesor Titular de Universidad. Departamento de Composición, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Miembro del comité de seguimiento del Aula de Patrimonio Industrial de la UPM y co-director de sus Seminarios anuales. Miembro de INCUNA y del TICCIH España. Líneas de investigación en Patrimonio Industrial e Historia de la Construcción y de la Arquitectura Moderna y Contemporánea. Numerosas publicaciones en estos campos y de forma especializada sobre el Movimiento Moderno holandés, con libro de referencia en español sobre el periodo de entreguerras. rafa.el.garcia@upm.es

Palabras clave

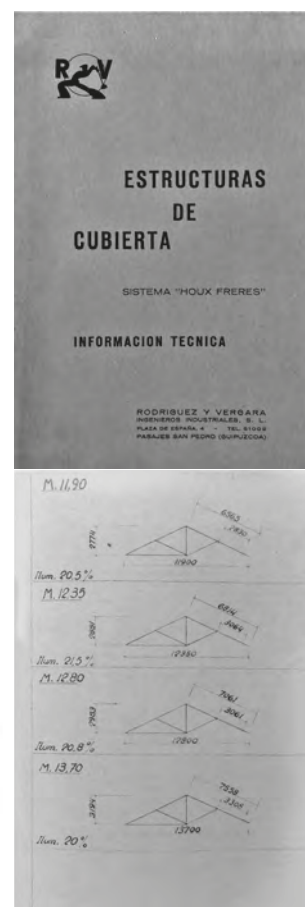
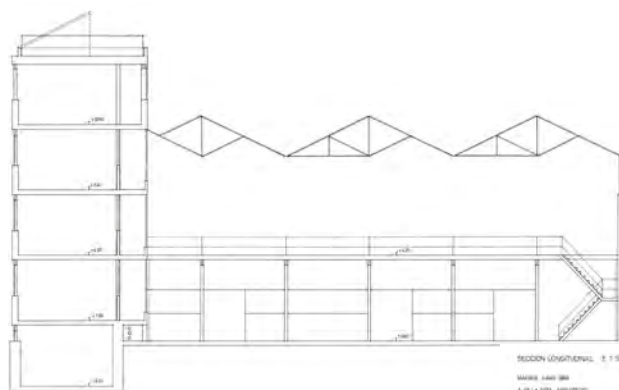
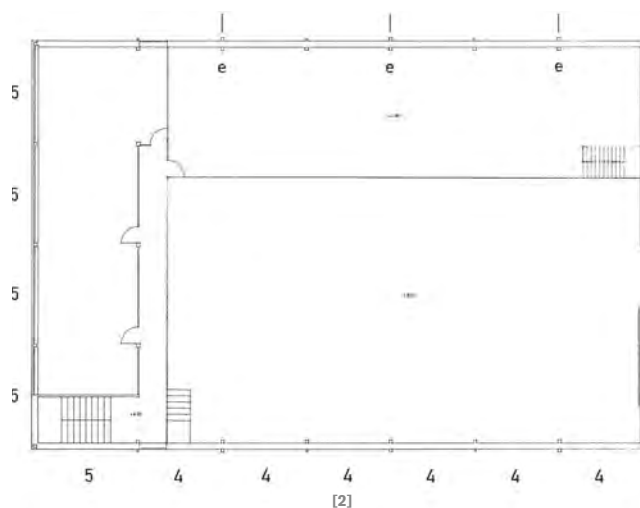
CENIM, centro de cálculo, Alejandro de la Sota, arquitectura industrial, Caja Postal de Ahorros, comedor de empresa, laboratorio, investigaciones metalúrgicas

Método de financiación

Financiación propia

¹De planta prácticamente igual a las ampliaciones, no consta de él documentación en el archivo Torroja del CEHOPU. La autoría es citada por el propio De la Sota. DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota. Arquitecto. Madrid: Pronaos, 1989, p. 88.

²Ibidem.



formando en conjunto un rectángulo en planta de 29 m x 20 m. Este esquema se repite en todos ellos, aunque en su ejecución final existieron variantes adaptadas a usos concretos que exigieron diversos cambios y modificaciones en cuanto a alturas de la nave, así como en las plataformas interiores. [1] El análisis que aquí se hace se referirá a la que parece haber sido la propuesta tipo inicial, presente aún casi sin alteraciones en uno de los pabellones y única representada en todas las publicaciones.

Su trama se resolvió con modulación de 4 m de ancho en los lados de la nave y 5 m para los espacios de laboratorio. Ambas modulaciones quedan coordinadas haciendo que el ancho de la nave corresponda a los 4 módulos de 5 m de laboratorios y, por tanto, con la luz total de 20 m. [2]

La nave presenta la particularidad de que las líneas de jácenas estructurales se establecen cada 8 m, pero separándose las extremas 4 m de los lados de la nave. Quedan así tres líneas de jácenas en el interior. Esta solución singular resulta del sistema de estructura elegido en el que los cuchillos de cubierta están en voladizo a uno y otro lado de la jácena, aunque asimétricamente. Como ambos vuelos no cubren la totalidad de los 8 m entre jácenas, el espacio entre ellos da lugar a los lucernarios orientados al norte.

La sección muestra la sucesión de perfiles a dos aguas y no en verdadero diente de sierra que, mediante esta solución, se establece en los tramos de 8 m resultantes. [3] La idea estructural está estrechamente conectada con la solución anterior de la fábrica Clesa basada en la idea de equilibrio por compensación de ménsulas a ambos lados de una jácena transversal. De la Sota define su cubierta como “estructura metálica de suave diente de sierra del comercio”².

Nunca se ha especificado, hasta donde sepamos, el significado preciso de esa alusión al comercio, pero se puede comprobar que en realidad corresponde al sistema “Houx Frères” de origen belga, un sistema introducido en esos años en España y montado entonces por la empresa Rodríguez y Vergara, ingenieros industriales, con sede social en Gipuzkoa. [4] El sistema “Houx Frères” tuvo como variante el sistema “Houx Rover” con faldones de pendientes desiguales y que después llegará a ser muy empleado en España. En ambos, los cordones inferiores de las tijeras se empleaban como soportes de falsos techos, creando así, junto con las planchas de cubierta, una cámara aislante de gran volumen.

Así pues, De la Sota encontró en una oferta patentada una solución conceptualmente afín a la preferencia que venía manifestando por las ideas de cubiertas en equilibrio compensado. Con los cielos rasos planos y sin el entramado a la vista, la imagen interior difería notablemente de una nave típica en diente de sierra de la época. El sistema “Houx” usaba dimensiones modulares normalizadas y uniones de montaje atornilladas marcando una línea de industrialización relativamente avanzada para su época.

Relación nave-oficinas

El bloque de oficinas se proyectó con 4 plantas más semisótano, albergando laboratorios, espacios de investigación y oficinas, como se indicó, en la crujía de 5 m. Al carecer de pasillo dentro de esta dimensión, este se proyectó ampliando la anchura del bloque en 1,2 m hacia el lado de la nave. Este aparente pormenor es, sin embargo, junto con la solución singular de las cubiertas comentada, uno de los aspectos que aportan mayor particularidad al proyecto de la nave.

Dicho pasillo, que adopta también la función de mirador de observación desde cada uno de los tres primeros pisos hacia la nave, es un elemento de ubicación solapada al invadir el primer módulo de la nave. El ancho de ese primer intervalo de nave se reduce por tanto en 1,20 m y la tijera de cubierta se ve obligada a adaptarse acortándose y modificando su entramado. Este acortamiento y la consiguiente modificación del cuchillo facilitaron, por otra parte, una adecuada unión en altura con el pasillo.

Otra cuestión que se suscita resulta del hecho de que la última planta del bloque emerge un piso por encima de las naves. El bloque, ya exento, se manifiesta con su profundidad total de 6,20 m, pero también deja ver cómo en realidad se macla con el tramo más próximo de la nave al solaparse con ella el ancho del pasillo. [5] Hay por tanto un claro contraste entre la independencia de la malla estructural en planta, que simplemente yuxtapone separadamente los módulos de nave y torre, y la fusión que se manifiesta en los espacios y así mismo en los volúmenes, como queda expresado en la silueta exterior. Ese choque entre naves y bloque, que no se trata de esconder, sino que queda expuesto a la mirada, se hace aún más legible con la franja vertical de ventanales del pasillo que se abren en la zona común perteneciente tanto a la nave como al bloque elevado. El choque ha devenido en lo que podemos percibir como una penetración de parte de las oficinas hacia la nave en una fusión mutua. [6] Del examen realizado sobre repertorios documentales de arquitectura industrial se aprecia que, aunque fue frecuente en fábricas de la época la existencia de galerías y miradores de entreplanta volados hacia las naves, la singularidad de que estos vuelos se dispusieran en varios pisos y que el volumen de oficinas y las naves se solaparan en el exterior es, hasta donde hemos podido ver, única en el CENIM ³.

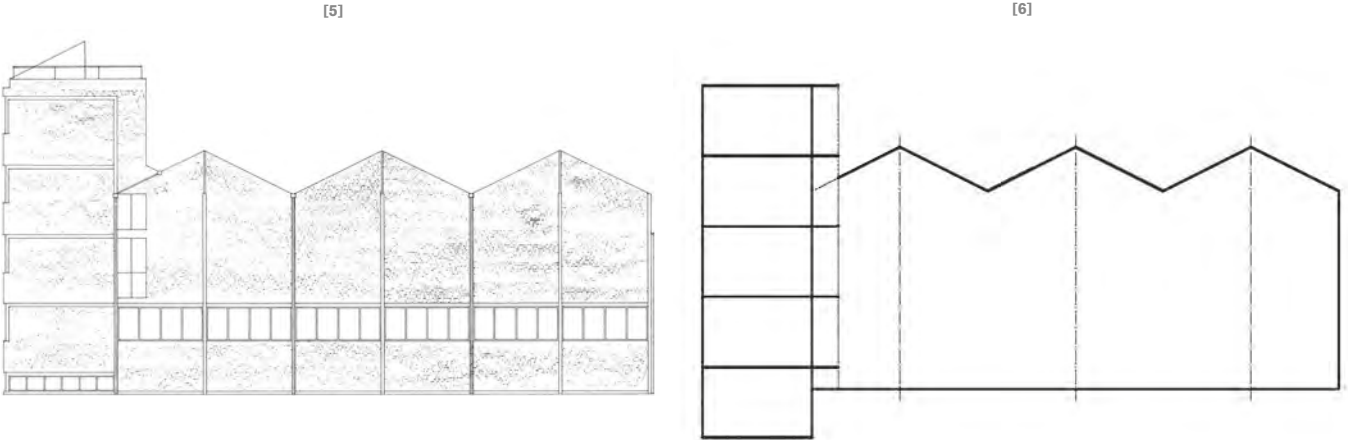
Este resultado cobra especial interés si se analiza en relación con una propuesta justo anterior para un centro de investigación de programa y características similares y, asimismo, con un croquis preliminar del proyecto. De la primera, correspondiente a un denominado Instituto de Metales no Férricos ⁴, antecesor del CENIM, existe una planta modulada y un croquis a mano alzada de situación en la parcela. Ambos muestran un esquema con oficinas, laboratorio y fábrica (nave), siendo nítida la diferencia entre el carácter de los dos primeros cuerpos, de oficinas y laboratorio, y la fábrica ⁵. En el croquis, realizado a escala 1/200, se indica con claridad una cubierta industrial de lucernarios sugeridos en anchos trazos paralelos. [7] No entraremos en lo sugestivo de la configuración de los dos cuerpos no fabriles; lo que queremos resaltar es el carácter diferenciado de los dos tipos fundamentales

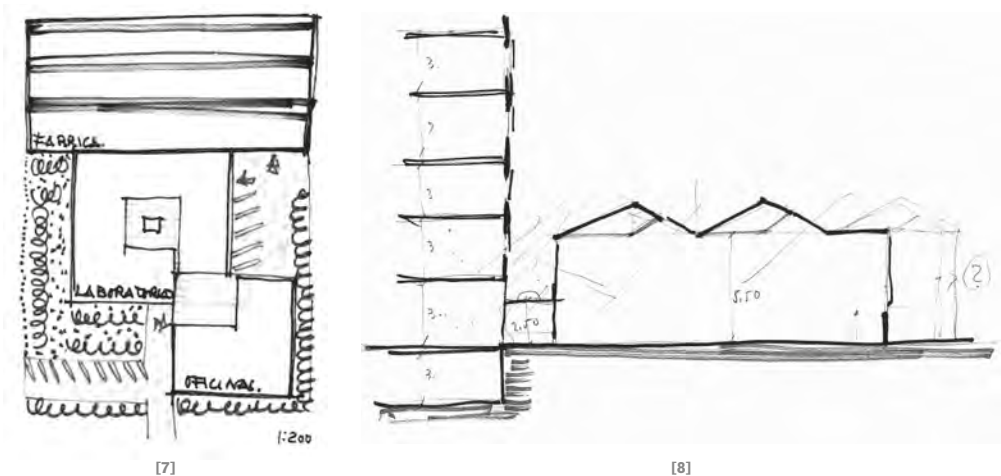
[5] CENIM, alzado lateral. Fuente: Archivo Fundación de la Sota. 100x100-63_Z_VA_4_lg.

[6] CENIM, esquema unión de partes. Fuente: elaborado por el autor.

[7] Instituto de Materiales no Férricos. Croquis. Rivas G. “La arquitectura del CENIM: Centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota”, en *Simpósio Internacional de Metalurgia*. Madrid: Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas, 2014.

[8] CENIM, croquis sección longitudinal. Fuente: Archivo Fundación de la Sota. 100x100-63_Z_CQ_9_lg.





de trabajo que expresan los volúmenes. Ambos se conjugan perfectamente en la parcela, pero manifiestan una clara separación y jerarquía. La fábrica es trasera mientras que por delante está la parte noble, representativa y ajardinada.

Otro croquis en colores, ya del proyecto para el CENIM, se acerca mucho más a lo realizado porque en él ya se ve la nave con la solución de cubierta adoptada y la otra parte agrupada en un bloque alto. [8] Este tiene cinco plantas más sótano que serán reducidas a las cuatro con semisótano en el realizado. Sin embargo, aún se mantiene la separación fundamental. Unos trazos sueltos y muy tenués, casi como al azar, indican que el papel del espacio de separación podrá ser usado además para iluminar tanto los dos primeros pisos del bloque como la nave.

Pero como se ha visto, todo evolucionó hacia una planta única y una integración total entre las partes. Visual y funcionalmente la íntima conexión entre ellas está, en el proyecto construido, a gran distancia de los puntos de partida. Germán Rivas, en su conferencia sobre los cincuenta años del CENIM y el centenario del nacimiento de De la Sota manifestó que “es el primer edificio en que se intenta combinar investigación, laboratorios y talleres”⁶. Aunque probablemente sea una afirmación no del todo exacta, sí es cierto que el CENIM representa un eslabón importante en la ruptura de la tradición de la arquitectura industrial española anterior; una arquitectura con una nítida jerarquía entre producción y administración. Si bien con otra escala, puede compararse con nuevas factorías inauguradas algún tiempo antes como Pegaso en Madrid (1955) [9] o Seat en Barcelona (1955) y sus aún inevitables simétricos y monumentales cuerpos delanteros. En todo caso, y con independencia del mayor o menor adelanto de esta concepción respecto a otras fábricas de su época, lo que se pone de manifiesto es una clara comprensión de la dicotomía y segregación en los edificios fabriles y de su necesidad de superación. La forma de unión establecida resulta un tanto llamativa, ya que no parece nada habitual en la arquitectura de De la Sota, fiel generalmente a su idea de separación y yuxtaposición: “hay dos maneras de hacer: la física y la química. Yo opté por la física en la que ningún elemento se mezcla con otro para producir un tercero”⁷.

Con todo, no creemos que lo que hemos apreciado como elementos en solape y macla deba ser entendido como juego formal abstracto. Por el contrario, todo ello contribuye más bien a una calidad de espacio interior observable, que se puede vivir y percibir; a un amable asomarse a la nave y a que el pasillo no sea solo tal, sino también una galería saliente, como las del norte nos atreveríamos a decir, pero en este caso abierta en el interior de una nave industrial. [10] Y no deberíamos limitarnos a la galería, también el aparentemente utilitario espacio de una altura que discurre a lo largo de la nave parece cualificar y mejorar el espacio de esta. Su cubierta proporciona una plataforma o andén elevado, no solo de trabajo sino de observación, de gran interés.

Centro de Cálculo. Una trama casi uniforme

El edificio se basó en una trama regular de 7 m x 7 m que es extensiva a la totalidad de su superficie. Su esquema, bien conocido, consta de tres plantas bajo rasante, formando su plano de cubierta una extensa plataforma transitable, que sirve de base a los dos volúmenes cúbicos idénticos de oficinas de cinco plantas cada uno. La parte de sótanos ocupa un rectángulo de 13 módulos de ancho por 6 de fondo más los pequeños vuelos perimetrales de la estructura. Los volúmenes sobre rasante tienen 3 x 3 módulos, también ampliados en pequeños vuelos, pero en este caso algo desiguales en las distintas direcciones. [11]

³ Cf. Arquitectura e industria, base documental de arquitectura industrial, www.arquitecturaeindustria.org y DOCOMOMO Ibérico, registros del Movimiento Moderno: Base de datos. Industria.

⁴ Instituto desaparecido en 1963 dando lugar, por fusión con los Institutos de la Soldadura y del Hierro, y el Acero, al CENIM. Cf. *Lista de autores y Entidades de la Red de Bibliotecas del CSIC*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas y Fundación ONCE, 1988, p. 546.

⁵ La planta con trama modular aquí no reproducida se encuentra en la monografía de Alejandro de la Sota, 1989, antes citada, p. 262; el croquis puede verse en RIVAS, Germán: “La arquitectura del CENIM: Centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota”, en *Simposio Internacional de Metalurgia: 50 Aniversario del CENIM*. Madrid: Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas, 2014. [En línea] www.alejandrodelaSota.org/wp-content/uploads/2014/01/CENIM-Sota-GRivas-FINAL-JPEG.pdf

⁶ RIVAS, Germán. *Arquitectura del CENIM Centenario del nacimiento de Alejandro de la Sota*. [Video] Conferencia noviembre 2013. Madrid: CENIM, 2014. [En línea] <https://www.youtube.com/watch?v=eefVauQpunY>.

⁷ DE LA SOTA. “Conferencia”. PUENTE, Moisés (ed.); Manuel GALLEGO y Josep LLINÁS (col.), *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

La tipología funcional parece corresponder, por sus usos principales, a edificio de oficinas, aunque la extensión de las plantas bajo rasante hace pensar más bien en una planta industrial o de almacén, siendo asimismo sus alturas entre pisos –de en torno a 3,70 m– algo más cercanas a las de un edificio industrial de plantas superpuestas. La dedicación de buena parte de su superficie a depósito de valores y equipos de ordenadores –del tipo existente en los años 70–, acerca también el uso a una concepción tipológica mixta de almacén y edificio de carácter eminentemente técnico.

Como particularidad, De la Sota señala que el primer sótano solo lo sea a medias, quedando semienterrado para permitir hacia la calle “los patios ingleses floridos que evitan el total enterramiento del primer sótano de oficinas” ⁸. También señala “como más o menos curioso el tobogán o rampa [para vehículos] de acceso a los sótanos para su mantenimiento” ⁹, el cual tiene lugar en la parte trasera, en la que, por ubicación en vaguada, todos los sótanos tienen una fachada con luz directa.

La idea que desprende el edificio al contemplarlo, y es reforzada por la apreciación de su trama estructural en las plantas, es la de una prácticamente absoluta regularidad. También sin excepciones, la trama de 7 m x 7 m se subdivide en tres franjas paralelas de 2,33 m de ancho, dimensión que sirve de módulo base para falsos techos e instalaciones.

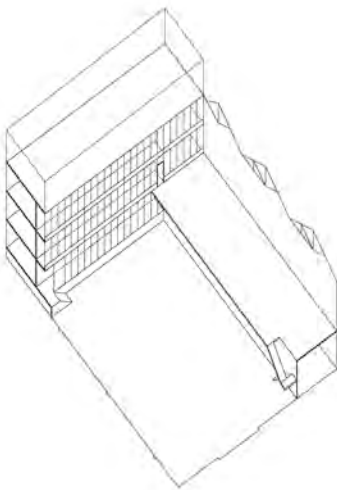
No obstante lo anterior, al observar las plantas con detalle existe una alteración de dicha regularidad poco perceptible en primera instancia, pero que creemos es significativa y merecedora de comentario. Es la producida por la crujía de comedor y cafetería situada en la fachada de fondo, ocupando cinco módulos de longitud más otros dos módulos a cada lado con espacios de servicio. [12] En ella se observa que su parte central, la correspondiente a comedor y cafetería, marca un saliente sobre la fachada. Es resultado de una operación muy singular: el desplazamiento hacia el exterior en un tercio de módulo –2,33 m– de la trama de soportes de esos cinco módulos centrales, que quedan por tanto desalineados en una de las direcciones respecto al resto. Es un detalle que supone una clara alteración del orden total y uniforme de la trama en planta del proyecto. Se ha de apreciar también que los soportes del lado interior se mantienen en sus posiciones previas al desplazamiento, con lo que se da lugar a otra singularidad al formarse una estrecha crujía excepcional, de ancho un tercio del módulo, justo la magnitud del desplazamiento. En la sección, el resalte de fachada se manifiesta como un ligero vuelo que avanza sobre los sótanos inferiores ¹⁰.

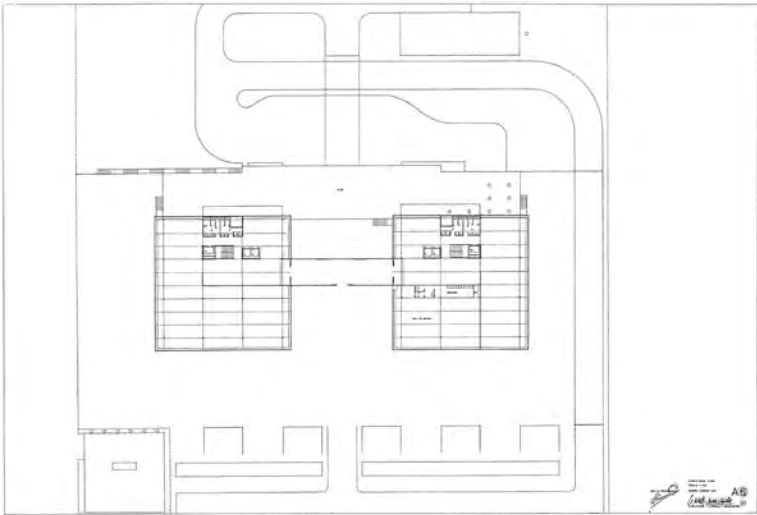
Esta crujía desplazada consta de dos pisos en los que se superponen los espacios alargados de comedor y cafetería, esta última en la planta superior. En ella ha de resaltarse, además, que sus alturas son menores que las del semisótano –2,70 m de altura entre forjados de esta crujía frente a los 3,60 del semisótano– con lo que se produce una discontinuidad de forjados que es también excepcional en el edificio ¹¹. En sección se percibe que dicha crujía, al tener dos plantas, sobresale en altura sobre el techo del semisótano que es, al mismo tiempo, como se indicó, suelo de la plataforma exterior. [13] No sobresale, sin embargo, la altura de una planta, sino algo menos –1,80 m– debido a sus más reducidas alturas de techos. Forma en conjunto un volumen discretamente elevado sobre la plataforma pero que no es visible desde la calle al estar en el frente opuesto y además oculto por los cubos de oficinas y su porche de conexión.

[9]



[10]





[11]



[12]

⁸ DE LA SOTA, Alejandro. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989, p. 152.

⁹ Ibidem.

¹⁰ El vuelo no es de 2,33 m sino de la mitad al estar la fachada de sótanos –aunque no sus soportes que permanecen remetidos en su posición inicial– también volada un sexto de módulo.

¹¹ La única excepción se encuentra en la planta del sótano inferior, que rehúnde parcialmente su solera, creando una altura libre mayor en parte de su superficie.

¹² DE LA SOTA, Alejandro. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989, p. 156.

Son, por tanto, dos las singularidades de esta crujía respecto a la regularidad general: la de sus cotas de nivel y la del desplazamiento de la trama hacia fuera. Esta última origina la nueva crujía excepcional de soportes, un tercio más próximos que los del resto de la estructura, como se aprecia en el esquema inferior de la figura 12.

Espacios sociales

Respecto a esta parte del proyecto, De la Sota solo hace una breve referencia a su ubicación tras describir el resto de elementos y su encaje compacto: “la cafetería, comedor y su servicio, próximos a ese todo” ¹². Hace pensar que ese todo es una entidad y la cafetería y el comedor algo distinto que finalmente se incorpora al conjunto. Con la documentación disponible no hemos podido averiguar si en bocetos previos hubo disposiciones diferentes para estos espacios. En las versiones anteriores de la página web del archivo de la Fundación Alejandro de la Sota ya están insertados de igual forma que en el proyecto definitivo si bien, para algunas partes, sobre todo las escaleras, se encuentran soluciones diferentes.

Reflexionar sobre esta crujía, aparentemente secundaria, nos lleva a pensar, como ocurrió en la nave del CENIM, sobre las operaciones de encaje y composición entre partes sustancialmente diferentes en la arquitectura de De la Sota y sus procesos de proyecto. Evidentemente, es posible imaginar que todo lo anterior resultó de la necesidad sobrevenida de incluir en la planta unos usos necesitados de una superficie que no era posible introducir sin alteraciones en la regularidad general del todo. Puede ser también que la compresión de sus alturas surgiera de la exigencia de no sobrepasar el volumen construido a efectos de ordenanzas. Pero, alternativamente, puede ser que, desde el principio, se pensara en estos espacios como singulares y diferentes al resto y, por tanto, a incluir en lo posible en la trama general, pero marcando su carácter y, sobre todo, su escala propia. En cualquier caso y siendo también posible una cierta combinación de estos factores, el diseño de estos espacios merece algunas consideraciones adicionales sobre su uso, imagen y efecto global en el proyecto. [14]

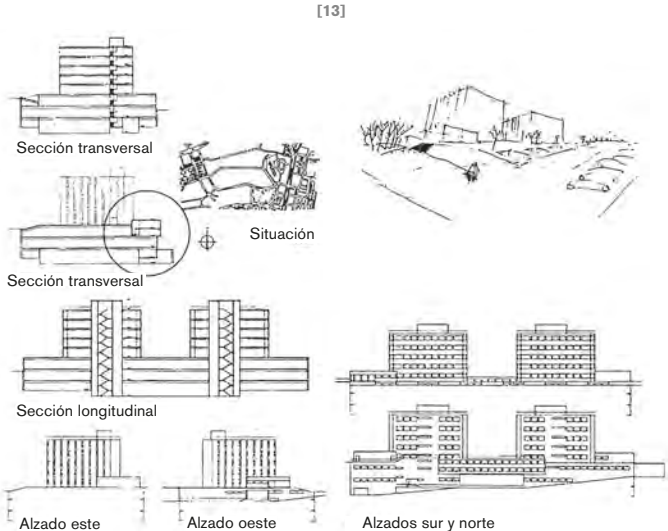
[9] Fábrica ENASA (Pegaso). Fuente: Instituto Nacional de Industria. *Memoria del ejercicio 1954*. Madrid: Instituto Nacional de Industria, D.L., 1955, portada.

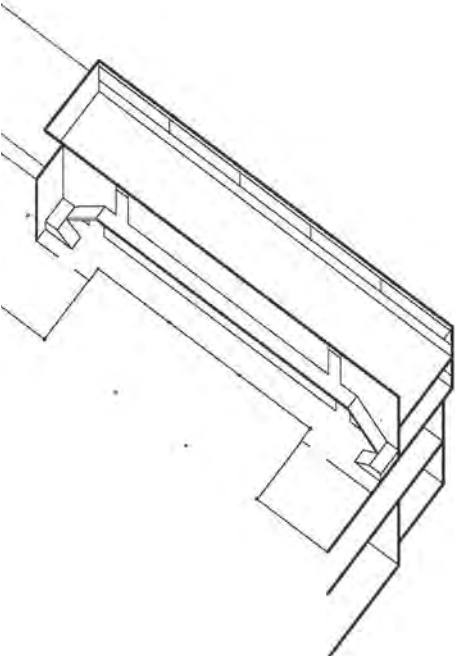
[10] CENIM. Axonometría del espacio interior. Fuente: Autoría propia.

[11] Centro de Cálculo. Planta baja. Fuente: Archivo Fundación De la Sota. 100x100-75_A_PL_A_17_lg.

[12] Centro de Cálculo. Plantas semisótano y cafetería. Fuente: DE LA SOTA, Alejandro. *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. Madrid: Pronaos, 1989, p. 154. Esquema anexo de entramado. Fuente: autoría propia.

[13] Centro de Cálculo. Secciones. Fuente: Archivo Fundación De la Sota. 100x100-75_A_PL_A_50_lg.





[14]



[15]

13 En su papel compositivo nos hace recordar el gimnasio, también alargado, que une como coronación los dormitorios del colegio mayor Cesar Carlos.

14 Ha de apreciarse, no obstante, su muy adecuada ubicación en planta, combinando equilibradamente situación con vistas al exterior y recorridos mínimos desde las distintas áreas de trabajo.

[14] Centro de Cálculo. Axonometría conjunta comedor-cafetería. Fuente: Autoría propia.

[15] Centro de Cálculo. Parte elevada del espacio distribuidor frente a cubierta ajardinada original. Fuente: Archivo Fundación De la Sota. 100x100-75_a_fo_d_7_lg.

[16] Centro de Cálculo. Sección fugada esquemática de comedor y cafetería. Fuente: Autoría propia.

[17] Centro de Cálculo. Fachada con la parte saliente de comedor y cafetería. Fuente: Archivo Fundación De la Sota. 100x100-75_a_fo_d_6_lg.

Centrándonos en los espacios principales de comedor y cafetería y dejando aparte las partes de servicio anexas, fijamos nuestra atención en sus accesos. Estos no son directos y se realizan a través de un peculiar distribuidor a modo de largo corredor que ocupa precisamente la franja o crujía intercalada de ancho 2,33 m. Con más de 30 m de largo, pero solo 2,33 m de ancho, contiene dos escaleras en cada extremo para subida a la cafetería. Su anchura no es, sin embargo, totalmente uniforme, estando algo ensanchada en planta baja en las zonas de escaleras. Funcionalmente tendría el papel de cámara intermedia contra la emisión de ruidos y olores.

Si bien es muy ajustado en su ancho, a pesar de su constreñimiento, el diseño de este distribuidor cuenta con algunos rasgos espaciales que merecen señalarse. Está, por un lado, la larga pasarela de conexión de las dos escaleras en planta alta a modo de balconada continua; por otro, su doble altura a todo lo largo y, por último, su iluminación y vistas. El distribuidor es un espacio bien iluminado en su parte superior ya que, al sobrepasar la altura del techo de semisótano en aproximadamente 1,50 m, incorpora una franja continua de ventanas altas que permiten la vista al exterior desde la pasarela. Originalmente, la parte de cubierta de la plataforma colindante se habilitó como jardín, siendo visible al pie de las mencionadas ventanas. Así se aprecia en las primeras fotografías que la muestran con un tupido manto de plantas de flores rojas. **[15]**

Existen dos entradas a este distribuidor, las cuales se producen desde la planta semisótano que, como se indicó, es coincidente con el nivel de comedor. Ambas están situadas en sus extremos, junto a las escaleras. De esta manera recogen equilibradamente los flujos de personal de las partes derecha e izquierda del edificio. Para acortar recorridos, las entradas a comedor y cafetería se ubican también cercanas a dichos extremos. Ello refuerza que la parte central de la galería se entienda quizá más como lugar de esparcimiento o aislamiento momentáneo que como pasillo o corredor, ya que no es preciso recorrerlo para acceder a la cafetería en planta alta. Aunque no nos detendremos en su análisis comparativo, es de interés cotejarla con la alternativa de solución espacial dada en el proyecto previo firmado en febrero de 1976. En él, el sentido de espacio de doble altura estaba ya apuntado, aunque con menor contundencia y desarrollo.

El comedor y la cafetería son espacios iguales y superpuestos y ambos se pueden calificar como de tipo galería, casi logia, muy alargados y con un frente continuo de ventanas que refuerzan la horizontalidad. **[16]** Son de altura bastante estricta pero probablemente aliviada por la visión exterior sin impedimentos de sus ventanas muy cercanas al tipo *a longueur*. **[17]** En conjunto con el distribuidor forman una unidad con carácter propio muy lineal y diferenciada de la regularidad extensa en dos direcciones del resto de dependencias. Pero, como se ha indicado, su posición trasera les hace pasar casi inadvertidos.

Reflexionando sobre el espacio distribuidor, este podría quizás haberse situado más hacia dentro, sin alterar la trama, pero se ve que se encontró más adecuado que fuera proyectado

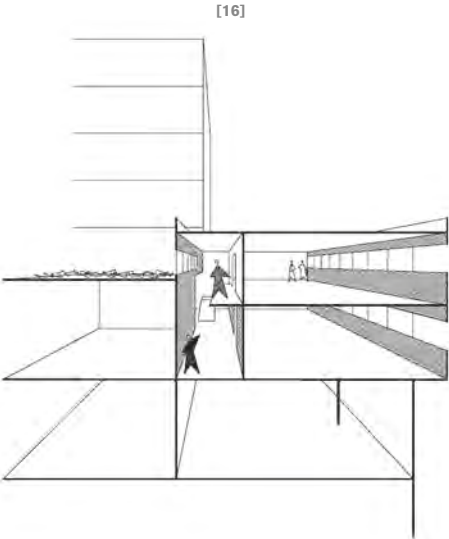
como una inserción, repercutiendo así en la ubicación de los espacios servidos por él. El conjunto parece también haber jugado un papel en la dualidad general del proyecto. A la duplicación sistemática planteada en los núcleos de comunicación y torres exentas de oficinas, este elemento parece ofrecer un vínculo complementario de atado o conexión entre las dos áreas o partes, a derecha e izquierda, que integran el edificio ¹³.

Conclusiones

Los dos elementos analizados en este artículo representan dos casos especialmente singulares de alteración local de la regularidad general en proyectos de Alejandro de la Sota. En el caso del CENIM, se trata de un efecto de solape entre dos partes en sí claramente diferenciadas, pero que se imbrican potenciando el sentido de unidad y fusión entre ellas. En el Centro de Cálculo, lo singular proviene de la inserción de una crujía excepcionalmente estrecha y el desplazamiento que produce en la contigua de comedor y cafetería. Ambos efectos son palpables por su repercusión volumétrica, aunque diferente en cada caso.

La justificación para haber introducido estas excepciones en los proyectos se puede hacer desde un punto de vista funcional ya que ambas vienen a resolver situaciones de cierta excepción o encaje inusual entre partes diferentes: un pasillo actuando como galería panorámica para el CENIM y un distribuidor y dos espacios de altura y uso diferente al resto para el Centro de Cálculo. Pero no debe perderse de vista que las excepciones en ambos casos comportan también un aspecto de significado. Tendrían en común el hecho de que dan solución a la conciliación entre partes conceptualmente diferentes, las cuales tradicionalmente daban lugar a expresiones formales también diferentes. En el CENIM, lo tradicional era sobre todo la antigua expresión jerárquica que solía marcar que el trabajo de escritorio y mesas conlleva una dignidad arquitectónica diferente al más rudo e indelicado de talleres y maquinaria. Esto queda superado por la unidad, no solo integrada sino fusionada, que propone la solución de De la Sota. Aunque no se ha comentado previamente, en esta unificación no se debe olvidar tampoco el papel más obvio del cerramiento uniforme de ladrillo. En él, la expresión exterior “miesiana” de la estructura, indicada por De la Sota, es importante respecto a la solución constructiva, pero con relevancia menor respecto a los argumentos de este artículo.

Como referencia comparativa para el Centro de Cálculo podríamos tomar, por ejemplo, los célebres comedores de la SEAT en Barcelona, realizados algún tiempo antes por Ortiz-Echagüe, Barbero y De la Joya (1956). Fueron muestra, por una parte, de que este tipo de servicios para trabajadores ya no podían considerarse una parte residual en un establecimiento industrial moderno, sino una parte a cuidar arquitectónicamente con el máximo esmero. Pero, por otra, que su mejor solución era separarlos del área de producción como pabellones independientes. Esto último ya fue seguido por De la Sota en la fábrica Clesa, desligando comedores y vestuarios. Por el contrario, en el Centro de Cálculo es claro que no pudieron desgajarse de los espacios de trabajo ¹⁴. Y quizás de la necesidad se hizo virtud. Se integraron agrupados en el conjunto, pero expresando con sutileza su carácter diferenciado.



08 | Erotomanía: La actividad paranoico-crítica ejercida por Rem Koolhaas sobre Le Corbusier y Mies van der Rohe _Javier Arias Madero



[1]

Introducción

La interpretación crítica de la obra artística se ha fundamentado históricamente en establecer un recorrido interesado, hacia atrás en el tiempo y en el espacio, desde la propia obra hasta el autor. El objetivo de ese recorrido no es otro que llevar a cabo análisis de aspectos formales, estilísticos e iconográficos que posibiliten comprender la motivación del autor, sus influencias y su encuadre en un determinado contexto. Frente al conjunto de metodologías historiográficas del arte que avanzan en este sentido, el método paranoico-crítico daliniano, como nos explica Juan Antonio Ramírez en su imprescindible artículo “El método iconológico y el paranoico-crítico” ¹, constituye una alternativa menos científica y más literaria pero indudablemente estimulante. Una propuesta que, como veremos, aniquila la supuesta autonomía del investigador, involucrándolo personalmente en el análisis y rompiendo drásticamente aquel recorrido biunívoco entre la creación artística y el autor. Itinerario que se transforma en un azaroso bucle analítico con impredecibles conexiones entre elementos del pasado, del presente e incluso del futuro.

Aludiendo específicamente al ámbito arquitectónico parece aún más difícil el encaje de una metodología fundamentada en lo irracional en una disciplina eminentemente racional. Sin embargo, veremos en estas líneas cómo Koolhaas, a finales de los años 70 del pasado siglo, descubrirá en la dualidad del método múltiples posibilidades de implementación, proponiendo una convivencia singular y enriquecedora entre la razón y la sinrazón.

Para definir el método nos serviremos de las palabras del propio Dalí, según el cual nos encontramos ante un “método espontáneo de conocimiento irracional basado en la objetividad crítica y sistemática de las asociaciones e interpretaciones de fenómenos delirantes”. Este tiene dos momentos consecutivos cuya explicación ayudará seguramente a iluminar las oscuras palabras de la definición del pintor. Primeramente, provocaremos la fase “paranoica”, donde Dalí propone dejarse llevar por una locura “simulada” a la búsqueda de nuevas imágenes, correspondencias e inesperadas vinculaciones. Concluiremos con una operación posterior, “la crítica”, complementaria y fundamental, donde corresponde desarrollar un sistema racional en el que encajar estos hallazgos irracionales y por tanto falsos.

Resumen pág 58 | Bibliografía pág 66

Universidad de Valladolid. Javier Arias Madero. Arquitecto (1998) y Doctor Arquitecto (2016) por la Universidad de Valladolid. Premio Extraordinario de Doctorado de la UVa (2017) con su tesis “La construcción del sueño: poética surrealista en la arquitectura de Rem Koolhaas”. Profesor Ayudante Doctor del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la E. T. S. de Arquitectura de Valladolid. Profesor invitado y ponente en distintas universidades dentro y fuera de España. Miembro fundador del grupo de investigación sobre arquitectura efímera EfimerARQ y co-director del Congreso Interferencias, sobre arquitectura y cine, organizado por la Universidad de Burgos. Fundador, junto a la arquitecta Susana Garrido, del estudio Arias Garrido arquitectos, con una intensa actividad en la realización de todo tipo de proyectos. Su obra construida ha sido objeto de diversos reconocimientos. jaras@arq.uva.es

Palabras clave

Koolhaas, Le Corbusier, Mies, surrealismo, método paranoico-crítico, erotomania

Método de financiación

Financiación propia

[1] Lidia de Cadaqués demostrando a Salvador Dalí que todos los escritos de Eugeni D’Ors estaban escritos pensando en ella. Fuente: Fotografía fundación Gala-Salvador Dalí.

[2] Fotomontaje del autor sobre el mito trágico de la “ciudad radiante” de Le Corbusier. Fuente: Elaboración del autor.

Hoy en día son escasos los estudios sobre la metodología paranoico-crítica y su posible relación directa con la arquitectura. De hecho, la mayor parte de estudios existentes, sobre todo de los últimos años: publicaciones, artículos y tesis doctorales, nacen de la investigación llevada a cabo por Koolhaas y suponen en realidad trabajos sobre la relación entre OMA y el método, desde muy distintas perspectivas, con objetivos y hallazgos diversos, como no podría ser de otra forma hablando de surrealismo.

Lidia de Cadaqués

Lidia Noguera Sabá era una vendedora de pescado, amiga de la familia de Salvador Dalí, que esporádicamente hospedaba en su casa a jóvenes intelectuales de la ciudad en busca de unos días de descanso. Entre sus huéspedes nos encontramos entre otros a Pablo Picasso, Puig i Cadafalch, André Derain y, en particular, a Eugeni D'Ors. Este último se alojó en casa de la pescadora en el verano de 1904, iniciándose en ella un sentimiento de admiración que derivó en una obsesión paranoica. El trastorno llegó al punto de llevarla a considerar que toda la obra literaria producida por D'Ors se encontraba dirigida a ella. Lidia, que acudía a vender pescado a la casa de los padres de Dalí, recitaba en voz alta las glosas del escritor haciendo una lectura interpretativa de las mismas en relación con su persona. Estas interpretaciones fascinaban al joven Salvador que en su etapa de la Residencia de Estudiantes de Madrid llevó a compañeros como Federico García Lorca a conocer y a escuchar a Lidia, todos quedaban impresionados con las palabras de la mujer.

Dalí aprendió de Lidia dos cosas fundamentales: por un lado, la fuerza que adquiere un objeto o una imagen, en este caso un texto, cuando se “reinventa” la razón de su existencia y, por otro lado, la habilidad de la paranoia, particularmente de una paranoia erotómana ², para conseguir dicho objetivo. El pintor catalán no dudó en incorporar a la humilde pescadora en tertulias y debates, convirtiéndola de modo involuntario en la musa del método paranoico-crítico. [1]

Medio siglo más tarde, un joven arquitecto holandés, Rem Koolhaas, hace algo parecido con la metodología paranoico-crítica daliniana. La recupera como modelo interpretativo en su iconoclasta *Delirious New York* de 1978, proponiendo la paranoia y la irracionalidad como praxis arquitectónica, una alternativa a medio siglo de racionalismo agotador y agotado. La defensa del “delirio de interpretación” frente al habitual encaje interpretativo de la vida. Koolhaas nos insta, como hicieran los surrealistas, a comportarnos como paranoicos simulados para aniquilar el orden establecido.

Millet

La aplicación del método paranoico-crítico en la obra de Dalí es múltiple: comienza con la recreación de formas ambiguas, capaces de sugerir imágenes dobles o triples, pasando por la introducción de elementos paranoicos personales y terminando con la inserción de entidades paranoico-críticas, que representan en sí mismas la dualidad del método. La chuleta, el huevo o los famosos relojes blandos comenzarán a aparecer en la obra del ampurdanés. Durante la década de los años treinta, el pintor va multiplicando exponencialmente su método de “locura simulada”, derivándolo hacia la posible exégesis de elementos ajenos a su propia creación artística. Lo hace fundamentalmente como vía reinterpretativa de la obra de otros pintores universales, cuya presencia orbitaba ya obsesivamente en la mente del pintor desde los quince años ³. El método le permite transformarse en una suerte de historiador del arte y justificar las propuestas de estos genios de la pintura: Velázquez, Vermeer, Rafael, etc. como necesarias para la existencia de su propia producción plástica y lo más relevante para este texto, como alimento creativo.

[2]



¹ RAMÍREZ, Juan Antonio. “El método iconológico y el paranoico-crítico”. *Dalí: Lo crudo y lo podrido*. Madrid: A. Machado Libros, 2002, p. 136.

² El caso de Lidia de Cadaqués, fue estudiado clínicamente por Ramón Sarro, una de las figuras capitales de la psiquiatría española de la época, colaborador de Freud e introductor del psicoanálisis en España, calificando a Lidia como una erotómana paranoica.

³ ADES, Dawn. *Dalí*. Barcelona: Ediciones Folio S.A., 2004, p. 21.

En 1935 Dalí termina el manuscrito de su fascinante *El mito trágico del Ángelus de Millet*. Se trata del texto más notable sobre la aplicación del método como reinterpretación de la obra artística ajena. Un ensayo sobre la obra *El Ángelus*, de 1859, del pintor francés realista Jean-François Millet. La asombrosa explicación del cuadro, en palabras de Dalí, posibilita recargar de energía su significado, dándole una nueva vida: más allá del motivo banal de una pareja de campesinos rezando en el campo, Dalí descubre que la escena preludia un inminente acto sexual entre ambos personajes, en el que la mujer termina devorando al hombre. Esta reinención del motivo es lo verdaderamente importante del método paranoico-crítico y el aspecto que interesa a Koolhaas. Poco importa el aspecto científico o racional del nuevo significado y si en verdad este descubre a un supuesto Millet erótico escondido tras el cuadro. Tampoco resulta relevante si el supuesto ataúd aparecido en un examen radiográfico llevado a cabo por el Louvre confirma la prueba del hijo muerto. “Si ese resultado constituyese una prueba, sería maravilloso. Pero si todo el libro no fuera más que una pura construcción del espíritu, ¡entonces sería sublime!” ⁴.

Trastorno delirante erotomaniaco

No es el objeto de este texto hacer un recorrido por toda la trascendencia de la metodología surrealista en la propuesta arquitectónica de OMA concretada en distintas apropiaciones relacionadas con el automatismo, la deformación onírica o la locura. Ni siquiera exploraremos toda la actividad paranoico-crítica palpable en su arquitectura: la tensión entre lo racional y lo irracional, la emancipación de la estructura como soporte de conjeturas flácidas inestables, la exhibición del conflicto entre partes del proyecto, lo blando frente a lo duro, el elemento irracional divergente inyectado en el corazón del edificio como un grano de arena en una ostra, etc. La actividad paranoico-crítica en la obra de OMA siembre busca la interferencia incómoda e inesperada y, como en los cuadros de Dalí, busca involucrar e intrigar al espectador “en un contexto irracional y bajo un proceso de inconexión que nos turba” ⁵.

Nos centraremos en estas líneas, sin embargo, en analizar cómo Koolhaas, al igual que hiciera Dalí, utiliza también la metodología paranoico-crítica para reflexionar activamente sobre dos de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX: Le Corbusier y Mies van der Rohe. Pretendemos descubrir que este análisis le permite considerar la posición de los maestros como retroactivamente necesaria para justificar su propia presencia en el devenir del pensamiento arquitectónico contemporáneo y cómo, además, esta fricción intelectual alimenta importantes ejemplos de su obra construida.

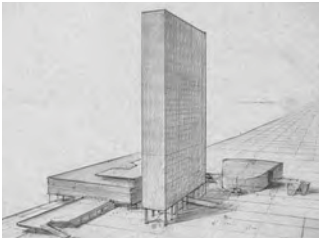
Le Corbusier: matar al padre

En *Delirious New York* Koolhaas propone, al igual que en Dalí en *El Ángelus de Millet*, un delirio de interpretación sobre el nacimiento de la “ciudad radiante corbuseriana” y la hipótesis de un asesinato. Para el arquitecto holandés Manhattan es el verdadero padre de la propuesta de Le Corbusier y este, la “madre”, dolorosamente consciente de la genética de su retoño, y para poder desarrollar su idea de ciudad, tiene que matar al padre, eliminar las “pruebas embarazosas” ⁶. Al igual que la mantis religiosa devora al macho tras la cópula, Le Corbusier, “embarazado de 12 años de la ciudad radiante” ⁷, tiene que asesinar al padre, “devorarlo” metafóricamente:

Con la primera tarea, auténtica actividad paranoico-crítica daliniana sobre Manhattan, Le Corbusier difama. Describe los rascacielos de Nueva York como seres deformados, como perturbaciones de la naturaleza, hombres con extremidades deformes, diez o veinte veces más largas. Representan “el tumulto, la horripilación, la primera situación explosiva de la nueva edad media”. Le Corbusier, sin saberlo, está describiendo el surrealismo que riega las venas de Manhattan.

La primera parte del proceso ya está hecha. Con la actividad paranoica, Le Corbusier recrea su modelo de “Manhattan falso”. El segundo momento, el crítico, será la implantación de su modelo en el mundo real. El Plan Voisin será el primer intento: “frente a Nueva York y Chicago, nosotros erigimos el rascacielos cartesiano, límpido, nítido, elegante y reluciente en el cielo de la Île-de-France”. La razón de su ciudad se justifica por comparación con Manhattan. Le Corbusier se convierte en un viajante de su anti-Manhattan. Pero nadie quiere comprar su producto, su propuesta urbana para las antiguas metrópolis no verá la luz. Su hijo en realidad ha nacido muerto. [2]

Pronto llega su gran ocasión: vender a su hijo en el propio Manhattan. Una nueva ciudad radiante sobre la isla que aniquile definitivamente las “pruebas embarazosas” del linaje de su vástago. Las autoridades, lógicamente, la desestiman. Aun así, la historia le tiene reservada una venganza a Le Corbusier. La Segunda Guerra Mundial pospone el desenlace. La idea de unas nuevas Naciones Unidas aparece después del conflicto y Nueva York se ofrece para albergar el edificio que represente al nuevo orden internacional. Le Corbusier tiene su oportunidad, una nueva y final



[3]

⁴ DALÍ, Salvador. *El Mito Trágico de “El Ángelus” de Millet*. Barcelona: Tusquets Editores, 2006, p. 20. (cita de Gala)

⁵ DOCIO, Jesús Lázaro. *El secreto creador de Salvador Dalí. El método paranoico-crítico (1927-1937)*. Madrid: Editorial Eutelequia, 2010, p. 104.

⁶ KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 243.

⁷ Ibidem, p. 265.

⁸ Ibidem, p. 241.

⁹ Ibidem, p. 281.

¹⁰ Traducción del autor: “I suddenly saw him inside the colossal volume, a cubic tent vastly lighter and more suggestive than the somber and classical architecture it attempted to embody. I guessed –almost with envy– that this strange “enactment” of a future house had drastically changed him: were its whiteness and weightlessness an overwhelming revelation of everything he did not yet believe in? An epiphany of anti-matter? Was this canvas cathedral an acute flash-forward to another architecture?” KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL*. Nueva York: Monacelli Press, 1995, p. 63.

actividad paranoico-crítica: “La actividad paranoico-crítica [...] forzar a una pieza a encajar en un rompecabezas de modo que encaje, aunque no cuadre” ⁸. La propuesta de Le Corbusier para la ONU es esa última “pieza forzada”. La pastilla de oficinas en medio de una calle, el auditorio corta una segunda calle, el resto del solar vacío de densidad. Un prisma desnudo se impone sobre la trama. “El manhattanismo se ha atragantado con Le Corbusier, pero al final lo ha digerido” ⁹. El segundo momento del “manhattanismo” estará ya infectado por el virus del Movimiento Moderno. [3]

El mito trágico de Mies van der Rohe

La actividad paranoico-crítica ejercida por Koolhaas sobre Le Corbusier, se circunscribe, al igual que *El mito trágico* daliniano, fundamentalmente al ámbito teórico y literario. El arquitecto la utiliza para justificar su profecía del nuevo advenimiento del “manhattanismo”, pero su trascendencia posterior en la obra del holandés es más limitada. No ocurre lo mismo con la actividad paranoico-crítica ejercida por Koolhaas sobre el arquitecto cuya personalidad y obra le ha obsesionado desde su juventud: Mies van der Rohe. El maestro ha estado presente de modo continuo y obsesivo en toda la obra de Koolhaas, el cual ha reflexionado profundamente sobre Mies, ha escrito en abundancia y, además, ha tenido la oportunidad de enfrentarse cara a cara con la obra del alemán. Rem Koolhaas escribe también un mito trágico para Mies, una nueva aplicación del método paranoico-crítico sobre el origen de la singular concepción contemporánea de su arquitectura. Se trata de un pequeño texto de 1993, incluido en *S, M, L, XL*, titulado “La casa que hizo a Mies”.

En él se rescata un relato, a medio camino entre la realidad y la leyenda, sobre el primer proyecto encargado a Mies en 1912 por los Kröller, importantes industriales alemanes del inicio del siglo XX, y de cómo estos mandan construir una maqueta a escala real de la propuesta de Mies –todavía clásica y pesada–, con tableros de madera y tela.

Como ya le ocurriera a Dalí con *El Ángelus de Millet*, Koolhaas, en una reinterpretación paranoica, encuentra el origen de toda la contemporaneidad de la arquitectura de Mies en el hecho accidental de construir un edificio falso, espurio, con materiales ligeros y planos, sin peso y sin grosor, por cuya fachada principal y bajo la columnata pasea una enigmática figura inmortalizada en una de las pocas fotografías de la colosal maqueta.

“De pronto lo vi [a Mies] adentro del colosal volumen, una tienda cúbica mucho más ligera y sugerente que la sombría arquitectura clásica que quería materializar. Supuse –casi con envidia– que esa extraña “recreación” de una casa futura lo había cambiado radicalmente: ¿su blancura y ligereza fueron una abrumadora revelación de todo eso en lo que todavía no creía? ¿Una epifanía de la antimateria? ¿Era esta catedral de tela un agudo adelanto de otra arquitectura?” ¹⁰.

Diecisiete años más tarde Mies construye el Pabellón de Alemania, en Barcelona. Se hace real, “crítica”, aquella arquitectura del muro y de la tela, heredera de la gran impresión que causó al joven arquitecto alemán, según Koolhaas, la construcción de la maqueta, la sencillez del plano yuxtapuesto aprendido por Mies años antes de la influencia neoplástica de Theo van Doesburg. Koolhaas certifica el origen paranoico-crítico de la arquitectura “miesiana”: una conjetura falsa,

[4]



[3] Perspectiva de Hugh Ferriss de la propuesta de Le Corbusier para el edificio de las Naciones Unidas, una implantación ajena a la retícula de Manhattan, un grano de arena en la ostra. Fuente: KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

[4] Mies van der Rohe y Rem Koolhaas. Fotografía de Mies van der Rohe por Werner Blaser & fotografía de Rem Koolhaas por Maartje Geels. Fuente: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/891818/comparando-a-mies-van-der-rohe-y-rem-koolhaas/5ac2e2caf197cca45f000002-comparando-a-mies-van-der-rohe-y-rem-koolhaas-imagen>

un capricho irracional de un cliente poderoso, que se trasforma en algo real y posibilita la apertura de una línea de contemporaneidad que modifica el transcurso de la historia de la arquitectura. [4]

Los fenómenos delirantes secundarios

Comentábamos cómo uno de los puntos fundamentales de esta actividad paranoico-crítica es la importante influencia de la obra de Mies en muchos de los proyectos del arquitecto holandés. Mies no solo influye en Koolhaas, está presente en sus obras: disfrazado, disimulado o alterado, pero siempre reconocible.

Efectivamente, ya en sus primeras propuestas Koolhaas evidencia un interés por mostrar su vinculación a la arquitectura del maestro alemán. De hecho, en su etapa teórica de los 70, acompañada de las fantásticas pinturas surrealistas de Madelon Vriesendorp, encontramos evidencias de Mies. En los proyectos conceptuales incluidos en *Delirious New York*, como el de La ciudad del globo cautivo de 1972, descubrimos que una de las manzanas, como no podría ser de otra forma, la ocupan dos torres homenaje a Mies. También incluido en el libro, nos encontramos El cuento de la piscina flotante de 1976, la cual es constructivista de espíritu, pero “miesiana” de formalización ¹¹.

Mies es también la referencia fundamental en la etapa de los años 80, su concepción del vacío inestable y de los planos libres. En 1985, Koolhaas publica el artículo “La arquitectura ¿para qué? ¿por qué?”. El comienzo del texto es una apología de la postura sobria, de la reivindicación del material, del elogio del vacío. El artículo se ilustra con una foto de Mies van der Rohe, no de ninguna obra, sino de él mismo, evidenciando el grado de presencia personal e interés de Koolhaas por Mies en estos años.

De este modo, para la “nueva sobriedad” ¹² de sus primeras propuestas reales en la década de los 80, OMA recurrirá ineludiblemente al “Mies de Berlín”. Citemos como ejemplo el concurso de viviendas públicas Kochstrasse, Friedrichstrasse en Berlín, de 1980, que ejemplifica esa inestabilidad espacial formada por planos secantes de fábrica o de vidrio.

El proyecto reflexiona sobre la restauración de los vacíos dejados por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, planteando una lotificación residencial junto al Muro de Berlín que recuerda a los alojamientos de Exodus. Se trata de viviendas-patio, en dos niveles, completamente distintas entre sí. Koolhaas denomina a las viviendas “Mieshaus”, una versión congestionada del proyecto de casas patio de Mies, de 1931-1938. La representación axonométrica del conjunto, que OMA adoptará de modo general en esta época, afianza aún más la relación con la arquitectura del alemán.

OMA invoca una vez más, valiéndose de la paranoia-crítica, la presencia del maestro alemán al proponer, como hiciera en Manhattan, un “plano ideológico” de Berlín en el que aparece, además de sus viviendas, como si de un juez supremo se tratase, el celeberrimo rascacielos no construido de Mies van der Rohe para la capital alemana. ¿Concibió quizás el arquitecto alemán, sin saberlo, el rascacielos retroactivamente para encajar en el mosaico planteado por Koolhaas décadas después?

Los dos bloques de viviendas De Brink, en Oosterhaven, en Groninger, de 1984-88, por ejemplo, son dos torres idénticas en una parcela triangular junto al lago, con un quiebro en la fachada, provocando una sensación ambigua entre dos y cuatro piezas. Su posición entre sí, en diagonal y frente al lago, y sus proporciones, los vinculan sin lugar a duda a los Lake Shore Drive Apartments de Mies van der Rohe en Chicago, de 1949.

[5] OMA. La casa Palestra. Milán, 1986. Planta del pabellón curvado. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

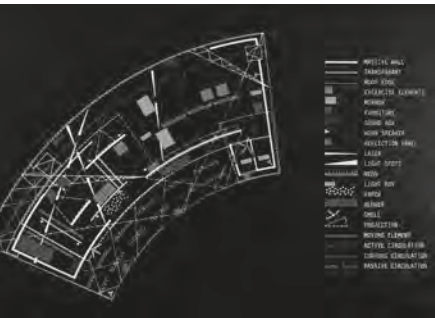
[6] OMA. La casa Palestra. Milán. 1986. El Pabellón de Barcelona de Mies transformado en Bar. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[7] OMA. Marquesina de autobús. Groningen. 1990. Un prototipo retroactivo del Pabellón de Mies. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[8] Arriba Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie. Berlín. 1968. Alzado acceso principal. Abajo. OMA. Kunsthal. Rotterdam. 1992. Alzado acceso principal. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[9] OMA/AMO. Exposición *Content*. En la Neue Nationalgalerie. Berlín. 2003. Fotografía OMA. Fuente: archivo OMA

[5]



[6]



[7]





[8]



[9]

Otro proyecto, el de dos casas patio, de 1984, supone una nueva reflexión sobre el espacio doméstico “miesiano”, su experimentación material y la resolución del programa de la vivienda mediante planos libres. La operación paranoico-crítica en este caso se concreta en la desacralización del modelo de vivienda unifamiliar de Mies. La pureza del vidrio en las obras del alemán se contamina: vidrio transparente, traslúcido, armado, verde, espejos y plástico provocando niveles de interferencia entre interior y exterior. El travertino, el ónice y las maderas nobles son aquí una chapa metálica ondulada y un tablero de viruta de madera. La perfilera es convencional y comercial. El zócalo del edificio es un simple enfoscado pintado y la barandilla de la escalera se resuelve con un sencillo tubo doblado.

El primer ejemplo de experimentación concreta con una obra de Mies van der Rohe la construye OMA en 1986 con motivo del pabellón titulado La casa Palestra, en la XVII Triennale de Milán. Koolhaas se apropia del pabellón alemán de Barcelona construido en 1929. El holandés aprovecha la muestra milanese para ejercer potentes mecanismos paranoicos de deformación y de nuevo desacralizar el espacio diseñado por Mies.

La tergiversación se produce en todos los aspectos posibles: formalmente, al tener que curvarlo para adaptarlo a la forma del palacio que alojará el pabellón; materialmente, al plantear su reconstrucción con materiales falsos como plástico y panelados simulando mármol; también desde el punto de vista urbano, al vulnerar su estudiada integración en el lugar proponiendo su ubicación en una cubierta de un edificio; y, funcionalmente, al modificar el uso representativo del pabellón original por el de gimnasio y bar.

El pabellón se completa con luces artificiales, proyecciones y *performances* con actores. Aquí tenemos el primer fruto de la actividad paranoico-crítica ejercida por OMA sobre un proyecto “sagrado” de Mies. Un homenaje al alemán, pero también un ataque al puritanismo de la arquitectura moderna. Un “reciclado conceptual”, a la manera más ortodoxamente surrealista. “Dali hace explotar a *El Ángelus* y le proporciona una nueva vida” ¹³, Koolhaas hace lo propio con el pabellón barcelonés. [5] [6]

No podemos dejar fuera de esta relación la pequeñísima marquesina de autobús realizada en Tuinbouwstraat, en 1990, una oportunidad más para exorcizar a Mies: en este caso OMA invierte los parámetros materiales de las dos casas patio y, si en estas realiza versiones constructivamente desacralizadas de las villas del arquitecto alemán, aquí la actividad paranoico-crítica se centrará en lo contrario. La propuesta transforma una pieza con un programa convencional, habitualmente resuelto de modo banal, en una especie de “monumento”, utilizando los mismos materiales nobles que Mies utiliza en el pabellón de Barcelona, como si de un prototipo retroactivo se tratase.

Tres planos libres que no se tocan: uno de mármol verde, otro de tela metálica —una versión para exteriores del terciopelo del pabellón— y otro de vidrio traslúcido. Un pilar cruciforme de acero inoxidable certifica la voluntad de la propuesta de adscribirse a Mies. Only 90° es el título que Koolhaas da al proyecto en *S, M, L, XL*, aludiendo a la condición mínima y axiomática de la pieza y al giro entre los tres planos entre sí. En el fax incluido en la publicación, enviado por el arquitecto holandés a sus colaboradores dando instrucciones sobre el tipo de intervención a desarrollar,

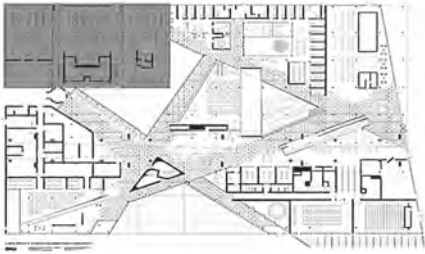
¹¹ GARGIANI, Roberto. *Rem Koolhaas/OMA. The Construction of Merveilles*. Lausana: EPFL Press, 2011, p. 85.

¹² “Nueva Sobriedad” autodenomina Koolhaas a su propuesta arquitectónica alternativa al racionalismo frente al crisol de opciones existentes en los años 70 y 80, fundamentalmente en oposición al Postmodernismo.

¹³ KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York, un manifiesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 243.



[10]



[11]



Koolhaas deja al descubierto su idea obsesiva de hacer evidente la vinculación de la marquesina con el maestro alemán:

“Sigo pensando en una marquesina increíblemente majestuosa, como la haría Mies van der Rohe, así que nada de mármol falso, sino mármol real... solamente signos de vulgaridad, programas de vídeo proyectados en el mármol en 3D, letras de metal ... *Erotics*” ¹⁴. [7]

Oníric Nationalgalerie

Toda esta confrontación obsesiva con la obra del alemán se materializa de modo superlativo en uno de los grandes proyectos de OMA del siglo pasado como es Kunsthall de Rotterdam de 1987-92. Al autor de estas líneas se le antoja considerar al edificio como una suerte de “Mies soñado”. Una hipotética propuesta del arquitecto alemán, alterada por los mecanismos oníricos y paranoicos, de los que hemos venido hablando. Demos un paso más: ¿podríamos atrevernos a decir que el edificio del Kunsthall es una versión onírica desfigurada y preñada del simbolismo “koolhaasiano” del proyecto de Mies de la Neue Nationalgalerie de Berlín de 1968? El método paranoico-crítico daliniano nos alienta a intentar demostrar dicha aseveración.

De hecho, ambos edificios se posicionan en una línea de continuidad entre los museos proyectados por Mies y los diseñados por OMA. El de Berlín será el último museo de la carrera del arquitecto alemán, que moriría un año más tarde. Pensemos en él como un paso previo, latente, al primer museo construido en la carrera de Koolhaas, solo veinte años más tarde.

Los dos proyectos plantean un recorrido descendente por su interior hasta una zona abierta verde, que en el caso del museo berlinés es el jardín exterior de esculturas y en el de Rotterdam es el “Parque del museo”. Ambos resuelven el desnivel desde la posición de la vía rodada donde se encuentra el acceso principal. Si observamos comparativamente sus alzados principales, la relación con este acceso principal es también análoga: un pequeño pódium, de unos pocos peldaños que, en el caso de la galería berlinesa, circunda todo el edificio y, en el Kunsthall, se limita a la fachada delantera. Si bien el alzado “urbano” de Mies es isótropo, el de OMA muestra al exterior la circulación transversal que se ha convertido ya en “*promenade architectural*”. El canto de la gran losa que, en el caso de Mies, como en un friso griego, es un eco de la lógica estructural casetonada de la cubierta del pódium, es formalmente muy similar al del edificio de Koolhaas. Pero, en este caso, se trata de un simple trampantojo, un acabado cosmético, incongruente con la resolución estructural, paranoica, del interior del Kuntsthal. [8]

La diferenciación radical planteada por Mies: zócalo cerrado en la parte inferior y pódium abierto sobre este, se corresponde con la colección permanente y la sala de exposiciones temporales, abierta, casi exterior, de planteamiento revolucionario en estos años. Koolhaas “remueve” estos conceptos, como una mezcla de ingredientes, rompiendo dicha segregación y logrando una disposición heterodoxa, incierta y contaminada. El proyecto está preñado de gestos y decisiones que aluden al edificio berlinés. En el pórtico de acceso, un pilar cruciforme “miesiano”, relativamente escondido, desplazado, aparece como testimonio extirpado de la referencia latente de Koolhaas.

“A veces escupo por placer en el retrato de mi madre” escribió Dalí a finales de los años 20 del pasado siglo. En 2003, Koolhaas tiene una nueva oportunidad para “vulnerar” el espacio sagrado de la sala de instalaciones temporales del museo de Mies, de escupir en el retrato de su “padre”, en el espacio limpio y racional del pódium del edificio berlinés, casi un templo. En la instalación “Content”, OMA lanza su “basura” conceptual, compuesta por cientos de maquetas, paneles, instalaciones audiovisuales, hinchables, materiales desechables, etc. En resumen, el caos en el cronos. ¿Una prueba de amor de un delirio erotómano? El nombre de la exposición pintado a brochazos amarillos sobre el ventanal del museo tiene aún mayor impacto en un país en el que códigos similares en las fachadas de comercios formaron parte de la propaganda del horror. [9]

¹⁴ KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL. Nueva York: Monacelli Press, 1995, p. 196.

¹⁵ VENTURA, Ferrán. *Del método paranoico-crítico de Salvador Dalí en la obra de Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. Directores: José Enrique López-Canti Morales y Carlos Tapia Martín. ETSA de Sevilla. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2017. 2017, p. 335.

¹⁶ Traducción del autor: “*I do not respect Mies, I love Mies. I have studied Mies, excavated Mies, reassembled Mies. I have even cleaned Mies. I Because I do not revere Mies, I’m at odds with his admirers*”. KOOLHAAS, Rem “Miestakes”. VV.AA. *Content AMOMA/ REM KOOLHAAS*. Colonia: Taschen, 2004, p. 182.

I love Mies

Será en 1997, al ganar OMA el concurso para la construcción del McCormick Tribune Campus Center, en el IIT, el Illinois Institute of Technology de Chicago, cuando Koolhaas tenga la primera oportunidad real para enfrentarse e intervenir en un edificio de Mies. De hecho, en contra de los otros participantes en el concurso, la propuesta de OMA es la única que se plantea como una anexión al Commons Building, realizado en 1954 por el arquitecto alemán.

El holandés plantea su propuesta como un crecimiento del Commons Building, una excrecencia daliniana en una tensa relación de yuxtaposición. La intervención supone una homotecia del rectángulo original del edificio de Mies, ampliado por debajo del espacio que es atravesado por un tren elevado. La ampliación de OMA, como una mantis religiosa, literalmente devora al edificio del Commons. [10] [11]

La presencia de Mies es continua, no solo por el propio edificio preexistente, sino por su aparición real en determinadas partes del programa, como el denominado “patio de Mies”, por ejemplo, que rodea al Commons. Koolhaas introduce incluso imágenes del rostro del propio Mies, de un modo similar a los rostros de Velázquez que aparecen desfigurados en algunos cuadros de Dalí. La “cabeza de Mies” protagoniza el acceso, “engullendo” a los visitantes al coincidir su boca con la posición de las puertas correderas. El paso superior del tren se encapsula por un cilindro metálico, cuyo peso aplasta la pieza rectangular del edificio. Una vez más, la dualidad paranoico-crítica aplicada en un elemento duro que aplasta uno blando. Los materiales son, como se ha dicho, antitéticos al repertorio material “miesiano”: plásticos, cartón-yeso sin pintar, vinilos y suelos industriales.

La intervención del arquitecto holandés provocó, en su momento, un importante movimiento en contra del proyecto y a favor de la preservación del edificio de Mies. Como contestación a estas críticas, en mayo de 2000 Koolhaas publica en el *Chicago Tribune* el artículo “Miestakes”: una carta de amor hacia el maestro alemán en la que se defiende de los ataques a su propuesta copulativa de intervención. El texto forma parte de la publicación *Content* de 2003, al que se acompaña de fotografías de la ampliación del Commons, concluyendo con una nueva muestra de la obsesión erótica del holandés con la arquitectura del alemán: un sorprendente fotomontaje del edificio Seagram de Nueva York al que le han surgido unos pechos femeninos en una de sus fachadas ¹⁵.

“Yo no respeto a Mies, amo a Mies. He estudiado a Mies, excavado a Mies, reensamblado a Mies. He incluso limpiado a Mies. Como no reverencio a Mies, estoy peleado con sus admiradores” ¹⁶.

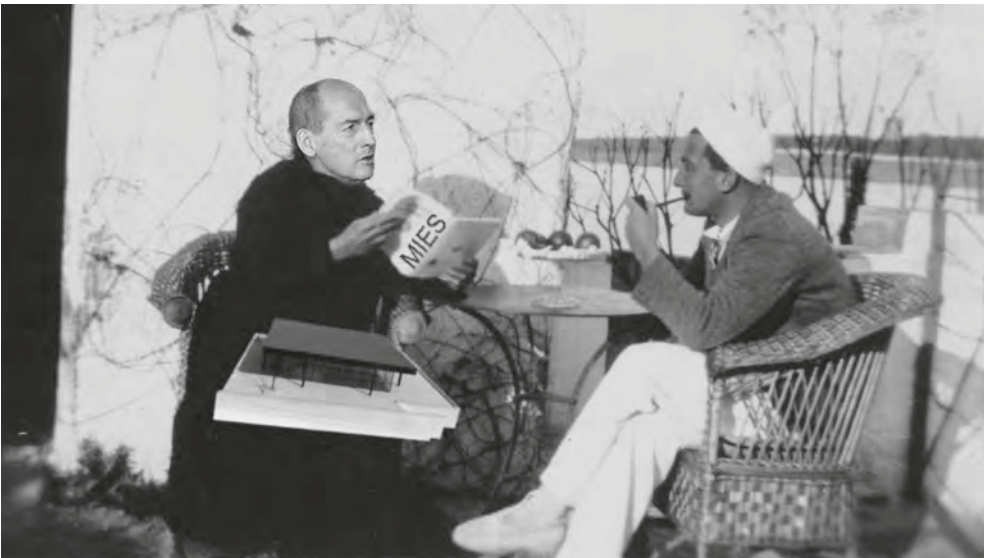
Con “Miestakes”, Koolhaas escribe una página más de su propio mito trágico sobre la obra de Mies van der Rohe. Lidia de Cadaqués, acudía a vender pescado a casa de los acomodados burgueses con un ejemplar bajo el brazo de las glosas de Eugeni D'Ors, realimentando su significado desde la paranoia que le llevaba a considerar que estaban escritas sobre ella y para ella. Koolhaas lleva bajo el brazo la obra de Mies van der Rohe, quizás con el convencimiento de que fue necesaria para la existencia de su propia figura como arquitecto. Para convencernos de que el maestro alemán la concibió intencionadamente para su posterior reinterpretación paranoica por parte del arquitecto holandés.

[12]

[10] OMA. McCormick Tribune Campus Center, IIT. Chicago. 1997-2003. Mies en el acceso esperando a Rem Koolhaas para engullirlo. Fotografía: Iwan Baan. Fuente: archivo OMA

[11] OMA. McCormick Tribune Campus Center, IIT. Chicago. 1997-2003. Planta. Una mantis religiosa devorando al padre. Fotografía: OMA. Fuente: archivo OMA

[12] Conversación ficticia de 1987 entre Dalí y Rem Koolhaas disfrazado de Lidia de Cadaqués. El arquitecto holandés explica al pintor cómo la arquitectura de Mies van der Rohe es en realidad una fase retroactiva necesaria de su propia arquitectura. En su regazo, una maqueta de la Neue Nationalgalerie, de Berlín, edificio con el que Koolhaas ha soñado esa noche. Este le cuenta a Dalí como el edificio aparecía deformado en su sueño, convertido en la propuesta en la que se encuentra trabajando del reciente encargo del Kunsthall de Rotterdam. Fuente: elaborado por el autor.



09 | Cocinando en Villa Dall’Ava. Dispositivos arquitectónicos en el programa doméstico de OMA _Luis Burriel Bielza

París, 11 de abril, 1984

“Querido Señor Koolhaas, el tono de esta carta quizá le sorprenda, pero le pido que por favor se tome en serio las pocas líneas que ahora siguen. Mi objetivo es simple, encontrar el arquitecto que de manera definitiva pueda satisfacer una pasión irrefrenable por la arquitectura. Hay gente que se siente atraída por los coches de carreras o por la música country. En mi caso es la arquitectura” ¹.

Estas palabras encabezan la carta del Sr. Dominique Boudet, la famosa misiva a la que se alude en el texto de presentación del libro *S, M, L, XL* ². Escrita con enérgico trazo azul, transmite gran pasión por la disciplina y, al mismo tiempo, una desesperación. La persona que la suscribe es redactor jefe de la revista *Le Moniteur* desde 1981. Gracias a su experiencia y posición, frecuenta arquitectos de fuerte identidad y reconocido estilo. Lleva años trabajando en la realización de un proyecto para una “Villa” de unos 250 m², situada en París o en sus alrededores. Esa desesperación es fruto de toda una serie de experiencias fallidas en la búsqueda de un terreno apropiado y de un arquitecto cómplice con sus aspiraciones. Hasta ese momento, Koolhaas ha construido bien poco, pero el impacto de sus textos y fundamentalmente de sus concursos perdidos le han granjeado su admiración. Después de un intenso encuentro en el apartamento que el arquitecto ocupa de manera temporal en Londres, el 26 de mayo, Dominique le envía una nueva carta para fijar el programa definitivo. No hay nada extravagante: una serie de espacios con superficies aproximadas para él y su mujer (con el apellido de soltera “Dall’Ava”), una hija, eventualmente sus padres, así como “una terraza con piscina”. Sin embargo, la frase de despedida evidencia una intención más elevada “todo esto es más una filosofía que un programa fijado de manera definitiva. Este quedará cerrado después de una conversación con usted y, sobre todo, podrá ser objeto de reflexión en función de su idea” ³.

El terreno se sitúa en Saint-Cloud, una comunidad de Hauts-de-Seine, colindante con el famoso río. Forma parte de una parcela mucho mayor, parcialmente edificada, que se extiende entre dos calles enfrentadas. Con una pendiente considerable, está sometida a unas condiciones urbanísticas complejas, tanto en planta como en altura. En un documento redactado *a posteriori* ⁴, [1] su colaborador Xaveer de Geyter dibuja cuatro esquemas que recapitulan los parámetros estudiados para la implantación: los retranqueos parciales de 3 metros, el denominado “vacío en forma de cruz” que permite inscribir la vivienda con respecto a la totalidad de la parcela original, tres bandas de uso perpendiculares a la calle, y un cuarto que combina todos ellos. Esa organización del terreno es crucial, ya que se trata de una versión reducida del sistema de bandas paralelas programáticas orientadas este-oeste del esquema director para el Parque de La Villette ⁵, concurso presentado dos años antes. La memoria de la licencia describe con precisión la operación:

“Para preservar las relaciones visuales y controlar las complejas relaciones entre los objetos arquitectónicos presentes, se decidió dividir el terreno en tres bandas orientadas de este a oeste. La primera partición, definida como un jardín, se inscribe en la continuidad de la franja de

Resumen pág 58 | Bibliografía pág 67

École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Belleville. Luis Burriel Bielza es Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid (2010). Ganador del Premio Extraordinario de Tesis Doctoral UPM 2009-2010, ha recibido becas de investigación del J. Paul Getty Museum Research Institute y del Canadian Center for Architecture. Sus principales campos abarcan Le Corbusier, su universo poético y creativo, y durante estos últimos años, la relación entre estructura y arquitectura como herramienta de proyecto. Comisario de la exposición “Le Corbusier, la passion des cartes”, en el museo CIVA de Bruselas. Cofundador del estudio SOMOS.Arquitectos, desde 2005 ha desarrollado en paralelo su labor docente entre Madrid (ETSAM, UCJC) y París, donde actualmente es Profesor Titular en la École Nationale Supérieure d’Architecture de Paris-Belleville. Lburri@somosarquitectos.es

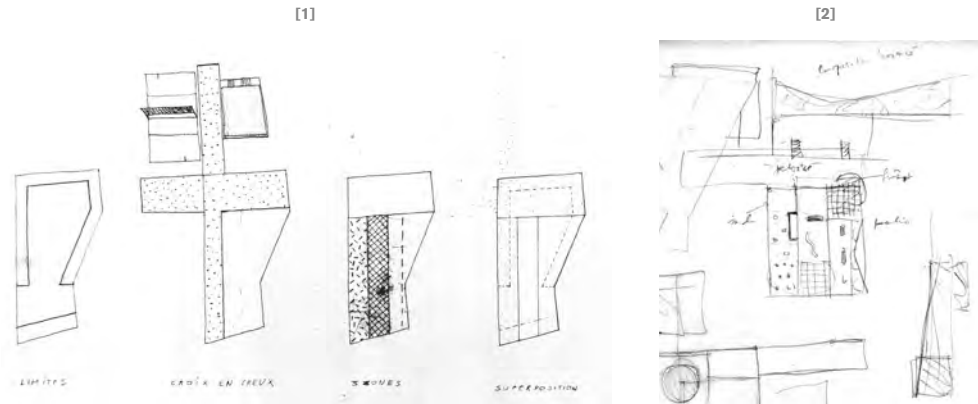
Palabras clave
OMA, Rem Koolhaas, Villa Dall’Ava, cocina, jerarquía, doméstico, mobiliario, dibujo

Método de financiación
Financiación propia

[1] Esquemas de implantación. Xaveer de Geyter. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z02-103.

[2] Croquis inicial indicando la estructura tripartita. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z01-064.

[3] Vista axonométrica de la parcela. Tercer anteproyecto. Fuente: Archivos OMA. 8403-Z02-104.



¹ Traducción del autor: “Cher Monsieur Koolhaas. Le ton de cette lettre vous surprendra peut-être, mais je vous prie de prendre au sérieux les quelques lignes qui vont suivre. Mon objectif est simple: trouver l’architecte qui puisse enfin satisfaire un désir fou d’architecture. Il y a des gens qui sont mordus par les voitures de sport ou la country music. Moi c’est l’architecture”. Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 11 de abril de 1984.

² KOOLHAAS, Rem. S, M, L, XL. New York: Taschen, 1995, p. 133.

³ Traducción del autor: “Tout ceci est plus une philosophie qu’un programme définitivement arrêté. Celui-ci le sera après discussion avec vous et surtout pourra être réfléchi en fonction de votre conception”. Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 26 de mayo de 1984.

⁴ El archivo de OMA no está digitalizado. En realidad, no es accesible de manera directa a los investigadores, ni posee un espacio o medios específicos. Su principal función es la conservación de todo el material producido en cada concurso, así que como el préstamo de documentos o maquetas a diferentes instituciones en relación con exposiciones o eventos. Por lo tanto, una parte de la nomenclatura utilizada en este trabajo es propia a la base de datos específica que ha realizado el autor.

⁵ Memoria de Proyecto: “En un primer gesto fundamental, toda la parcela se subdivide en una serie de bandas paralelas –que corren de este a oeste– que pueden acomodar áreas de las principales categorías programáticas”. Traducción del autor: “In the first primordial gesture the whole site is subdivided in a series of parallel bands –running east-west– than can accommodate zones of the major programmatic categories”. KOOLHAAS, Rem; op. cit. p. 923.

⁶ Traducción del autor: “Pour préserver les relations visuelles et contrôler les rapports complexes entre les objets architecturaux en présence, il a été décidé de diviser le terrain en trois bandes orientées est-ouest. La première partition, définie comme jardin, s’inscrit dans la continuité de la bande de la parcelle supérieure et se prolonge jusqu’à l’entrée piétonne préexistante. La volonté de préserver une bande non construite au fond du terrain, permet de dégager le concept de “croix en creux”, qui valorise les nouveaux rapports de voisinage. La deuxième bande est constituée par l’édifice longitudinal. La troisième bande, asphaltée, permet l’accès automobile au garage”. Memoria de la Licencia de Obras. Archivos OMA. 8403-Z02-021.

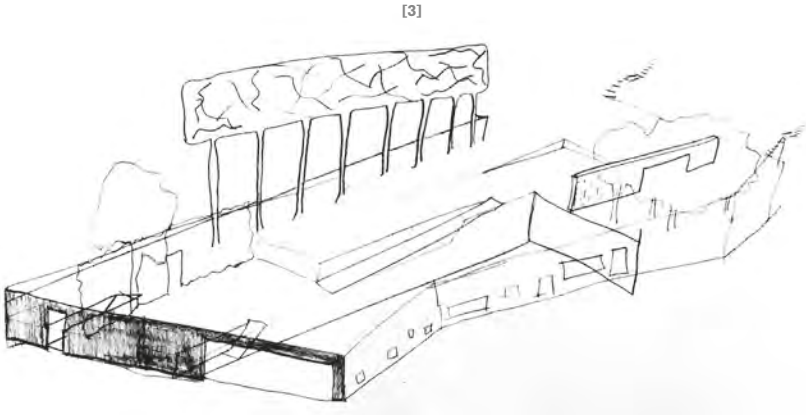
⁷ Traducción del autor: “The site was surrounded by walls; it was already a kind of interior. The small rectangle of the glass house represents the minimal footprint. It is only a preliminary enclosure; the real house ends at the walls, where the “others” begin”. KOOLHAAS, Rem; op. cit. p. 134.

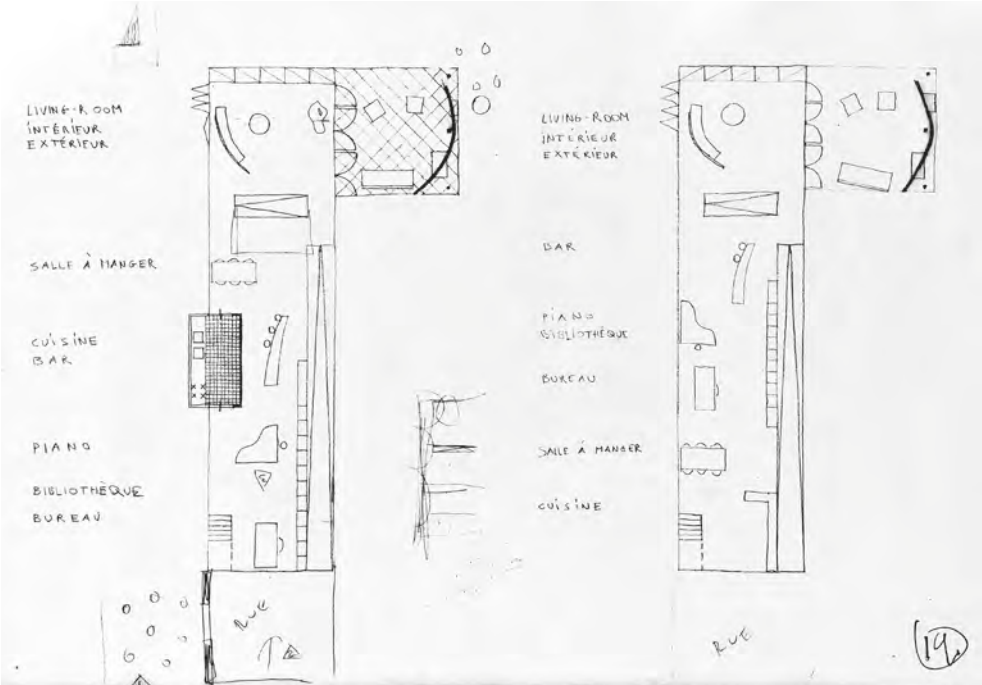
⁸ Traducción del autor: “The major innovation we propose [...] is to substitute the outmoded idea of pavilion and its architectural connotations for that of territory”. LUCAN, Jacques. Rem Koolhaas. OMA, New York: Princeton Architectural Press, 1996, p. 96.

la parcela superior y se extiende hasta la entrada peatonal preexistente. El deseo de preservar una franja no construida al fondo del terreno nos permite identificar el concepto de un “vacío en forma de cruz”, que resalta las nuevas relaciones de vecindad. La segunda franja está formada por el edificio longitudinal. La tercera banda, asfaltada, permite el acceso del automóvil al garaje” ⁶.

El arquitecto especifica: “el lugar estaba rodeado por muros; ya era una especie de interior. El pequeño rectángulo de la casa de cristal representa la huella mínima. Solo es un cierre preliminar; la verdadera casa termina en los muros, donde las “otras” empiezan” ⁷. Esta condición ya está presente desde el primer boceto, [2] donde todas las bandas tienen la consideración de espacio doméstico, pero caracterizadas con una identidad propia. Ya en el fallido concurso de 1982 para la Exposición Universal de París, Rem Koolhaas explica: “la mayor innovación que proponemos [...] es sustituir la obsoleta idea de pabellón y sus connotaciones arquitectónicas por la de “territorio”” ⁸. Así, organiza la superficie destinada al evento como un gran terreno de juego dividido en una cuadrícula isótropa, donde varios acontecimientos activan el espacio. La importancia se desplaza del “objeto” al “campo de fuerzas”. A una escala bien inferior, la casa comparte esta condición, ya que no está concebida como un pabellón aislado. En ese sentido, el interés del arquitecto por la Casa con tres patios de Mies nos permite comprender la estrategia de ocupación de Villa Dall’Ava como una prolongación. En los archivos de la Villa Linthorst (1984-88, no en vano rebautizada Patio Villa), encontramos una serie de fotocopias de las diferentes versiones de las Casas-Patio de Mies. Llama la atención que a pesar de la exigua cantidad de elementos presentes en el esquema n° 2, ya aparece el futuro “bosque” de *pilotis* que acoge al visitante nada más entrar y que nunca más será puesto en duda. En un juego de identidades, vemos la relación implícita con la agrupación de árboles preexistentes en el ángulo superior de la banda del acceso al garaje, denominada “patio”, donde Koolhaas escribe *forêt* (bosque).

Sobre la base del citado concepto de implantación que superpone tres bandas paralelas con un vacío en forma de cruz, la topografía de la parcela [3] se va a articular con diferentes elementos arquitectónicos, lo que incluye los árboles preexistentes o el trazado del coche, que adquieren el mismo estatuto que una escalera, un pilar o una pieza de mobiliario. Frente a una posible proporción más compacta, este esquema permite maximizar la superficie de contacto e intercambio entre las diferentes bandas. En primer lugar, aquella sobre la que Koolhaas escribe “jardín”, que respeta la pendiente original, atravesando la totalidad del terreno, con una pantalla vegetal que tamizará su relación hacia el vecino y la orientación sur. En segundo, una plataforma temperada gracias a ese “cierre preliminar” de vidrio, colonizada por elementos de mobiliario y circulación. En tercero, la banda identificada como “patio”, asociada al coche, marcada por los tres árboles situados en la parte alta y por el impacto visual de la superficie negra asfaltada. Durante varios meses, las bandas son paralelas y comparten la misma anchura, ajustada a cinco metros. [4] En la parte inferior, la conexión con la calle; en la superior, el terreno, de nuevo en continuidad con la pendiente, articulado con el citado cerramiento deslizante de cristal. El mobiliario, gracias a su condición precisamente móvil e inestable, sometido de manera habitual a los vaivenes del uso, va a funcionar al inicio como una herramienta básica. Sin embargo, a medida que avance el proyecto, esa inestabilidad programática inicial propia de una planta libre y adaptable a diferentes configuraciones, objeto de innumerables tentativas, va a evolucionar hacia un organismo doméstico perfectamente estructurado, que funciona como un reloj, con una gran precisión con relación a los hábitos de sus ocupantes. Así, en la versión construida, el cerramiento ligero de la plataforma al nivel del jardín alterna diferentes tipos y acabados de vidrios que generan unas condiciones de luz cambiantes que establecen un diálogo con los diferentes elementos de circulación, mobiliario y estructura para dar un sustrato a una serie de rituales, que a día de hoy, siguen vigentes.





[4]

Xaveer de Geyter, en una entrevista realizada en su estudio, nos explica: “en esa época, a los proyectos pequeños, Rem Koolhaas les prestaba una enorme atención. Mientras había otras cosas mucho más urgentes, se tomaba todo su tiempo, siempre. No solo para esta Villa, sino también para la Villa en Rotterdam (Linthorst), lo mismo para Burdeos. Siempre ha mostrado un interés particular por las pequeñas cuestiones del hábitat unifamiliar”⁹. Como vemos en el croquis n° 4, la cocina es un cubículo mínimo, un elemento que se inscribe más en la categoría del mobiliario que en la de una verdadera habitación. En el programa original, el Sr. Boudet le asigna una superficie indicativa de 12 m², acompañada de una pieza de almacenaje auxiliar de 2-3 m². Esta superficie, relativamente exigua para una vivienda de 250 m², refleja la inicial falta de interés de la pareja por este espacio. Según sus propias palabras, no comen en casa a diario y su preocupación principal era limitar su impacto y su presencia. A medida que avancen las discusiones, la cocina se va a desplazar en planta y en sección, con una superficie inferior a la demandada. Sin embargo, la solución definitiva sobre la que nos vamos a focalizar prueba cómo las investigaciones de Rem Koolhaas en el ámbito doméstico contribuyen a sublimar los requerimientos iniciales del programa, hasta llegar a una proposición compacta pero al mismo tiempo más compleja y rica, tanto en su capacidad de articulación programática, como en experiencias perceptivas (visuales, auditivas, táctiles y olfativas).

Con respecto al esquema de bandas paralelas n° 4, es evidente que la modificación del ángulo del gran muro norte de hormigón es una decisión trascendental. La geometría oblicua definitivamente propuesta responde a dos observaciones. La primera, que los dos extremos de la caja de vidrio comparten superficies parejas, pero hacen frente a intensidades de uso bien diferentes. Por un lado, el vestíbulo, ámbito de acceso y de circulación; por otro, el salón, que cumple también con estas dos condiciones, a las que hay que añadir una tercera, ámbito de estancia. En segundo lugar, que frente a la connivencia entre la fachada sur y el linde de parcela, ambas paralelas, la fachada norte mostraba una cierta disonancia con la geometría quebrada e irregular del linde opuesto. Con este movimiento, la legibilidad del esquema original sigue presente, pero la planta, la relación entre los usos, el mobiliario y las circulaciones, explota al máximo esta diferencia. La posición de la cocina trata de responder a la doble condición de todo volumen situado en el nivel del jardín, articulando dos necesidades. Primera, configurar un espacio de paso que permita a los usuarios recorrer libremente esa plataforma caracterizada por el primer cerramiento ligero. Segunda, constituir uno de los núcleos alrededor de los cuales se puedan organizar los diferentes rituales domésticos. La posición finalmente retenida integra ese doble requisito pero, gracias a la definición de los elementos que limitan su volumen, el tipo y la riqueza de relaciones que se proponen será de una mayor complejidad que aquellas propias de una eventual ausencia de los mismos. Frente a su disolución completa en el espacio, el arquitecto reafirma su presencia, proponiendo una serie de articulaciones con diferentes grados de conectividad. Las dos imágenes que acompañan estas líneas, tomadas por su amigo y fotógrafo Hans Werleman durante la obra, dan testimonio del cambio radical a partir del momento en el que la estructura está terminada. [5] Con este fin, la integración, la superposición y la yuxtaposición de diferentes elementos ligeros van a modificar por completo el sistema de

[4] Planta del nivel jardín. Xaveer de Geyter. Tercer anteproyecto. Fuente: Archivos OMA. 8403-EXHI-043.

[5] Vista del espacio de la futura cocina desde la biblioteca con la estructura terminada. Hans Werleman. Fuente: Archivos OMA. Dall'ava color_HW_005c.

[6] Reunión de obra. La partición de poliéster de la cocina todavía no se ha fijado. A la derecha, Rem Koolhaas observa la escena. Hans Werleman. Fuente: Archivo Hans Werleman.

⁹ Traducción del autor: “À l’époque, sur les petits projets, il y avait énormément d’attention de Rem [...] Pendant qu’il y avait des choses beaucoup plus urgentes, il prenait tout le temps, toujours. Non seulement pour cette villa, mais même chose pour la Villa à Rotterdam, même chose pour Bordeaux. Il a toujours porté un intérêt très particulier à des petites questions de logement pour une seule famille”. Entrevista del autor con Xaveer de Geyter, 14 de agosto de 2019, Bruselas.

¹⁰ Fotografía obtenida durante la entrevista del autor en el estudio de Hans Werleman, 14 de Enero 2020, Rotterdam.



[5]



[6]

relaciones ¹⁰, [6] cuyas consecuencias serán objeto de discusión de los documentos gráficos que se presentan a continuación.

Dibujar para entender

Una vez inmersos en el universo de Villa Dall’Ava, este artículo no tiene por objetivo presentar las diferentes soluciones hasta la versión final de la cocina. Se trata de entender su estatus actual explicitando los elementos arquitectónicos que establecen una serie de relaciones de continuidad y discontinuidad con el contexto cercano o lejano, así como de verificar la recurrencia de esta reflexión en otras dos viviendas unifamiliares, la Villa Linthorst (1984-1988) y la Villa Lemoine (1994-1998). Para lograr dichos objetivos me gustaría cuestionar el equilibrio habitual entre texto e imagen, reduciendo la presencia del primero, ya que los dibujos realizados al efecto nos permitirán comprobar la resolución específica en una formalización dimensionada y concreta. Propongo el dibujo como herramienta de reflexión, de discusión y de comunicación. Así, cada uno viene acompañado por una serie de sucintas observaciones o trazas que construyan un marco que invite al “lector” a dedicarles un tiempo equivalente al necesario para la comprensión de un texto. Estos dibujos no son un producto generado automáticamente por un programa de renderizado, son construcciones mentales. Querría profundizar en aquello que Desley Luscombe

denomina “convenciones arquitectónicas” ¹¹, la manera en la que codificamos un espacio real en un espacio bidimensional. Después de haber modelizado el proyecto a partir de los planos de ejecución de OMA, así como de una serie de visitas a la vivienda, puedo ofrecer una reconstrucción fidedigna siguiendo las mismas etapas que en obra, desde la cimentación hasta el mobiliario existente. Es primordial garantizar la correcta definición de todos los espacios desde el punto de vista constructivo pero, sobre todo, perceptivo. El objetivo no es mostrar al lector lo que vería en una foto, sino calificar ese espacio. Si los primeros adoptan una traducción muy cercana al espacio real, los últimos desarrollan un lenguaje específico, donde desaparecen los elementos ajenos a la cuestión que tratamos. Como el modelo se ha organizado por capas, se pueden exportar aisladamente para superponerse de manera jerarquizada, proponiendo un nuevo ensamblaje. Este equilibrio entre presencia y ausencia fuerza a una lectura que viaja en los dos sentidos, porque todos los dibujos se completan y complementan entre sí. Así, las afirmaciones realizadas se pueden traducir y reflejar en varios de ellos a la vez.

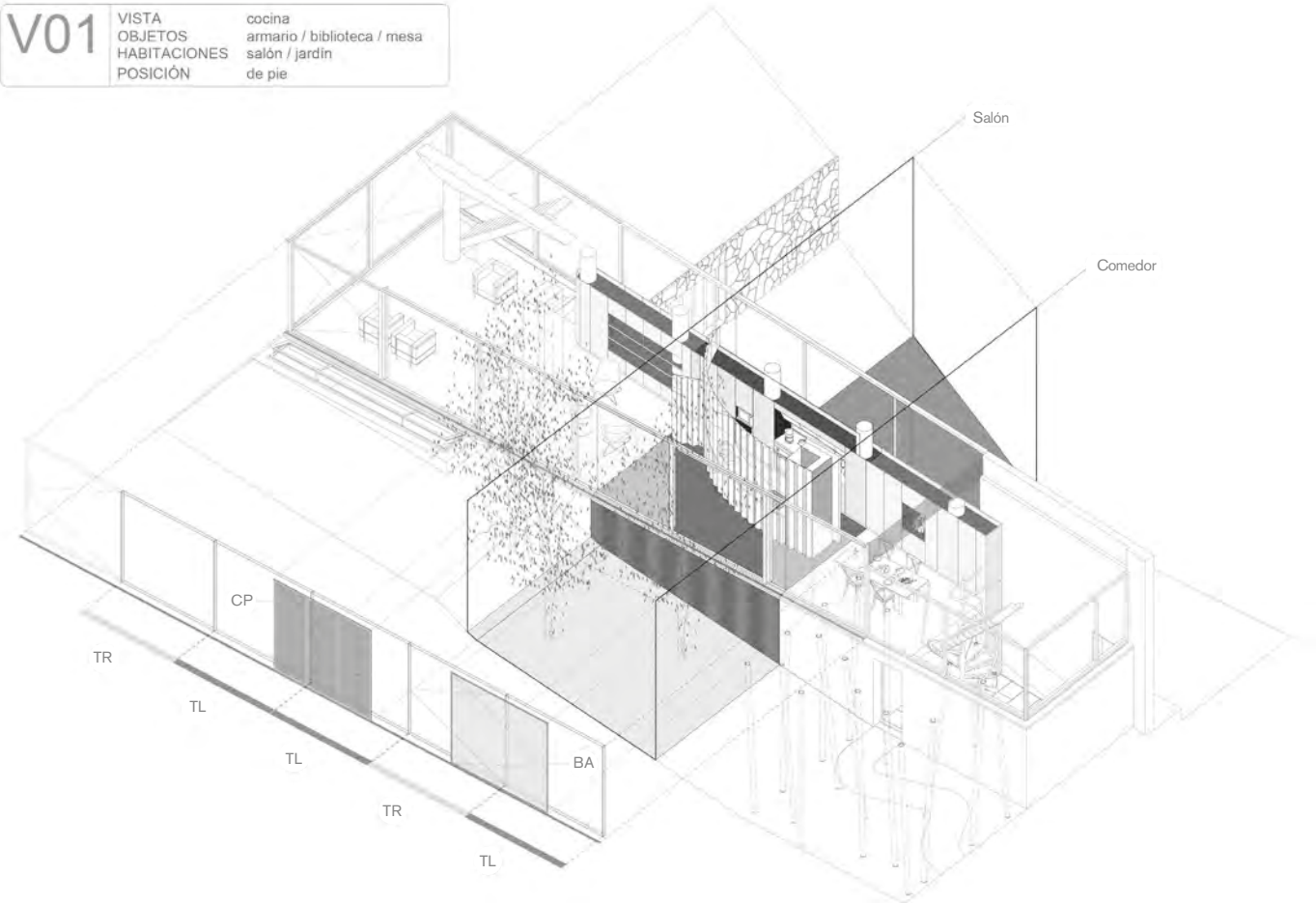
[7] Una de las ambiciones iniciales del Sr. Boudet era limitar la ocupación de la masa edificada en favor de la masa natural: “Protección máxima del jardín. Una casa ligera sobre el suelo (*pilotis*) compatible en la medida de lo posible con el programa y con las ordenanzas urbanísticas. Acentuar las perspectivas: crear la impresión de gran dimensión a través de puntos de vista” ¹². En efecto, el reglamento urbanístico protege los árboles de alto porte existentes. En los primeros tanteos barajados que ni siquiera vería el cliente, Elías Zenghelis posiciona la Villa como un elemento compacto emplazado en el fondo de la parcela. Rem Koolhaas opta por respetar ese porcentaje de terreno libre, pero lo redistribuye de una manera radical, no en el sentido de su profundidad, sino en el de su anchura. En consecuencia, el esquema de bandas paralelas incrementa las superficies vítreas de contacto, lo que permite intensificar las interacciones e intercambios entre los diferentes ámbitos de esta nueva topografía. Los grados de transparencia variables de cada paño, las posibilidades de apertura y la materialidad de los paneles correderos de la fachada sur aportan un ritmo estructurado por la luz y la visión que nos acompaña en el desarrollo de las diferentes actividades de la planta baja. Es precisamente ese desarrollo longitudinal el que permite articular con mucha más riqueza la transición en profundidad entre la escala urbana de París y la escala rural de Saint-Cloud. Dicha secuencia se realiza no solo a nivel del encuentro con el terreno, sino también en altura, con la alargada piscina, que a su vez articula la visión lejana de la torre Eiffel con la perspectiva de la vivienda existente en el extremo

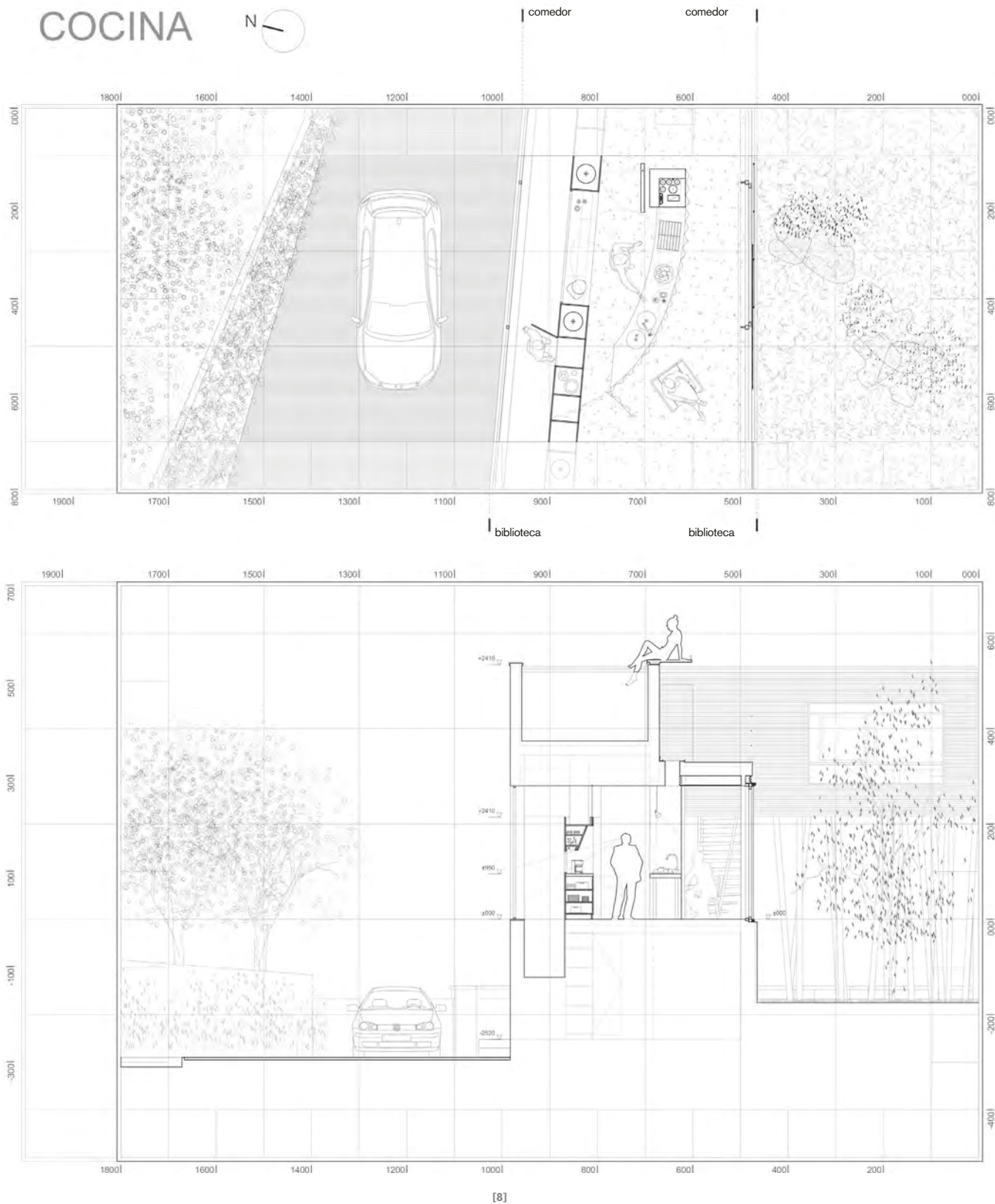
¹¹ LUSCOMBE, Desley et al. *Architecture through drawing*. London: Lund Humphries, 2019, p. 11.

¹² Traducción del autor: “Protection maximum du jardin. Une maison légère sur le sol (*pilotis*) dans la mesure compatible avec le programme et les règlements d’urbanisme. Accentuer les perspectives : créer l’impression des dimensions par des points de vue”. Archivos OMA. Carta de Dominique Boudet a Rem Koolhaas, 26 de mayo de 1984.

¹³ La transcripción de una parte de estos encuentros está publicada en TIGERMAN, Stanley (dir). *The Chicago Tapes*. New York: Rizzoli, 1987, pp. 165-173.

[7]





[7] Vista axonométrica del nivel del jardín.
Fuente: Luis Burriel Bielza

[8] Planta y sección correspondiente al sector central de la planta baja. Fuente: Luis Burriel Bielza.

opuesto de la parcela. Durante los encuentros celebrados en la Universidad de Illinois en 1986 ¹³, que convocan a lo más granado del panorama arquitectónico, Rem Koolhaas presentará la Villa Dall'Ava, aún en proyecto. Michael Graves hará gala de una gran sensibilidad y perspicacia al indicarle el paralelismo con la Casa Currutchet, que también articula una transición en profundidad, en esa ocasión, entre lo profesional y lo doméstico.

[8] Más que una planta o una sección, lo que planteamos es una cartografía, un terreno de juego en bandas donde la vivienda alcanza los lindes de la parcela. Al hablar de la cocina, no podemos circunscribirnos a la pieza identificada como tal en el programa y delimitada por sus superficies, puesto que tanto su geometría, como su materialidad modifican la interacción con su contorno, redefiniendo esos límites. El objeto de estudio es una sección transversal completa del terreno. A pesar de ser el único espacio que no podemos cruzar transversalmente, esa porción integra una serie de diafragmas o de estratos superpuestos que alternan entre la transparencia y la

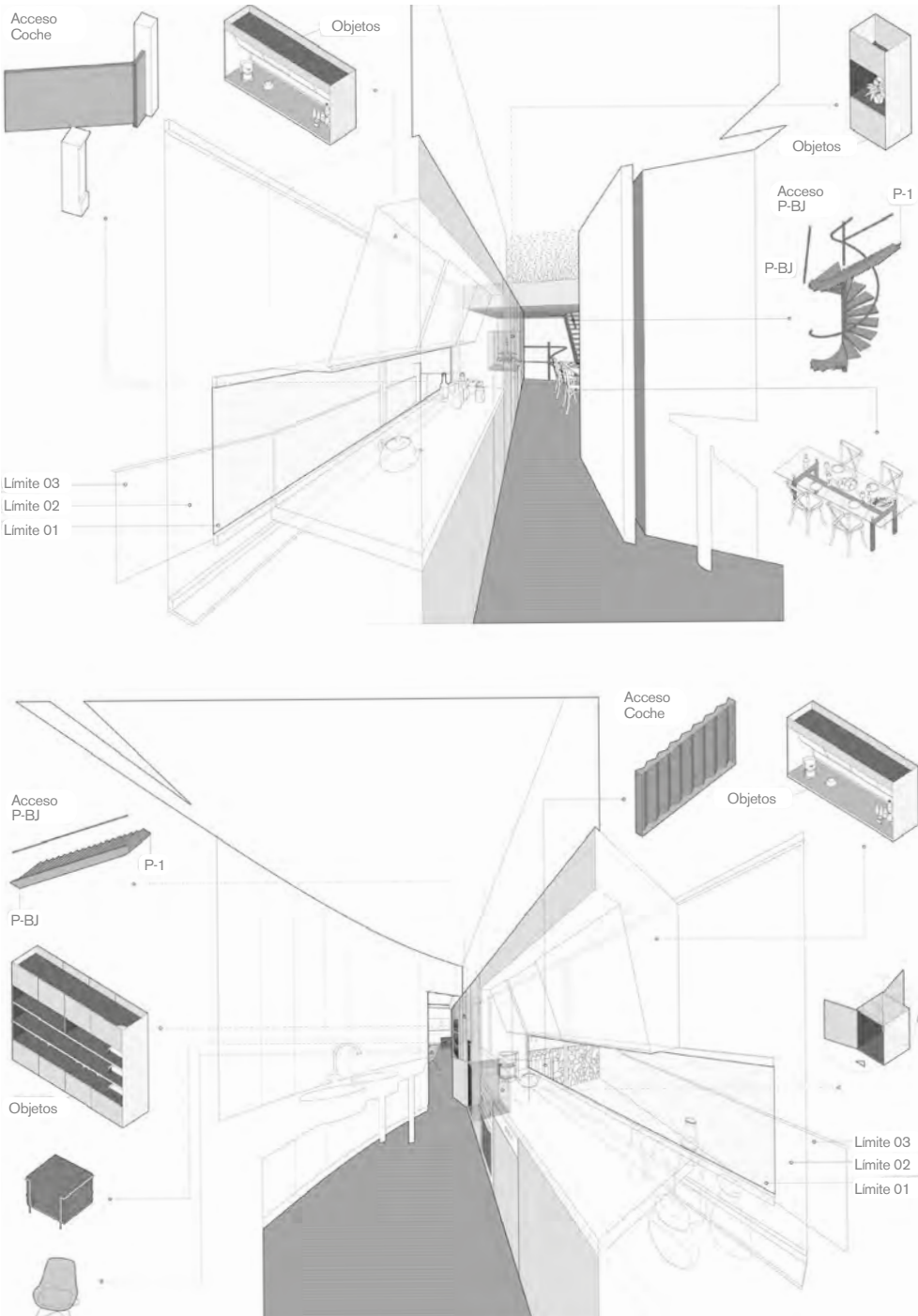
translucidez. Según la normativa, la distancia entre el cerramiento sur y la parcela vecina impide que una estancia “principal” tenga servidumbre de vistas, pero no de luces, condición inherente a un vidrio translúcido. Este punto es crucial, pues les permitirá ganar la batalla legal contra los vecinos que paraliza la obtención de la licencia durante cuatro años. Como el espacio adyacente a la cocina es considerado de paso, su fachada es transparente. En coherencia con la condición precedente, el lienzo que media entre la encimera de acero y el paso lateral es translúcido, pero esta vez, gracias a una lámina de poliéster plegada. Para evitar el acabado satinado, la superficie se trabaja con una lija y, así, las sombras proyectadas sobre la fachada sur se difuminan sobre esa “cortina”, animada también por los sonidos y los olores que se filtran en ambos sentidos. Hacia la orientación norte, una serie de perforaciones realizadas en el sólido muro equipado permiten, ahora sí, que podamos disfrutar de la vista, no solo de la rampa de acceso, sino más allá, prolongándose hasta la parcela colindante.

[9] A pesar de la presencia de los diferentes planos que la segmentan y la delimitan, esta porción de la planta está constituida por una estratificación que se activa en función de cuatro de los cinco sentidos. Estos límites no separan, sino que articulan cinco espacios longitudinales, de los cuales cuatro tienen consideración alterna de circulación o de estancia. Hacia el norte, la relación con el exterior se produce siempre a través del citado muro equipado de 60 cm de espesor que

[9] Vistas desde la cocina hacia el comedor (este) y hacia la biblioteca (oeste). Fuente: Luis Burriel Bielza.

[10] Definición de los horizontes perceptivos desde la cocina. Fuente: Luis Burriel Bielza.

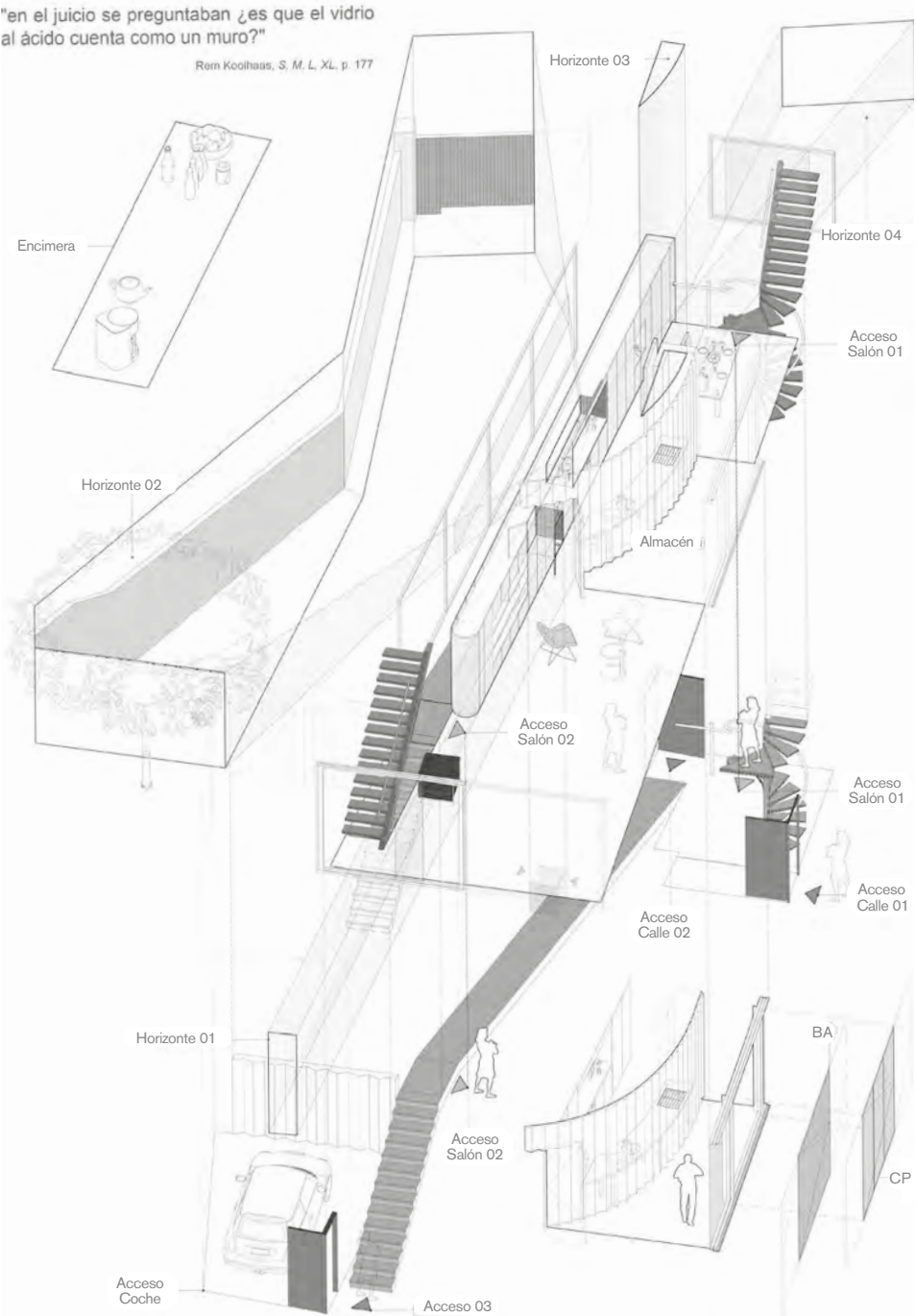
[10]



configura un universo poblado de objetos de uso cotidiano. En el caso de la cocina, un frutero, una cafetera, una bandeja y quizá un plato de queso. Igual que en la biblioteca, donde la visión se articula entre los libros, o igual que en el comedor, a través de ese florero omnipresente y al que Koolhaas hace referencia de nuevo en *S, M, L, XL*. Desde esa encimera, mirando en una dirección, también podemos ver la puerta de la calle del coche, el desembarco de la escalera del vestíbulo –ya sea subiendo desde la puerta principal o bajando desde el apartamento de la hija–, y la mesa del comedor. En la dirección opuesta, una parte del salón y de la biblioteca, la rampa que asciende desde el vestíbulo, el desembarco de la segunda escalera –ya sea desde el semisótano o bajando desde el apartamento de los padres–, así como la puerta del garaje. Un suelo oscuro se extiende como una mancha por toda la planta baja. Sin embargo, el falso techo aporta un nuevo matiz. Si en la cocina es completamente liso, en los dos espacios vecinos, biblioteca o comedor, es perforado. No se trata solo de una solución funcional, sino que trata de caracterizar los usos a través de la vista o del sonido.

[10] Esta axonométrica recapitula todos los dispositivos hasta ahora identificados, situándolos en el espacio, comprendiendo la sintaxis, su ensamblaje. A partir de este núcleo de cocina, se cumplen las dos condiciones señaladas, una dimensión dinámica, de transición, y una dimensión estática, ligada al control de todos los desplazamientos a pie o en coche entre los tres niveles,

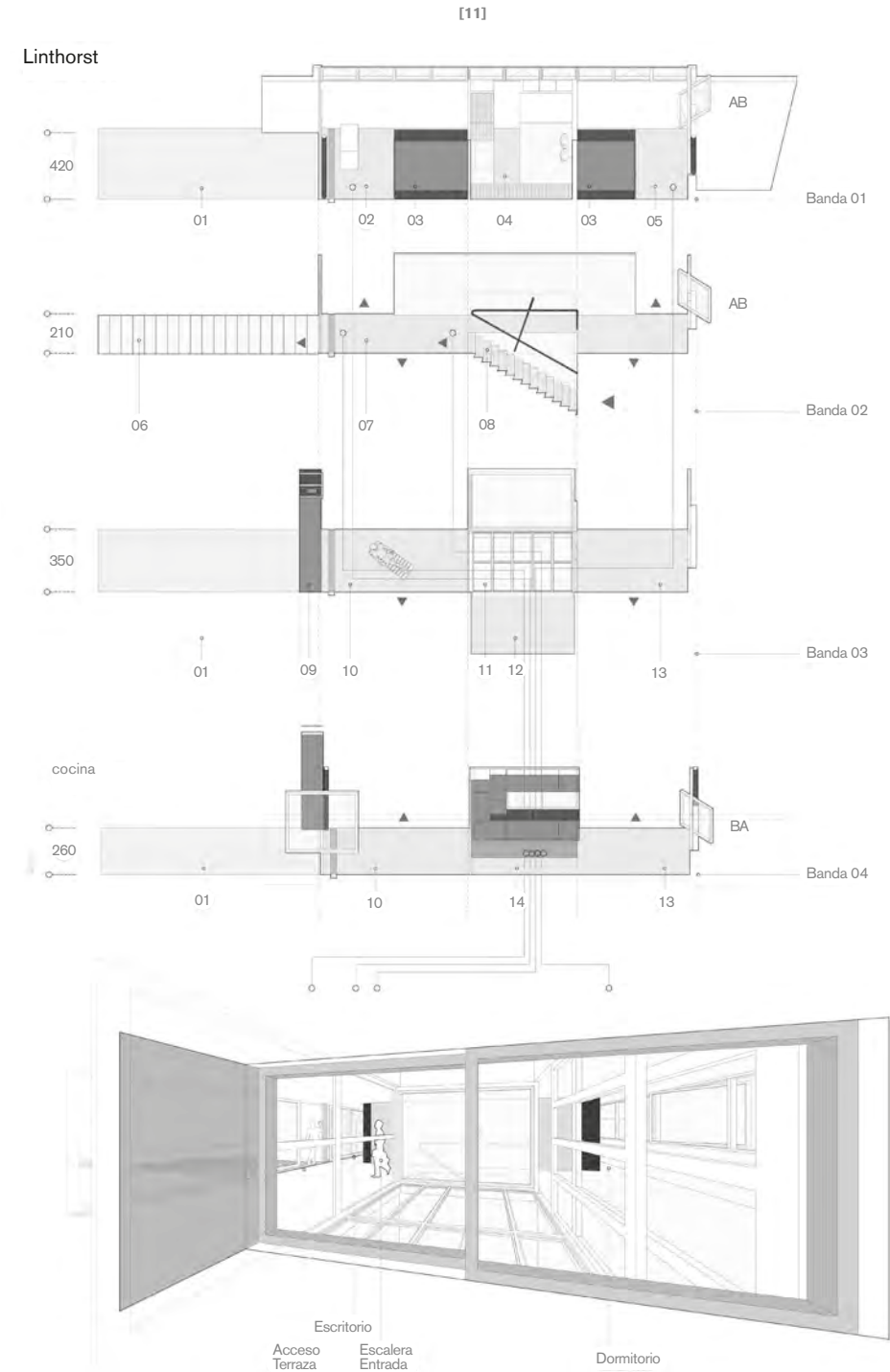
[9]



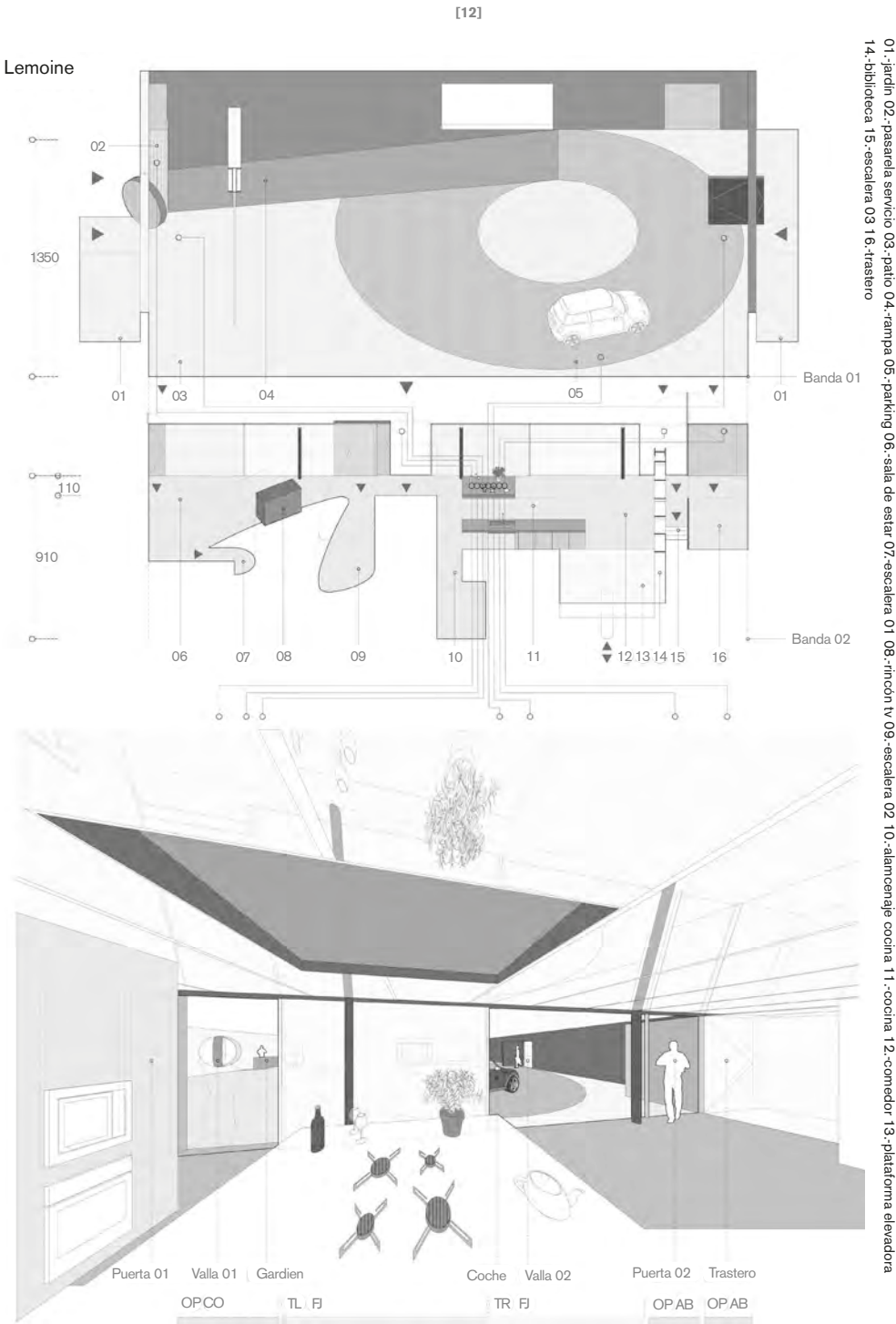
así como de las parcelas vecinas, relacionadas a través de una serie de “horizontes”. Una vez en el interior de la misma, los haces determinan cuales son los vínculos con cada uno de los cuatro puntos cardinales, incluyendo el eje Z, con ese lucernario abierto al cielo (H3) que pasa desapercibido para quien no haya visitado la casa. Encima de los fuegos, justo en el encuentro de la terraza superior con el muro lateral que soporta la presión hidrostática de la piscina, un recorte permite a la luz natural filtrarse al interior de este volumen. Su acabado transparente nos proyecta en la vertical para ver un fragmento del firmamento. A la inversa, aquellos que toman el sol en la terraza adivinan el interior de la cocina. No en vano, el arquitecto reflexiona sobre la integración de un monta-platos que conecte ambos espacios, finalmente no ejecutado. La casa está repleta de detalles que hablan de una atención constante a los rituales cotidianos. En la cocina, uno de los armarios del muro equipado se abre por dos lados, desde el interior de este espacio y desde la rampa. Cuando ascendemos con la compra desde el vestíbulo, nos percatamos de una puerta de acero integrada en la gran superficie de madera; dejamos las bolsas en su interior y continuamos con las manos libres.

El subtítulo de este artículo indica de manera explícita que estos dispositivos arquitectónicos anteriormente enunciados son aplicables y transferibles a otros proyectos domésticos de OMA. Así, una continuidad y una coherencia impregna la producción arquitectónica de Rem Koolhaas,

[11] Villa Linthorst (1984-88). Análisis del emplazamiento de la cocina (planta / perspectiva). Fuente: Luis Burriel Bielza.
[12] Villa Lemoine (1994-98). Análisis del emplazamiento de la cocina (planta / perspectiva). Fuente: Luis Burriel Bielza.



relacionando sus proyectos transversalmente. Las reflexiones y estrategias ya identificadas se trabajan en paralelo en la Villa Linthorst, [11] contemporánea a Villa Dall'Ava. A pesar de inscribirse en una planta de proporciones cercanas al cuadrado, la estructura espacial en bandas paralelas está implícita en su interior. Cada una posee una anchura diferente, pero respetando el sistema de relaciones anteriormente descrito. La cocina despliega su doble condición de elemento de paso y de estancia. Se erige como punto de control de desplazamientos entre las diferentes piezas y con el exterior, no solo al nivel de la planta baja, sino también con el del semisótano. Las superficies de vidrio transparente y translúcido se combinan para desarrollar efectos análogos, tanto en fachada como en el patio. El universo de reflejos del cuarto de baño se suma a las transferencias entre ambos proyectos. Estas dos Villas suponen un caldo de cultivo de experimentación de estrategias (rituales, estructura, circulaciones) propias del programa doméstico. Estas se retoman años más tarde en la Villa Lemoine, [12] pero con otra definición espacial. Diseñada y construida entre 1994 y 1998, el arquitecto cuenta con un presupuesto mucho más relajado. Sin embargo, una vez emplazados frente a la isla de hormigón donde se embeben los fuegos, nos encontramos de nuevo posicionados en el centro de un campo de fuerzas que convoca los mismos dispositivos y elementos. Este último dibujo servirá como testigo de una exploración continua.



10 | Elogio de lo común. EL club como condensador social _Ricardo Montoro Coso, Franca Alexandra Sonntag

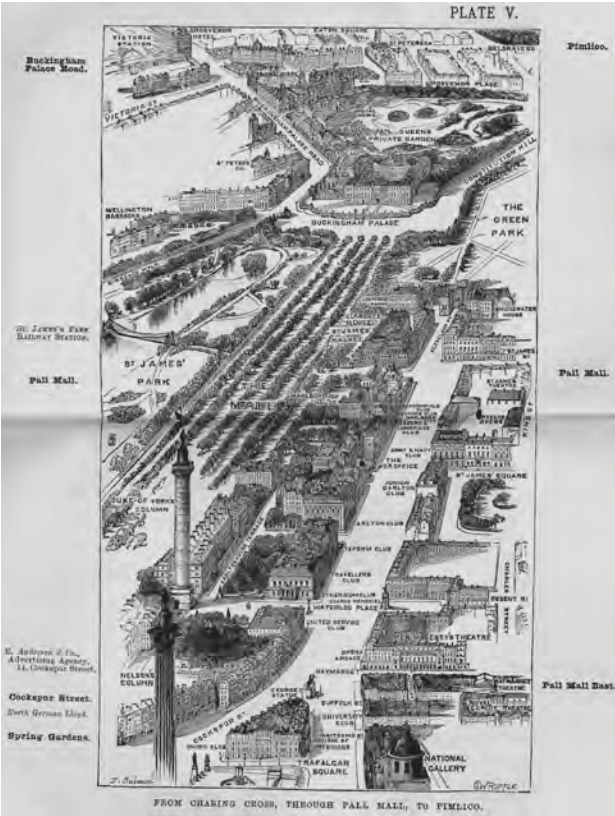
Las luces del fuego de la razón

“Los hombres en los antiguos tiempos nacían en las selvas, grutas y bosques como fieras, y vivían sustentándose de pastos silvestres. Sucedió en cierta ocasión encenderse cierto bosque a la continua confricación de sus árboles y densísimas ramas en una tempestad de vientos. Espantados del fuego y su voracidad los que por allí vivían, huyeron al punto; pero mitigado después, se fueron acercando; y advirtiéndolo ser de una gran comodidad para los cuerpos, añadieron nuevo pábulo al fuego que quedaba, le conservaron, y fueron convocando otras gentes, a quienes por señas iban informando de las utilidades del fuego” ¹. Vitruvio

La ilustración transformará de manera decisiva la sociedad europea en la segunda mitad del siglo XVIII. La creencia en la razón y el conocimiento llevarán a una inevitable confrontación intelectual frente a lo preestablecido, cuyo mayor detonante fue la Revolución Francesa. La *Encyclopédie* ², un diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios, se convertirá en la guía, a modo de “biblia científica”, de la civilización hacia el progreso. Este clima de optimismo en la razón propició la aparición de numerosos avances tecnológicos en diferentes campos: la máquina de vapor, el telégrafo, la energía hidráulica, la pila voltaica, el telar mecánico o la máquina de hilar, entre otros. Con la Revolución Industrial, gracias a las novedosas posibilidades de producción, aflorará una nueva burguesía ilustrada principalmente en Inglaterra.

Estas flamantes élites paulatinamente irán demandando sus propios ámbitos de sociabilidad alternativos a los salones de los palacios de la aristocracia. En Londres durante la primera mitad del siglo XIX surgirán los incipientes *Gentlemen’s clubs*, “común-unidades” creadas en torno a las luces del nuevo fuego del conocimiento ilustrado. Estas escenografías urbanas de la “reunión” de la burguesía, y de la aristocracia cultivada, se agruparán mayoritariamente en el entorno de las inmediaciones del Palacio de St. James y la calle Pall Mall. Los Clubs de caballeros eran sociedades herméticas con intereses comunes, autofinanciadas y autogestionadas por sus socios. Cámaras anecoicas donde todo lo tratado en su interior debía ser confidencial; llegando

[1]



[1] Lámina V. Desde Charing Cross, pasando por Pall Mall hasta Pimlico. Fuente: FRY, Herbert. *London: Illustrated by Twenty Bird’s-eye Views of the Principal Streets. Plate V: From Charing Cross, through Pall Mall to Pimlico.* London: W.H. Allen and Co., 1892.

Resumen pág 59 | Bibliografía pág 67

Universidad Politécnica de Madrid.
Ricardo Montoro Coso. Arquitecto desde 2003 UEM. Máster en Docencia Universitaria UAH. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM. Actualmente desarrolla su Tesis Doctoral en el DPA ETSAM. Desde 2017 es Profesor asociado en el DPA ETSAM y desde 2011 en el IED-Madrid. Director del aula coopera [Spain/in/India] y coordinador del Grupo de cooperación cooperACTIONing [spaINdia] desde 2018. ricardo@move-archlab.com

Universidad Politécnica de Madrid.
Franca Alexandra Sonntag. Doctora con mención internacional DPA ETSAM desde 2020. Urbanista BTU-Cottbus desde 2005. Arquitecta convalidación ETSAM. Master of European Design Labs IED-Madrid. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM. Desde 2012 es Profesora asociada en el IED-Madrid. Codirectora del aula coopera [Spain/in/India] y coordinadora del Grupo de cooperación cooperACTIONing [spaINdia] desde 2018. franca@move-archlab.com

Palabras clave

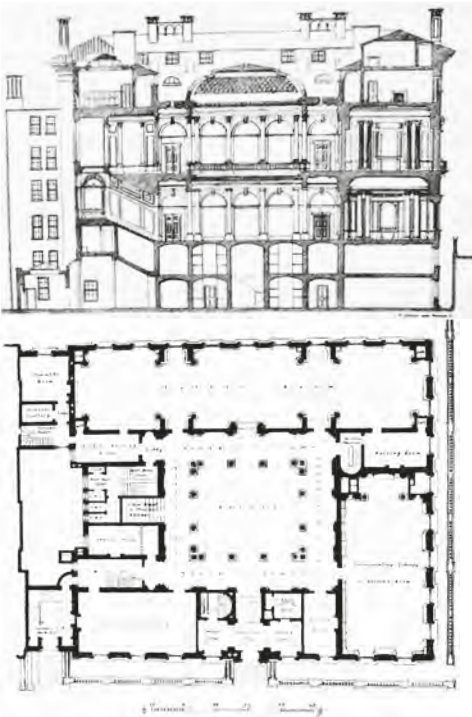
Club, común, unidad, reunión, condensador social, *Gentlemen’s club*, VKhUTEMAS, *Rabochiy klub*

Método de financiación

Financiación propia



[2]



[3]

[2] Imagen exterior desde Pall Mall. Reform club. Sir Charles Barry. Londres 1838-41. Fuente: SHEPPARD, F. H. W. (ed.) "Plate 101: Reform Club, Pall Mall". *Survey of London*. Volumes 29 and 30. St James Westminster, Part 1. British History Online <http://www.british-history.ac.uk>

[3] Sección por la escalera principal y planta baja. Reform club. Sir Charles Barry. Londres 1838-41. Fuente: SHEPPARD, F. H. W. (ed.) "Plate 101: Reform Club, Pall Mall". *Survey of London*. Volumes 29 and 30. St James Westminster, Part 1. British History Online <http://www.british-history.ac.uk>

a convertirse en acumuladores de opinión y poder decisivos en ámbitos como la política, la ciencia, las artes, o incluso el deporte. [1]

Un Palazzo Farnese londinense

"Phileas Fogg era miembro del Reform Club, y nada más" ³. Julio Verne

En el área denominada *Clubland* se asentaron varios *Gentlemen's clubs* de diversas naturalezas como el Travellers Club fundado en 1819, el Athenaeum en 1824, el Garrick Club en 1831 o el Reform Club en 1836, entre otros. Fundado por Edward Ellice, el Reform Club tuvo una simiente netamente política; debiendo su denominación a la Reform Act ⁴, una ley que modificó sustancialmente la ley electoral aprobada en 1832. Inicialmente ocupó una edificación existente reformada expresamente por Decimus Burton en el número 104 de Pall Mall, en una manzana rectangular con varios Clubs de caballeros ⁵. Sin embargo, un año después de su fundación fue necesario convocar un concurso de ideas en la misma ubicación, en la parcela de la esquina oeste, para una nueva edificación que pudiese escenificar sus valores y dar cabida al programa requerido. Finalmente, la propuesta ganadora sería el proyecto neoclásico del reputado arquitecto Sir Charles Barry, responsable cinco años antes de la sede del Travellers Club en el número 106, y de la reconstrucción del icónico Palace of Westminster ⁶. [2]

En 1837 comenzó a construirse este "re-nacido" Palazzo Farnese londinense, inaugurándose cuatro años después. Su composición volumétrica tiene tres órdenes diferenciados por estratos. El basamento, compuesto por dos entreplantas bajo rasante, contendrá todas las salas de máquinas necesarias para el buen funcionamiento del conjunto. Los dos niveles áticos abuhardillados albergan espacios auxiliares. Entre ambos, el cuerpo principal contiene las zonas más ilustres. La planta baja y primera serán netamente representativas con grandes ventanales verticales en dobles alturas, así como una decoración más intensa. La secuencia de espacios se concentran en torno a un patio interior cubierto mediante una envolvente de vidrio soportada en una estructura metálica. [3] A diferencia de la membrana exterior a base de sillares de piedra, este vacío será un condensador interno de socialización entre los miembros del club con múltiples relaciones visuales. Sus galerías perimetrales son catalizadores de los recorridos interiores dando acceso a todas las salas y salones con diversos programas como la sala matinal, la sala para los no miembros, el salón del café, la sala para jugar a las cartas, la sala del comité, la sala de fumadores, la biblioteca o la sala de billar ⁷, entre los más representativos. [4] [5] [6]

La edificación del Reform Club se separa del límite perimetral exterior mediante un patio inglés. El acceso principal, y los de servicio, se producen mediante puentes escalonados. Este foso perimetral no es únicamente un recurso para iluminar los dos sótanos entreplantas; sino un mecanismo de protección y confidencialidad con respecto al nivel de las calles adyacentes.

¹ VITRUVIO. *De architectura*. Editorial Ortiz y Sanz, 1787. Citado en FERNÁNDEZ GALIANO, Luis. *El fuego y la memoria: sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza Editorial, 1991, p. 19.

² La *Encyclopédie*, un Diccionario razonado de las ciencias, las artes y los oficios, fue una recopilación enciclopédica realizada por Denis Diderot y Jean le Rond d'Alembert entre 1751-72 en Francia.

³ VERNE, Jules. *La Vuelta al mundo en 80 días*. Madrid: Editorial Edaf, 1999, p. 44.

⁴ La Reform Act de 1832 supuso la reforma de la ley electoral por medio de una mayor democratización del sufragio, así como un mayor equilibrio territorial de la Cámara de los Comunes del Parlamento.

⁵ La manzana donde se ubica el Reform club, con una franja longitudinal de zonas verdes al sur, contiene dos Clubs de caballeros más: entre medianeras el Travellers Club y en el extremo noreste el Athenaeum Club.

⁶ A principios de 1836, Sir Charles Barry en colaboración con Augustus Pugin resultaron ganadores del concurso para la reconstrucción del nuevo Palacio de Westminster, destruido tras el incendio de octubre de 1834.

⁷ PÉREZ MARTÍNEZ, Sol. "La Arquitectura del Club: Un Contenedor de comportamientos, lenguaje y política". *Revista ARQ*, n°92, 2016, pp. 104-13.



[4]

[4] [5] [6] Grabado del patio interior, Sala de café y Biblioteca. Reform club. Sir Charles Barry. Londres 1838-41. Fuente: SHEPPARD, F. H. W. (ed.) "Plate 101: Reform Club, Pall Mall". *Survey of London*. Volumes 29 and 30. St James Westminster, Part 1. British History Online <http://www.british-history.ac.uk>

[7] [8] Minigolf en planta 7 y Piscina en planta 12. Downtown Athletic Club. Starrett y Van Vleck. NY. 1928-30. Fuente: KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: Monacelli Press, 1994.

[9] En el club local. DEINEKA, Alexander. 1927. Fuente: Revista *Bezbozhnik u Stanka*.



[5]



[6]

Un espacio de amortiguamiento, a modo de líquido amniótico, entre los límites introvertidos del *Gentlemen's club* y el ámbito público donde transita la sociedad.

Una delirante ⁸ torre neoyorquina

“En el Downtown Athletic Club, el rascacielos se usa como un “condensador social” constructivista: una máquina para generar e intensificar algunas modalidades deseables de las relaciones humanas” ⁹. Rem Koolhaas

La ilustrada tipología de *Gentlemen's club* será reproducida recurrentemente durante toda la era victoriana y exportada a otras naciones, especialmente a las antiguas colonias británicas. Las nuevas posibilidades de transporte marítimas, por medio de los transoceánicos, permitirán su desembarco en el nuevo continente. Nueva York será el puerto de conexión, y Manhattan el nodo financiero de una incipiente burguesía propia del capital.

En 1926, Schuyler Van Vechten Hoffman junto con otros hombres de negocios fundaron el Downtown Athletic Club como una asociación para el entretenimiento en el bajo Manhattan. Comenzó su actividad mayoritariamente para empresarios y abogados en el Singer Building ¹⁰, una de las torres más altas del mundo en ese momento ubicada en el cruce de Broadway con Liberty Street. Dos años después de su creación y con un millar de socios, deciden levantar una sede propia a más de medio kilómetro al sur de la ubicación inicial. La parcela entre medianeras, un costoso solar en el número 20 de West Street, tenía una superficie de 1.300 m² aproximadamente. El proyecto se encargó a la empresa Starrett y Van Vleck ¹¹, que tras varias alternativas propuso un rascacielos de treinta y cinco plantas en estilo *art déco*.

En septiembre de 1930, con unos 3.286 miembros, se inauguró este rascacielos del hedonismo con diversos paisajes apilados verticalmente independientes. Estos programas destinados a una colectividad apoderada serán múltiples y acumulativos. Incluían instalaciones deportivas como una piscina, un gimnasio, un campo de golf en miniatura, pistas de squash y tenis, espacios recreativos como boleras o salas de billar, servicios sanitarios como un spa, diferentes lugares de sociabilización como comedores, salones y cocinas; una biblioteca, una pista de baile y hasta un programa residencial con 143 dormitorios. Todo el conjunto se ensamblará mediante una banda de comunicaciones adosada al norte; con escaleras de evacuación y, sobre todo, con la mecanización de la movilidad en vertical mediante varios ascensores. El Downtown Athletic Club fue la versión delirante para hombres solteros metropolitanos de Nueva York de un *Gentlemen's club*. Un sofisticado apilamiento de fragmentos del epicureísmo inspirado en las artes decorativas. Salones estratificados de usos específicos de un *dreamland* ¹² vertical, cabinas de ascensor propios de la verticalidad tecnológica; mecanismos introspectivos de admisión a la “común-unidad”. [7] [8]

Las ascuas del fuego de la razón

“La creación de los clubs es consecuencia de que el día termine a las 3:30 PM. Inicialmente, los clubs surgieron como escuelas nocturnas. ... En Moscú no hay cafés. Es imposible tomar algo. Y la gente allí se toma las cosas muy en serio. Parece que saben cómo organizarse. ¡Así surgen los clubs! La gran idea. ... 1 club = icine, teatro (con un escenario cubierto y al aire libre), gimnasio, biblioteca, sala común! Son muy típicos” ¹³. Le Corbusier

Las ascuas del fuego de la razón también se extendieron por todo el continente europeo. Las sucesivas subversiones sociales serían especialmente intensas y traumáticas en la Revolución rusa de 1917; pasando de una autocracia zarista a la creación de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia (URSS). Las enormes y significativas transformaciones harán necesaria una reconsideración de todos los lugares de la sociabilidad en su definición semántica y funcional, así como en su representación formal y espacial. El movimiento revolucionario recurrirá a un lenguaje propagandístico y provocador mediante agrupaciones de términos hasta ese momento antagónicos como el Palacio del trabajo, *Rabochiy dvorets*; e incluso el Club de trabajadores, *Rabochiy klub*. Aunque ambos términos nacen de una paradoja semántica, habrá una voluntad de apropiarse de estos lugares burgueses para ser ocupados por los nuevos postulados ideológicos de la denominada cultura del proletariado.

El Club de trabajadores será uno de los soportes para poner en marcha los postulados de la *proletárskaya kultura*. Esta federación de asociaciones de artistas vanguardistas soviéticos defendía la desaparición de las barreras entre la cultura de las élites y la vida cotidiana; entre los espectadores como individuos pasivos y los actores como agentes activos, entre la realidad y la performance. La cultura del proletariado, o *proletkult*, surgió en paralelo con los movimientos obreros como una reacción frente al sistema jerárquico establecido. Invertir el orden social en una simbiosis entre la vida cotidiana y el arte; el arte como parte de la vida,

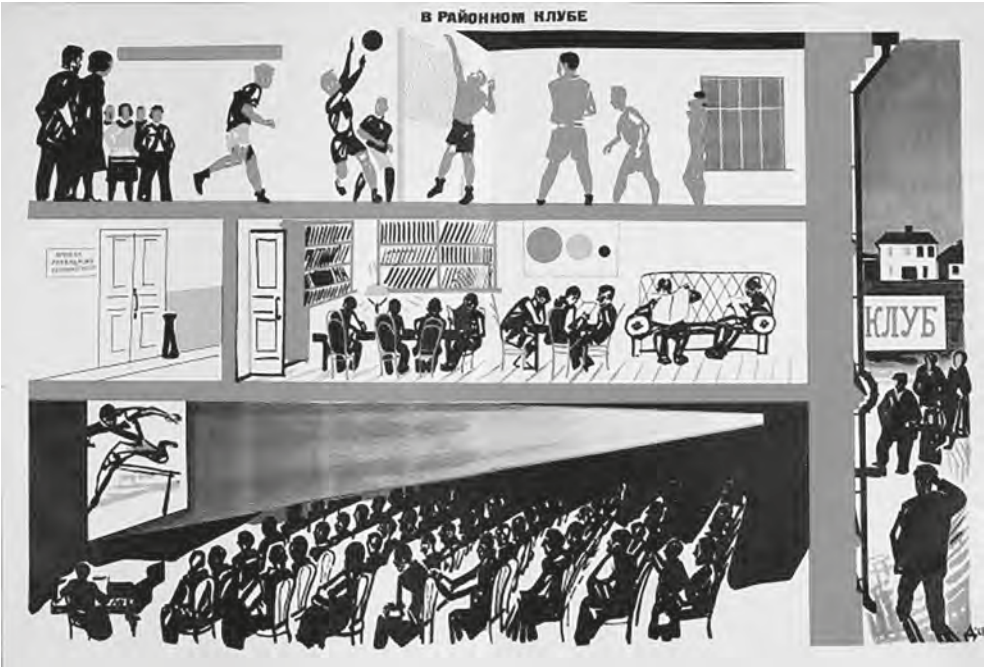
[7]



[8]



[9]



⁸ Referido a la inclusión del Downtown Athletic club en la publicación escrita por Rem Koolhaas, *Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan* de 1978.

⁹ KOOLHAAS, Rem. *Delirio de Nueva York: un manifesto retroactivo para Manhattan*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 152.

¹⁰ El Singer Building, del arquitecto Ernest Flagg, fue un edificio de 47 plantas de oficinas inaugurado en 1908. Durante un par de años llegó a ser el edificio más alto del mundo.

¹¹ Starrett y Van Vleck habían proyectado anteriormente en Nueva York varios edificios emblemáticos como el Everett Building en 1908 de 18 plantas, el Lord&Taylor Building en 1914 de 10 plantas, o el edificio de la bolsa American Stock Exchange Building en 1921. Entre 1929-31, coincidiendo con la construcción del Downtown Athletic Club, levantaron la torre de apartamentos de 33 plantas denominado Le Rivage Apartments en el solar anexo.

¹² *Dreamland* se refiere al parque de atracciones que hubo en Coney island que operó de 1904 hasta 1911.

¹³ LE CORBUSIER. *Diary VII*, pp. 36-37. Citado en: COHEN, Jean-Louis. *Le Corbusier and the Mystique of the USSR: Theories and Projects for Moscow 1928-1936*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992, p. 44.

Traducción de los autores del texto original: “The consequence of the day ending at 3:30 PM is the creation of clubs. Initially, the clubs were set up with the idea of night school in mind... There are no cafes in Moscow. Impossible to get a drink. The people take things seriously. They appear to know how to organize things. And in clubs! The great idea... 1 club = cinema, theater (with a covered and open-air stage), gymnasium, library, common room! these are typical.”

iskusstvo v zhizn; y una cultura de las masas, *iskusstvo v massy* ¹⁴. En esta escenificación serán decisivas las artes escénicas por su naturaleza representativa y ensamblaria. Vladimir Mayakovsky, poeta y dramaturgo que visitó Nueva York en 1925, será una de las figuras destacables en la teatralización del arte y su representación conceptual y espacial en los nuevos espacios destinados a ello. Los *Rabochiy klubs* se gestaron, no solo como un contenedor de actividades colectivas, sino también como escuelas donde consolidar los nuevos postulados, antidotos oficiales contra las instituciones pre-revolucionarias. El entretenimiento será tutorizado asumiendo la responsabilidad de programar, formalizar y construir esta nueva tipología arquitectónica. [9]

Una escenografía transformable en París

Ese mismo verano de 1925, el artista Alexander Rodchenko expondrá una primera tentativa de un Club para trabajadores en la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París. Un escaparate internacional donde cohabitó con el pabellón de la URSS de Konstantin Melnikov y el Pabellón L'Esprit Nouveau de Le Corbusier y Pierre Jeanneret. La propuesta de Rodchenko consistía en una sala a modo de escenario donde los visitantes participaban como actores por medio de dispositivos transformables móviles de color. En la escenografía había una silla con tablero de ajedrez plegable, una estructura desmontable que se convertía en un atril y tribuna, un dispositivo vertical rotativo que mostraba diferentes imágenes propagandísticas, una gran mesa común que podía ser dispuesta en varias posiciones –plana de trabajo o inclinada para la lectura–; entre otros. Todo este conjunto de dispositivos materializaba el carácter formativo del tiempo libre del trabajador como sujeto colectivo activo. [10] [11]

Como si se tratase de un templo, el motor del *Rabochiy klub* era el lugar para la “re-unión” de la “común-unidad”; el *auditorium*, el espacio donde poder escuchar y poder ser escuchado. Este condensador resolverá el trinomio: asamblea, *performance* y educación. Como consecuencia de este momento fecundo y creativo, emergerán diversas estrategias proyectuales posibles en su disposición y configuración. Una de las condiciones que debía incorporarse a esta nueva tipología debía ser la flexibilización y versatilidad de las diferentes salas para una constante transformación según las necesidades. A modo de caja escénica, el vestíbulo de entrada podía convertirse en un espacio multifuncional, el gimnasio en cafetería, e incluso diferentes espacios podían operar conjuntamente. La metamorfosis demandada llevará a adoptar soluciones a base de sistemas móviles de segmentación propios de las artes escénicas. Escenografías mecanizadas que fueron en muchos casos complicadas de ejecutar por coste y complejidad para una todavía incipiente industrialización soviética.

¹⁴ BOKOV, Anna. “Soviet workers' clubs: lessons from the social condensers”. *The Journal of Architecture*, Volume 22, 2017. Issue 3, The social condenser: a century of revolution through architecture, 1917–2017, p. 407.

¹⁵ Traducción de los autores de la denominación inglesa “All-Union Central Council of Trade Unions VTsSPS”.

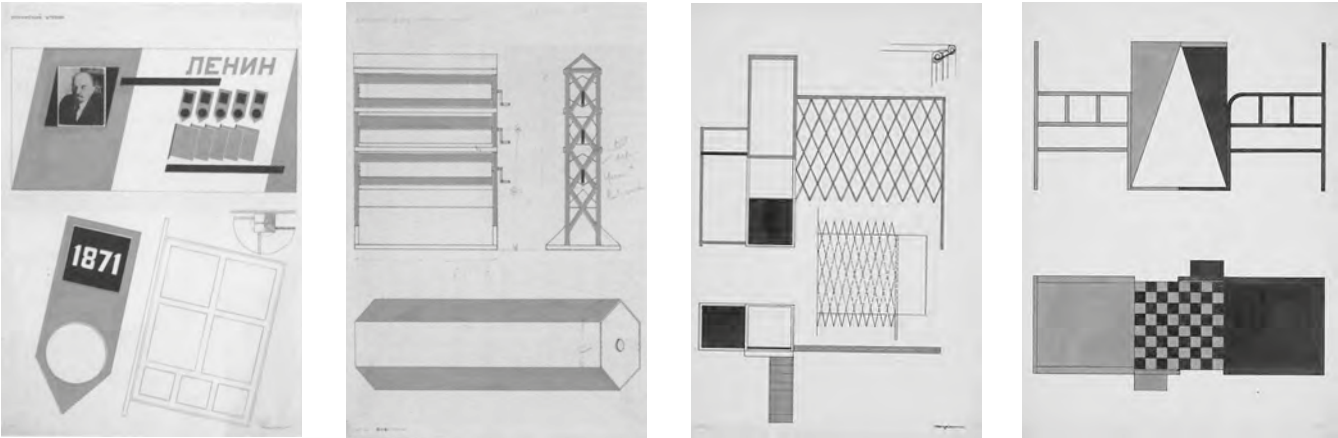
¹⁶ BOKOV, Anna. “Soviet workers' clubs: lessons from the social condensers”. *The Journal of Architecture*, Volume 22, 2017. Issue 3, The social condenser: a century of revolution through architecture, 1917–2017, p. 411. Traducción de los autores del texto original: “foyer w/cloakroom, auditorium, quiet recreation room, library and reading room, kruzhki [sections] classrooms, administration, children's play room, occupiable roof and exterior terraces”.

¹⁷ BOKOV, Anna. “Soviet workers' clubs: lessons from the social condensers”. *The Journal of Architecture*, Volume 22, 2017. Issue 3, The social condenser: a century of revolution through architecture, 1917–2017, p. 404. Traducción de los autores del texto original: “There are currently over a hundred workers' clubs and palaces of culture, built between the late 1920s and mid-1930s in Moscow and the surrounding region.”

¹⁸ Escuela en Moscú fundada por Vladimir Lenin en 1920.

¹⁹ Sólo un año antes, Walter Gropius funda la *Staatliche Bauhaus* en Weimar.

[10]



[11]





[12]



[13]

El deseo de una identidad propia para el Club de trabajadores será motivo de una constante investigación proyectual; subvirtiendo el modelo de *Gentlemen's club*. En 1927 el Departamento Cultural del Consejo Central de los Sindicatos, VTsSPS ¹⁵, determinó un equipamiento básico que debía contener un Club de trabajadores. El programa constaba de “vestíbulo con guardarropa, auditorio, sala recreativa sosegada, biblioteca y sala de lectura, aulas, administración, sala de juegos para niños, uso de la cubierta y terrazas exteriores” ¹⁶. Se definieron tres categorías según el número de sus miembros: 500, 1.000 y 1.500. A los de mayor tamaño se incorporaron actividades adicionales como un gimnasio o algunas salas para conferencias; e incluso usos de restauración como cafeterías o comedores colectivos.

Una escuela estatal de arte y técnica rusa

El periodo entre finales de los años 20 y mediados de los 30 fue enormemente fértil para la construcción de diversas propuestas de *Rabochiy klub*. Únicamente en Moscú y su periferia ¹⁷ se llevaron a cabo más de un centenar de proyectos de Palacios de cultura y Clubs de trabajadores. Esto fue posible gracias al clima de optimismo expansivo en el cual se aprobó el Primer Plan Quinquenal estatal en 1928. El *Piatiletka* impulsó fuertes inversiones en la industria con el objetivo de transformar las granjas rurales rusas en modernos sistemas de producción. En una primera fase el aparato político puso en marcha numerosas convocatorias de concursos de ideas en toda la Unión. Hubo la necesidad de construir las nuevas instituciones proletarias en una acción intensa de representación y de consolidación de los postulados pregnantes.

Muchas de las propuestas presentadas tuvieron un alto grado de experimentación, en gran medida debido a la falta de referentes. Este proceso creativo será alentado desde los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica, VKhUTEMAS ¹⁸. Profesores como Alexander Rodchenko, Nikolay Ladovsky, Konstantin Melnikov, Ilya A. Golosov, Alexander Vesnin, o Moisey Ginzburg, entre otros, fomentarán la exploración de una nueva expresividad propia. Esta “Bauhaus soviética” ¹⁹ fundada por Vladimir Ilyich Lenin en 1920 será el resorte creativo durante una década a través de sus ocho divisiones académicas. [12] Una vez superado el curso iniciático común, los estudiantes podían acceder a una disciplina específica. Cinco estarán vinculadas con la producción material: metal, madera, cerámica, textiles y grabado; y tres con la producción artística: pintura, escultura y arquitectura. La escuela de arquitectura cohabitará con diversas sensibilidades segmentadas en diferentes talleres: la continuista, de Ivan Vladislavovich Zholtovsky, y dos corrientes confrontadas: la racionalista, encabezada por Nikolai Alexandrowitsch Ladowski, vinculado a ASNOVA, y la experimental, dirigida por el miembro de la OSA Ilya Golosov y Konstantin Melnikov en una etapa inicial. [13]

Un cristalino escaparate urbano en Moscú

Fruto de toda esta experimentación colectiva surgió la propuesta ganadora del concurso para el Zuev club, en el norte del céntrico distrito moscovita de Tverskoy. Este Club de trabajadores proyectado por Ilya Golosov, y construido entre 1927-29, plantea una secuencia de vestíbulos encadenados. Estos lugares acumuladores de experiencias colectivas se organizan alrededor del auditorio de planta rectangular, una sala con capacidad para 850 espectadores. La secuencia comienza en la doble altura del vestíbulo principal, bajo el volumen del auditorio, y se desarrolla por los sucesivos deambulatorios abiertos en los cuatro niveles a través de los cuatro grandes núcleos verticales situados en los vértices del “teatro proletario”. [14] [15]

Una coral de acontecimientos colectivos, a modo de escenario urbano, se sucederán a través de una serie de grandes paños de vidrio. Elementos intermediadores entre la actividad interna del club y el espacio público exterior. Uno de estos secuenciadores será determinante en la formalización de la esquina principal conteniendo una escalera semicircular envuelta en una

[10] Planimetría del Club de trabajadores. Fuente: Alexander Rodchenko. Paris. 1925.

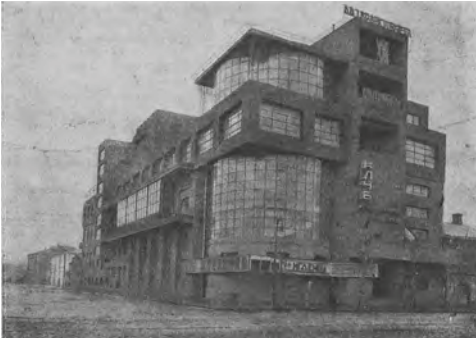
[11] Imágenes interiores. Club de trabajadores. Fuente: Alexander Rodchenko. Paris. 1925.

[12] Diseño del proyecto para el décimo aniversario de la Revolución de Octubre. A. Vesnin. 1927. Fuente: Museo Estatal Schusev de Arquitectura de Moscú.

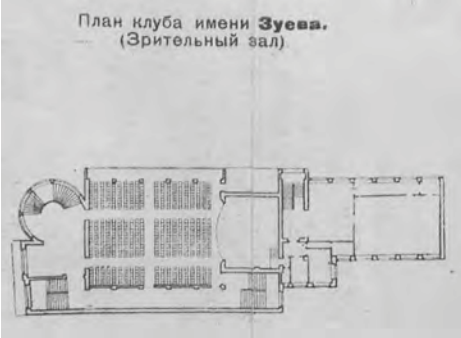
[13] Exposición. Taller de evidencia y expresión de la masa y el peso. Curso 1927-28. Fuente: Museo Estatal Schusev de Arquitectura de Moscú.



[14]



[15]



[16]



[17]

[14] Imagen promocional. Imagen interior desde la escalera semicircular de esquina. Ilya Golosov. Club Zuev. Moscú. 1928. Fuente: EVANS, Robin. “Figures, Doors and Passages”. *Architectural Design*, vol. 48, 4, abril de 1978.

[15] Imagen exterior. Ilya Golosov. Club Zuev. Moscú. 1927-29. Fuente: EFIMOVICH ARKIN, David (ed.). *10 rabochikh klubov moskvy*. Moscow-Leningrad: Ogiz-Izogiz, 1932.

[16] Planta del auditorio. Ilya Golosov. Club Zuev. Moscú. 1927-29. Fuente: EFIMOVICH ARKIN, David (ed.). *10 rabochikh klubov moskvy*. Moscow-Leningrad: Ogiz-Izogiz, 1932.

[17] Imagen exterior. Club Rusakov. Konstantin Melnikov. Moscú. 1927-28. Fuente: FOSSO, Mario; CANELLA, Guido. *Konstantin S. Melnikov and the Construction of Moscow*. Milano: Skira, 2000.

[18] Plantas generales y sección por escalera imperial. Club Rusakov. Konstantin Melnikov. Moscú. 1927-28. Fuente: WORTMANN, Arthur. *Melnikov: The Muscles of Invention*. Rotterdam: Van Hezik-Fonds 90, 1990.

doble piel de vidrio cilíndrica. Su condición expresiva dará identidad a todo el conjunto, así como continuidad a las dos fachadas principales. Los paños continuos exteriores de vidrio dispuestos sobre una retícula ortogonal a base de cuadrados, semejante a los talleres de la Bauhaus de Walter Gropius de 1925-26, actuarán como escaparates urbanos proletarios de las actividades de la colectivización. [16]

Una escénica navaja “suiza” en Sokolniki

“Un sistema de auditorios de diferentes tamaños separados por particiones móviles” ²⁰. Konstantin Melnikov

El Rusakov Club será uno de los seis ²¹ Clubs de trabajadores que Konstantin Melnikov diseñó para Moscú y sus inmediaciones. Tras ganar el concurso de ideas, se procedió a su construcción entre 1927-28, siendo coetáneo del Zuev club. Ubicado en el incipiente barrio de Sokolniki; en la recién urbanizada calle Ulitsa Stromynka, el Rusakov Club se despliega en tres ejes axiales con una morfología netamente radial. Su formalización siempre estuvo envuelta en polémica por su versatilidad maquinista interior, así como por su plasticidad exterior.

Con una identidad singular, incluso magnética, [17] este *Rabochiy klub* será en sí mismo un gran mecanismo multiusos; una misma carcasa con varias cajas escénicas. Las diversas configuraciones posibles en torno al escenario supusieron una gran innovación formal y espacial en su momento. El espacio se expande en abanico; en el nivel inferior por medio de dos “varillas” y en un nivel superior por tres. Esta compleja volumetría permite que el espacio pueda funcionar como un gran *auditorium* para 1.400 espectadores; o mediante elementos mecánicos segmentarse en hasta seis salas independientes. La mayoría de estos pétalos pueden ser iluminados mediante luz natural a través de diferentes huecos, que le permiten acoger diferentes programas assemblearios. Sobre una plataforma de dos niveles se despliegan en racimo varias volumetrías escénicas macladas entre sí; en un juego hábil y ambiguo entre una aparente dispersión compacta.

Un complejo entramado arterial interno garantiza los diferentes flujos tanto si esta infraestructura funciona con una única actividad o con diferentes programas simultáneos. [18] El basamento es una plataforma que contiene todos los servicios auxiliares; incluyendo todos los tránsitos logísticos propios del escenario, en unas branquias posteriores. Existen varios accesos posibles mediante cinco núcleos de escaleras: dos exteriores y tres interiores. Los laterales exteriores prolongan el nivel de la calle creando terrazas elevadas que se conectan a las dos naves laterales adyacentes. Esto genera un espacio semipúblico a modo de escenario exterior. Sobre el eje central se dispone un sistema arbóreo interior de tres escaleras que confluyen en el único vestíbulo de acceso al interior del conjunto. Una escalera imperial situada en posición central conecta el nivel de la calle con el primer nivel del patio de butacas; mientras las dos anexas, situadas entre las

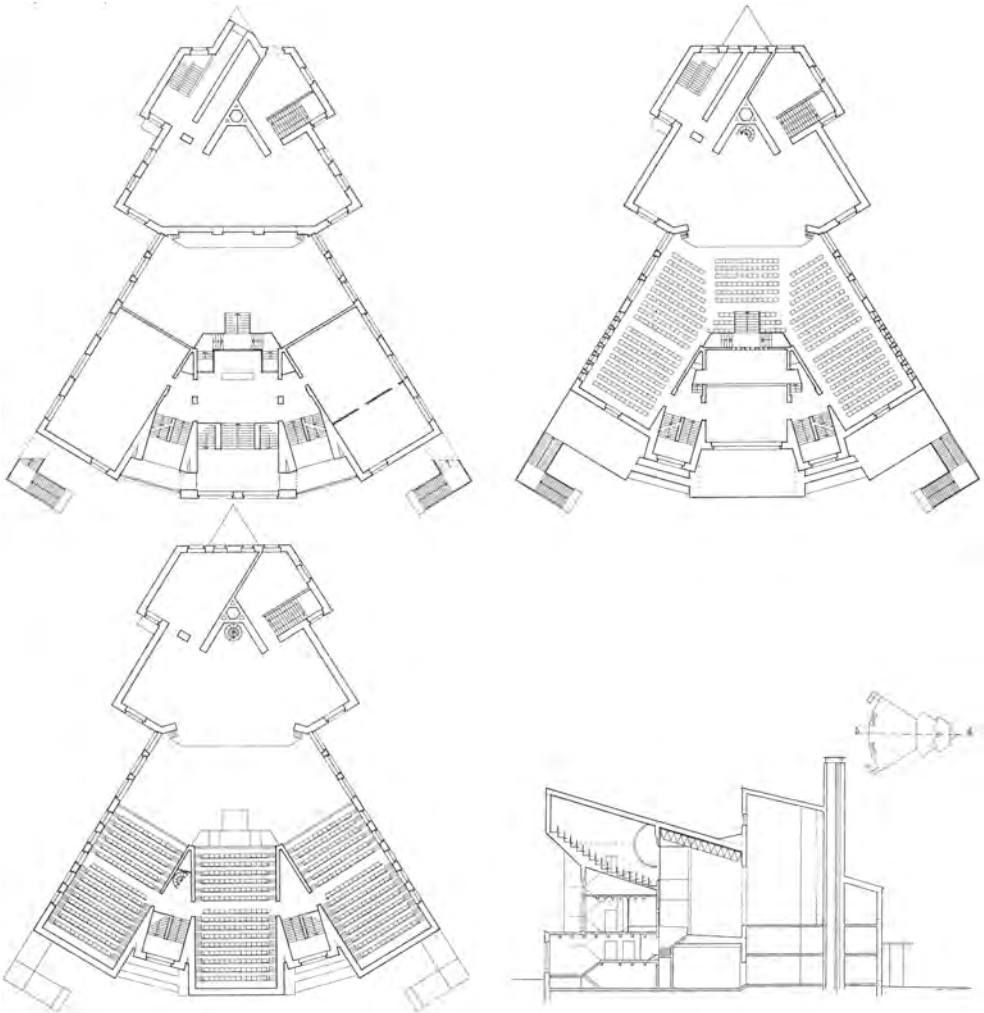
tres ramificaciones del auditorio, darán servicio a todos los niveles incluyendo los anfiteatros. Un dispositivo donde poder representar diferentes acciones desde *performances* a “re-uniones”. Un condensador multi-funcional, industrializado, adaptable, reprogramable, expansivo, escénico y, sobre todo, flexible y transformable según las necesidades.

Elogio de lo común

El *Gentlemen’s club*, con su deriva neoyorquina, y el *Rabochiy klub* son condensadores sociales²² de su “común-unidad” o de su “común-uni3n” en un tiempo concreto y un lugar específico. El Reform club surgirá de la necesidad de representaci3n de una incipiente e influyente burguesía ilustrada próxima al poder político, por ello será un trasplante del renacentista Palacio Farnese de Roma. El Downtown Athletic Club, sin embargo, será un injerto del hedonismo para hombres solteros metropolitanos en el símbolo tecnológico del éxito americano, el rascacielos. Modelos netamente introvertidos: el patio y el foso, el ascensor y la verticalidad. Todo lo contrario, el Zuev club y el Rusakov Club son extrovertidos y expansivos: deambulatorios y auditorios. Escenografías pedagógicas de masas para el entretenimiento del proletariado desde el aparato político, una subversi3n a través de las artes escénicas. Aunque la tipología del *Gentlemen’s club* y del *Rabochiy klub* son contenedores arquitectónicos ideológicos antagónicos; paradójicamente son parientes cercanos, el Club de trabajadores será un transgénico del Club de caballeros.

Posiblemente, la conciencia de lo común puede considerarse atávica; y también su materializaci3n física. La construcci3n del espacio de lo colectivo es remota y diversa; contigua a la progresiva domesticidad del hombre. El fuego, la sombra, la danza, el teatro, el ágora, el estadio, el templo o, incluso, el club serán escenarios donde se representarán conscientemente eventos de la “común-unidad”. Lugares de “re-uni3n” de los diferentes ámbitos del ser humano en simbiosis con su propia existencia. Todos ellos elogios de lo común.

[18]



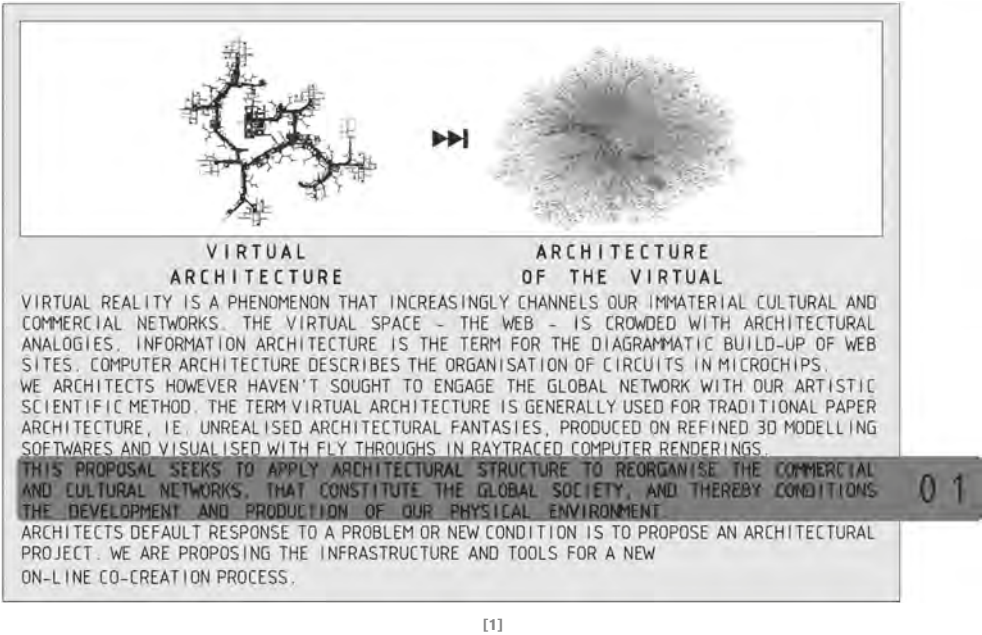
20 Así describirá Konstantin Melnikov el club Rusakov. *Revista Stroitelstvo Moskvy*, nº 1, 1928, p. 20. Citado en BOKOV, Anna. “Soviet workers’ clubs: lessons from the social condensers”. *The Journal of Architecture*, Volume 22, 2017. Issue 3, The social condenser: a century of revolution through architecture, 1917–2017, p. 414. Traducci3n de los autores del texto original: “the club is a system of auditoria of different sizes separated by moveable partitions. When needed, these auditoria can be combined into a composite performance meeting space”.

21 Además del Rusakov club; Konstantin Melnikov proyectó el Frunze club, el Burevestnik club, el Svodboda club, el Kauchuk club y el Pravda club.

22 El término Condensador social fue definido por los constructivistas a finales de los años 20.

11 | Los fundamentos web de un jardín contemporáneo. O la e-itecture de PLOT como antecedente de Superkilen, de BIG

Lluís Juan Liñán,
Nicolás Maruri González de Mendoza



Principios de la e-itecture

El primer proyecto de PLOT, la extinta oficina fundada en el año 2001 por Bjarke Ingels y Julien De Smedt, no es un agitado edificio ni un plan urbanístico de inspiración biológica, ni siquiera una desconocida vivienda, sino una plataforma web ¹. Después de trabajar juntos en la sede de OMA en Rotterdam, esta dupla de arquitectos decidió establecerse en Copenhague con un plan de negocio inspirado en el *think-tank* de la oficina holandesa, de manera que, en lugar de dedicarse a la producción de edificios, PLOT se orientaría hacia la producción de estrategias de comunicación para otras oficinas de arquitectura ². Sin embargo, el plan no tardó en reorientarse cuando Ingels y De Smedt resultaron ganadores del concurso para un club náutico juvenil en la capital danesa, cuya construcción inauguró una expansiva carrera edificatoria que no hizo sino acelerarse cuando PLOT se dividió en BIG y JDS en el año 2006.

En su estela quedó un proyecto que pronto desaparecería de las publicaciones y archivos públicos de ambas oficinas, y que solamente dejó un rastro testimonial como uno de los iconos que compondrían en 2010 la constelación de proyectos de BIG en su conocido manifiesto afirmativo ³. El acrónimo que lo acompaña en esta publicación, "ITA", únicamente revela su significado en una visita retroactiva a la desaparecida primera versión del sitio web de PLOT: "Information Technology and Architecture" o "e-itecture" ⁴, una plataforma para el diseño arquitectónico en línea que resultó también ganadora de un concurso organizado en 2001 por la asociación de arquitectos de Dinamarca. Un proyecto inédito que, visto en perspectiva, parece encapsular los principios de una arquitectura pensada desde y para la era de internet, y que resuena inevitablemente con la prolija producción posterior de Ingels y De Smedt.

No es necesario llevar a cabo un intenso ejercicio de interpretación para leer la propuesta como una suerte de manifiesto fundacional de PLOT. Como otras de las creaciones iniciales de la oficina danesa, Information Technology and Architecture no solo se materializó en los documentos presentados al concurso sino, también, en un inédito conjunto de documentos de uso interno que, definidos como "OBSERVATIONS," conceptualizan el proyecto, lo posicionan históricamente y lo desnudan en sus ambiciones ⁵. Vistos en paralelo, ambos juegos documentales coinciden en la razón de ser de la e-itecture: la universalización de las tecnologías de la información, de la dupla formada por ordenadores y redes de

Resumen pág 59 | Bibliografía pág 68

Universidad Politécnica de Madrid.
Lluís Juan Liñán. Arquitecto,
investigador predoctoral en formación
en la Universidad Politécnica de
Madrid, Guest Lecturer en la Umeå
School of Architecture y miembro
de rellam. Anteriormente, Wortham
Fellow en la Rice University School of
Architecture (2015-2017), profesor en
el Máster en Proyectos Arquitectónicos
Avanzados de la UPM (2017-2019)
y Visiting PhD en el MIT (2020). Su
trabajo académico y profesional ha
sido publicado en revistas como
Bracket y Journal of Architectural
Education, expuesto en las dos últimas
ediciones de la Bienal de Arquitectura
de Venecia, reconocido con el Bauwelt
Preis 2019. lluis.j.linan@upm.es

Universidad Politécnica de Madrid.
Nicolás Maruri. Arquitecto por
la Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Madrid. Doctorado
por la ETSAM con sobresaliente
Cum Laude, 2007. Beca Prometeo
en la Technische Hochschule Darmstadt.
Alemania. Máster en Edificación por
la Universidad Columbia, Nueva York.
Es profesor del Departamento de
Proyectos y profesor del Máster de
Proyectos Avanzados de la E.T.S.A.M.
Ha sido Secretario del Tribunal del
Proyecto de Fin de Carrera de la
E.T.S.A.M., profesor visitante en la
Universidad de Arizona. Actualmente
coordina el Grupo de Investigación
de Crítica Arquitectónica, ARKRIT.
Se asocia en 1987 con Atxu Amann
y Andrés Cánovas, habiendo recibido
más de ciento veinte premios
internacionales y nacionales. nicolas.
maruri@upm.es

Palabras clave
e-itecture, BIG, PLOT, Superkilen,
internet

Método de financiación
El proyecto que ha generado estos
resultados ha contado con el apoyo de
una beca de la Fundación Bancaria "la
Caixa" (ID 100010434), cuyo código
es LCF/BQ/ES17/11600019.

[1] "Observations", Information Technology
and Architecture, PLOT, 2001. Fuente: corte-
sia de Julien de Smedt.

[2] Information Technology and Architecture,
documentación de concurso, PLOT, 2001.
Fuente: Cortesía de Julien de Smedt.

[3] Information Technology and Architecture,
documentación de concurso, PLOT, 2001.
Fuente: Cortesía de Julien de Smedt.

telecomunicación, proponía a comienzos del siglo XXI unas nuevas condiciones a la realidad que, por su naturaleza inmaterial, parecían escapar del alcance transformador del ejercicio arquitectónico. [1] Para corregir este desajuste, ITA no se planteó como un “proyecto” arquitectónico que respondiese a dichas condiciones, sino como un “proceso” que aplicase el pensamiento arquitectónico a su instauración planetaria.

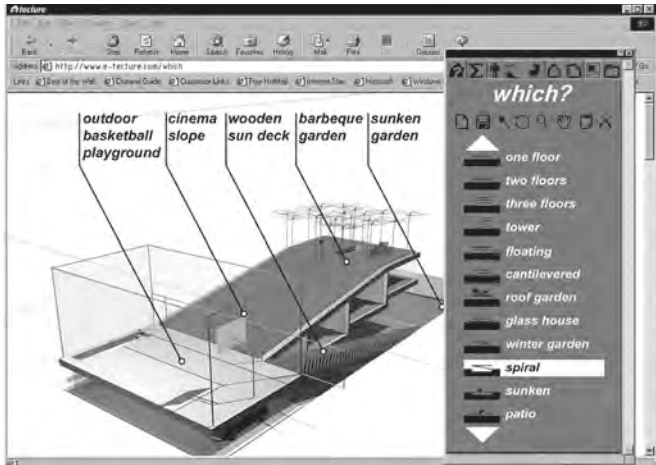
La plataforma se presentó al concurso haciendo gala de un objetivo específico: recuperar para el ámbito de la arquitectura el diseño y control de ejecución de viviendas unifamiliares, esto es, el objeto constituyente de gran parte de los procesos de urbanización globales y que, según rezaba la propuesta, solo era objeto del trabajo de arquitectos en un 5% de las ocasiones. Para llevar a cabo este objetivo, la *e-itecture* se ofrecería como un sitio web que pondría al alcance de futuros propietarios una base de datos de proyectos de autor, así como las herramientas necesarias para transformarlos en proyectos específicos adaptados a contextos y condicionantes particulares. Dicho de otro modo, la *e-itecture* sería un entorno web que serviría para conectar personas interesadas en la construcción de una vivienda con todos los agentes del proceso de diseño y construcción, comenzando por el proyecto inicial y pasando por la financiación necesaria para su ejecución. En resumen, un entorno web para el diseño interactivo y la globalización de arquitecturas personalizadas y destinadas a circunvalar el control sobre el mercado residencial unifamiliar de grandes promotoras y contratistas privados.

Desde el punto de vista de los potenciales clientes, la plataforma se diseñó organizada en tres fases y secciones sucesivas: “investigación”, “co-creación” y “comunicación”. La primera se iniciaría con la selección de un “concepto de diseño” a partir de la consulta de una base de datos de prototipos espaciales proyectados por arquitectos de todo el planeta, organizados por tipología y tamaño; una suerte de propuestas de autor accesibles a escala global. [2] En paralelo, en esta fase se explorarían también localizaciones disponibles sobre un mapa interactivo [3] y se podría contactar con los agentes necesarios para llevar a cabo su adquisición. Una vez seleccionado el prototipo y la localización, el proceso pasaría a la fase de co-creación, iniciada con la puesta en contacto de los clientes con los arquitectos autores del diseño. Aquí, la plataforma mediaría la adaptación del prototipo a los condicionantes de la parcela y los deseos específicos de los clientes a través de videollamadas y distintas herramientas de edición puestas a su alcance. El ejemplo más claro de ello sería la Doll house o “casa de muñecas”, [4] un modelo virtual de la propuesta que los clientes podrían colonizar con mobiliario de su elección vinculado a los sitios web de sus casas comerciales. Concluida esta fase de diseño interactivo, la fase de comunicación orbitaría alrededor de la conexión del proyecto con un nuevo conjunto de agentes para su construcción definitiva, desde entidades financieras hasta los estudios de arquitectura locales encargados de supervisar la ejecución. El resultado del proceso: una arquitectura personalizada, económica y promotora de una forma de urbanización hecha de singularidades.

Desde el punto de vista de los arquitectos, el resultado sería otro: la asimilación de toda una serie de observaciones y principios disciplinares que, vistos en conjunto y en perspectiva, pasarían a definir las características esenciales de la fusión de la arquitectura con las tecnologías de la información que pasaría a marcar las lógicas proyectuales de Ingels y De Smedt. La más evidente, pero también la más decisiva, es la división del proyecto en investigación, co-creación y comunicación, así como las acepciones y mecanismos particulares que esta pareja de arquitectos vincularon a cada una de estas fases. Entre ellas, la que motivó la asociación del proyecto con la investigación es la observación de que “en la nueva

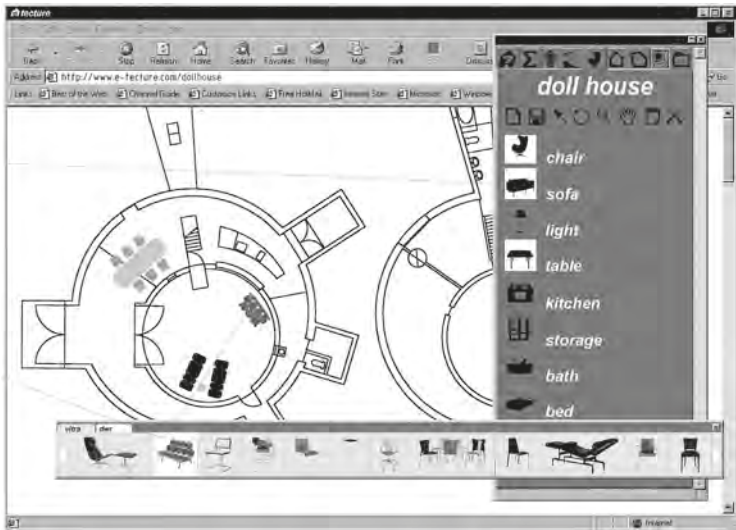
¹ DE SMEDT, Julien. Correo electrónico con el autor, 5 de mayo de 2020.
² FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. “Autorretrato del artista joven”. *AV Monografías*, n° 211-212, 2019, pp. 4-6.
³ INGELS, Bjarke. *Yes Is More: An Archicomic on Architectural Evolution*. Köln: Taschen, 2010, pp. 357-358.
⁴ PLOT. “ITA,” accedido el 3 de mayo de 2020 a través de The Internet Archive. <https://web.archive.org/web/20040112093001/http://www.plot.dk/projects/ita/ita.html>
⁵ Ambos documentos han sido generosamente facilitados por Julien De Smedt. El presentado al concurso lleva por título “IT + ARCHITECTURE = e-itecture”, mientras que el de uso interno se titula “OBSERVATIONS”.

[2]



[3]





[4]

[4] Information Technology and Architecture, documentación de concurso, PLOT, 2001. Fuente: Cortesía de Julien de Smedt.

[5] "Observations", Information Technology and Architecture, PLOT, 2001. Fuente: Cortesía de Julien de Smedt.

economía global, virtualmente todos los materiales y técnicas están disponibles en algún sitio”⁶, por lo que el punto de partida de la *e-itecture* no podía ser otro que el rastreo y la selección de los materiales, las referencias o las técnicas que transformar en un nuevo proyecto. La naturalización de este punto de partida, no obstante, pasaba necesariamente por la naturalización de una observación complementaria: “todo diseño puede ser adaptado o implantado con éxito en cualquier región [del planeta]”⁷. Ello suponía asumir que, en el marco de la *e-itecture*, el germen del proyecto es independiente de su localización, o que el prototipo espacial antecede al conocimiento de su lugar de desarrollo. Y por lugar, Ingels y De Smedt no se referirían únicamente a un determinado contexto geográfico y geométrico, sino a un contexto específico en su historia, cultura y condicionantes socioeconómicos. En la realidad global, y desde el punto de vista de estos arquitectos, cualquier proyecto podría ajustarse a demandas y condicionantes locales al igual que cualquier tipo de comida puede encontrar su audiencia en cualquier ciudad del mundo, hasta el punto de que “un tipo de casa creado por cientos de años de patrones de vida indios puede ser el entorno perfecto para el estilo de vida de una pareja de internautas de Silicon Valley”⁸. Para la *e-itecture* de PLOT, por lo tanto, la historia, la identidad o el estilo no estarían ya atados al tiempo ni al lugar, sino que no serían más, ni menos, que parte de los materiales puestos a disposición del ejercicio proyectual del siglo XXI. [5]

Salta a la vista la radical diferencia de esta visión con los planteamientos más extendidos en la tradición profesional danesa, y en particular la defensa del contexto y el conocimiento vernáculo como razón de ser del ejercicio proyectual que dominaba entonces tanto el discurso como la obra de arquitectos y urbanistas como Vandkusten, Gottlieb Paludan o Jan Gehl⁹. La especificidad local, considerada por Ingels y De Smedt como factor de segundo orden destinado a modelar la adaptación del proyecto a su contexto particular, no sería sino un ingrediente añadido para la innovación arquitectónica en el tiempo de la red. En sus propias palabras, “la insistencia en el original arquitectónico”, o de entender cada proyecto como un original único y específico, “es lo que evita la creación de arquitectura original”¹⁰. La *e-itecture*, concebida desde la selección de soluciones existentes y planteada como un producto repetible y ajustable a múltiples contextos y condicionantes locales, se perfeccionaría por el contrario a partir de su distribución masiva y de los ajustes experimentados en cada una de sus adaptaciones específicas. Sería una arquitectura “exclusiva a nivel local pero omnipresente a nivel global”¹¹, abierta en origen a la asimilación de innovaciones técnicas, materiales o conceptuales procedentes de una multitud de contextos.

De ahí el rol central que la co-creación debía asumir en el ejercicio proyectual. Convertida en una entidad accesible, transportable, repetible y ajustable, la *e-itecture* operaría en sí misma como una plataforma para la interacción de agentes y disciplinas diversas; una suerte de dispositivo de extracción que se alimentaría de una multitud de *inputs* e innovaciones técnicas para movilizar su propia evolución. Dicho de otro modo, la *e-itecture* se constituiría en un dispositivo bidireccional, afirmativo y declaradamente complaciente, ya que su objetivo último era la puesta en contacto de voces diferentes y voluntades divergentes: lo global y lo local, lo único y lo múltiple, lo formal y lo programático, lo económico y lo ecológico, lo exclusivo y lo accesible, lo pragmático y lo utópico¹². Todos ellos planteamientos centrales del discurso practicado por Ingels y De Smedt a partir de entonces.

Así, y a pesar de haber desaparecido casi por completo de los recuentos oficiales de la obra de PLOT, BIG y JDS, las lógicas y observaciones de la *e-itecture* enmarcan los principios que han impulsado la producción de estas oficinas en la última década. Desde la ambición de entender la arquitectura como un dispositivo relacional, hasta la voluntad de conciliar demandas divergentes a través de la imaginación formal, pasando por el entendimiento de la práctica arquitectónica como una actividad global, la trayectoria de estas oficinas parece haber recorrido religiosamente los principios señalados en la propuesta para su plataforma web fundacional.

Sea como sea, en la constelación icónica que BIG utilizara en su manifiesto afirmativo para categorizar su obra y desentrañar sus conexiones internas, ITA, Information Technology and Architecture, solamente lanza un vínculo con una obra posterior: Superkilen.

Un jardín web

En Copenhague, cerca de la intersección entre la avenida Tagensvej y el bulevar Nørrebro, hay un Toro de Osborne. [6] Asentado sobre una pequeña colina verde, la silueta dibujada originalmente en 1956 por Manolo Prieto y replicada materialmente en medio millar de localizaciones de la infraestructura rodada de la Península Ibérica se encuentra acompañada, hacia el norte, por una farola de diseño decimonónico similar a las que pueblan numerosos municipios y ciudades del norte de Italia y, también, por un poste publicitario idéntico al que señala la tienda de donuts De Angelis en la ciudad de Rochester, en Pennsylvania. Hacia el sur, hasta que la Nørrebro se encuentra con la avenida Nørrebrogade, la secuencia de objetos exóticos que suceden al toro es demasiado amplia y heterogénea como para ser listada al completo, e incluye papeleras de la localidad británica de Blackpool, una tapa de alcantarilla de Zanzibar, un columpio de Kabul, barbacoas argentinas, una fuente de origen marroquí e, incluso, una pequeña superficie de arena roja traída desde territorio palestino. En total, 108 objetos de procedencia diversa –incluyendo en esta categoría once especies de árboles procedentes de otras tantas zonas del planeta– se suceden en los 750 metros que separan Nørrebrogade de Tagensvej, una superficie ocupada en el pasado por las vías del ferrocarril regional danés. Hoy, distribuidos por una superficie tricolor, los objetos conforman Superkilen, el resultado de un proyecto de regeneración urbana desarrollado entre 2007 y 2013 por BIG junto al estudio de paisajismo TOPOTEK 1 y el colectivo artístico SUPERFLEX ¹³.

Sería impreciso definir estos objetos como réplicas, reproducciones, originales o copias. Todos presentan algo de cada definición, pero es la equivalencia inherente a su agrupación en categorías la que resulta imprecisa. Cada objeto presenta una cronología y una genealogía diferenciadas, desde su concepción original y su primera materialización hasta su traducción en suelo danés. Así, un gran pulpo azabache y de tentáculos reconvertidos en toboganes y obstáculos para el juego infantil tiene su doble en el parque Kitashikahara de Tokio, donde ameniza las actividades de niñas y niños de la capital nipona. Para su desplazamiento a Copenhague, un equipo de instaladores japoneses se trasladó hasta la capital danesa para llevar a cabo la ejecución del objeto según las modificaciones necesarias que lo hicieron compatible con la regulación local. [7] Otros objetos no necesitaron de traducción alguna. Un banco circular belga, un aparcabici noruego o unas barras para ejercicio al aire libre producidas por una compañía turca proceden de catálogos comerciales todavía en circulación, y solo hubieron de ser comprados e instalados en la superficie del parque lineal. El columpio afgano, por el contrario, carecía de cobertura comercial y de ataduras autorales; puede que incluso de referente material, ya que fue replicado a partir de varias fotografías tomadas en Kabul y encontradas en distintos rincones de la World Wide Web. Algo similar le sucedió al pequeño banco procedente de la región bañada por el río Omo, en Etiopía. En este caso, no

⁶ PLOT. "OBSERVATIONS." Documento inédito. Texto original: "In the new global economy virtually all materials and techniques are available everywhere."

⁷ PLOT. Ibidem. Texto original: "Every design can successfully be adapted to or implanted in any region."

⁸ PLOT. Ibidem. Texto original: "House types created by 100's of years of Indian living patterns, might be the perfect environment for the lifestyle of a couple of web surfers in Silicon Valley."

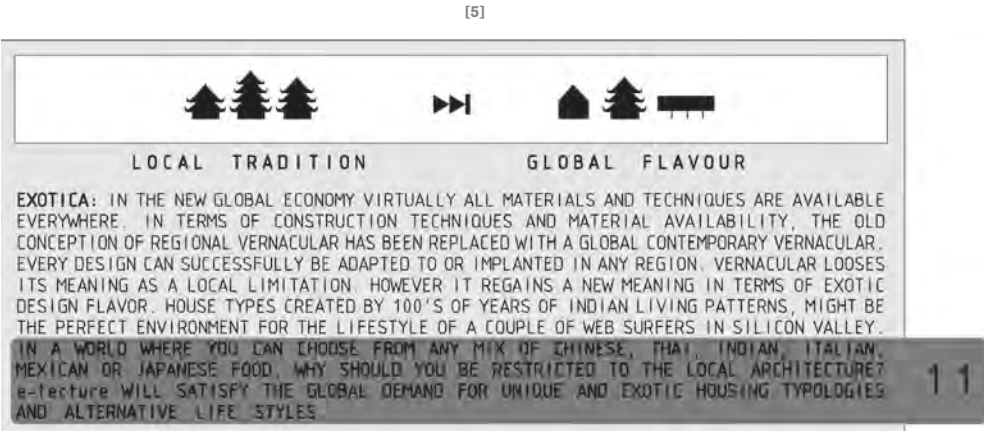
⁹ FRAMPTON, Kenneth. CAVA, J.M.; IBLER, Marianne. *Global Danish Architecture #4. Tradition & Crisis*. Aarhus: Archipress, 2009.

¹⁰ PLOT. Ibidem. Texto original: "The insistence on the architectural original prevents the creation of original architecture."

¹¹ PLOT. Ibidem. Texto original: "e-itecture will provide original house designs worldwide, where each design will remain exclusive locally even if omnipresent globally."

¹² INGELS, Bjarke. "Bigamy (You Can Have Both)". *Volume*, n° 13, 2007, pp. 52-53.

¹³ STEINER, Barbara. *Superkilen. A Project by BIG, TOPOTEK 1, SUPERFLEX*. Stockholm: Arvinius + Orfeus, 2013. Salvo que se indique lo contrario, las informaciones referentes a los objetos del proyecto y a la historia de su diseño están extraídas de esta obra.





[6]



[7]

obstante, la fuente del objeto no es una fotografía de las últimas décadas, sino de 1898; procede de un libro que retrata una expedición rusa sobre la zona donde, varias décadas más tarde, fueron descubiertos los restos de los primeros Homo Sapiens. Un recuerdo de un recuerdo ¹⁴, reconstruido en el segmento intermedio de Superkilen. [8]

En realidad, todos los objetos son recuerdos de recuerdos. El toro que culmina el parque, reducido hasta los cuatro metros y reproducido a dos caras, es la imagen que Tove Lerche y Conni Justesen asocian a sus vacaciones en España. “Eso es España. Cuando llego allí y veo el toro, digo: Ahora estoy en España” ¹⁵. Esta pareja de jubiladas danesas, residentes en el área colindante con Superkilen, viajaron en 2011 a la Costa del Sol junto con Rasmus Nielsen de SUPERFLEX hasta encontrarse con una de las siluetas construidas. Y de ahí se la llevaron de vuelta hasta Copenhague, aunque para ello no hizo falta sino acarrear una imagen del diseño de Prieto. El mismo viaje de ida y vuelta fue experimentado por otros cuatro grupos de residentes locales, que se desplazaron hasta Jamaica, Tailandia, Estados Unidos y Palestina para encontrarse con los referentes materiales de sus recuerdos y, de forma literal en el caso de la tierra extraída junto al muro que separa Cisjordania de Israel, transportarlos de vuelta a Superkilen.

El resto del centenar de árboles y piezas de mobiliario urbano que colonizan la superficie tricolor del parque lineal no se sometieron a un contacto tan directo con los residentes del barrio danés, pero su desplazamiento resultó también de la participación de algunos de ellos. Bien porque fueron seleccionados por los proyectistas a partir de propuestas lanzadas por distintos residentes en varias convocatorias públicas llevadas a cabo en 2008 a través de internet y de buzones de sugerencias instalados en la zona, o bien porque fueron señalados por algunos de los residentes a partir de una selección inicial realizada por los proyectistas. En todos los casos, los equipos de BIG, TOPOTEK 1 y SUPERFLEX ejercieron en último término como los comisarios que determinaron la disposición de los objetos que sobrevivieron a este proceso de “participación extrema” ¹⁶. En total, uno o varios objetos por cada una de las sesenta nacionalidades presentes en el barrio de Nørrebro, uno de los más multiculturales y conflictivos de Copenhague.

Más allá de simbolizar la diversidad cultural de la zona, los orígenes intencionales del proyecto se presentan, en las palabras de los representantes de cada uno de los equipos, tan divergentes como la genealogía de cada uno de los objetos. “Un vehículo para la integración” pensado para “generar un sentido de comunidad, de propiedad, de pertenencia” –propone Bjarke Ingels– ¹⁷. “Un parque *copy-paste*,” añade Jakob Fengler. “Una actualización de un jardín romántico inglés,” en opinión de Martin Rein-Cano; “un jardín mediático” ¹⁸. Un proyecto “inclusivista” que, volviendo a Ingels, propone “un lugar que no es armónico sino conflictivo,” en que los objetos congregados generan “un *display* de la mejor práctica global.”

A pesar del aura casual que las envuelve, no hay un ápice de improvisación en estas afirmaciones, ni tampoco contradicción en su divergencia. De hecho, la disposición paralela de planteamientos aparentemente contradictorios constituye la propuesta esencial de Superkilen, [9] al tiempo que señala su distinción con respecto a la suavización de bordes y la resolución de diferencias como estrategia fundamental de integración que caracteriza el trabajo de Gehl y de muchos de sus discípulos ¹⁹. Para los proyectistas de Superkilen, por el contrario, la integración pasa por conjugar la inclusión con el conflicto, y la propiedad con el copia-pegar, dos proposiciones imposibles de sostener si no fuese porque este es un jardín cuyas fuentes residen

[6] Toro de Osborne y cartel de De Angelis. Superkilen, BIG, TOPOTEK 1 y SUPERFLEX, 2013. Fotografía de Rene Passet CC BY-NC-ND 2.0. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/passeti/11669134853/in/photolist-iManfe>

[7] Pulpo japonés en Superkilen. BIG, TOPOTEK 1 y SUPERFLEX, 2013. Fotografía de Mike Castleman CC BY-NC-ND 2.0. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/miccastle/45738193115/>

[8] Banco originario del río Omo, Etiopía. Fuente fotográfica original y recreación en Superkilen. Fotografía de Torben Eskerod CC BY-NC-ND 2.0. Fuente: https://superflex.net/superkilen/object/22/Bench_Omo_River_Ethiopia/Africa

[9] Superkilen, BIG, TOPOTEK 1 y SUPERFLEX, 2013. Fotografía de Maja Manner CC BY-NC-ND 2.0 Fuente: <https://www.flickr.com/photos/majamanner/20598612956/>

en el imaginario colectivo de la sociedad global y en el espacio de los medios de comunicación; en las imágenes. Y las imágenes, como sabemos, son siempre compatibles ²⁰. Y los objetos que proponen Superkilen son imágenes; el hecho de que algunos manifiesten sus orígenes imaginarios más explícitamente que otros es indiferente. Tanto el banco etíope extraído de una fotografía decimonónica como el toro extraído de un recuerdo, e incluso la tierra cisjordana, tienen su referente en el *mediascape* de la realidad globalizada ²¹; el resultado de una sostenida trayectoria histórica de desplazamiento de las cosas, los objetos y los lugares a imágenes, signos e información; un paisaje que se ha convertido en contexto esencial de la cotidianeidad del siglo XXI a partir de la expansión planetaria de las redes de información en las últimas tres décadas.

Enmarcadas en este contexto, la facilidad y la inmediatez con que algunas imágenes son utilizadas en Superkilen para encapsular y proyectar distintas identidades culturales no resultan entonces retóricas, sino instrumentales. Superkilen asume la flotabilidad de este paisaje mediático y su inherente maleabilidad para tratar de articular comunidades que trascienden en la actualidad límites geográficos y temporales claramente definidos ²². Propone nuevas subjetividades a partir de la asociación deliberada de imágenes proyectadas desde tiempos y lugares separados pero que coexisten en el jardín mediático contemporáneo. Y la forma que asume la propuesta no es otra que el *display*: el reciclaje no ya de objetos o de materiales sino de significados ²³, expuestos en conjunto y en conflicto con la finalidad de convertir a los usuarios de Superkilen en tejedores activos de las infinitas cadenas de sentido sugeridas por sus 108 piezas.

La superficie tricolor ejerce como el dispositivo encargado de materializar la voluntad de transformar el *display* en proyecto. Extensivas, gráficas y marcadamente contrastantes, las sucesivas capas rojizas, negras y verdosas que delimitan el parque lineal construyen una plataforma para lo distinto y lo móvil; una superficie autónoma y visualmente diferenciada que sirve para aglutinar imágenes heterogéneas, para nivelar su importancia y su significación y, en último término, para conservarlas en un estado de flotabilidad y exposición permanente a nuevas asociaciones significantes ²⁴.

Explica Ingels que Superkilen, a diferencia de un jardín romántico, “no trae a Copenhague un mundo exterior, sino que revela un mundo que ya está aquí con nosotros” ²⁵. El mundo de la *e-itecture*. Aquí, de nuevo, la precisión de las palabras supera con creces la voluntad comunicativa del aforismo del arquitecto danés. Superkilen revela de forma palpable, material, construida, que ya no hay un lugar para cada cosa en un mundo que, desde hace ya muchas décadas, se ha convertido en objeto de meticulosa vigilancia, documentación y reproducción permanente ²⁶. Y no solo a nivel geográfico sino temporal. Todos los objetos y todas las imágenes, pasadas y presentes, vernáculos y exóticos, se encuentran suspendidas en un jardín mediático de extensión global, permanentemente disponibles para el establecimiento de nuevas asociaciones, desplazamientos y traducciones materiales en cualquier lugar del planeta ²⁷. La World Wide Web ha universalizado el acceso a los confines de este jardín y, como resultado, ya nada acepta residir en el pasado ni en otro lugar, sino que, tal y como explicara Bruno Latour, todo es contemporáneo ²⁸.

Superkilen no expone esta condición, sino que es un producto de la misma; el resultado de una sensibilidad proyectual educada en el tiempo de tecnologías de la información y en la naturalización de sus lógicas y propuestas estructurales. Es un proyecto contemporáneo y, como tal, requiere al jardín mediático, al espacio de las imágenes y de las reproducciones, contra toda expectativa, que funcione como lo real.

¹⁴ KOOLHAAS, Rem. “The Generic City”. S, M, L, XL. New York: Monacelli Press, 1995, p. 1257.

¹⁵ Traducción de los autores: “That is Spain. When I arrive there and see the bull I say: Now I’m in Spain.” Tove Lerche, en conversación con Conni Justesen y Rasmus Nielsen. En: STEINER. Op. cit. (12), p. 147.

¹⁶ INGELS, Bjarke. “Public Participation Extreme”. *Perspecta*, n° 45, 2012, pp. 127-130.

¹⁷ INGELS. Ibidem. Texto original: “It was clear that as a city, we had a job to do when it came to creating a sense of community –of ownership– of belonging [...]. This project would have to become a vehicle for integration”.

¹⁸ STEINER. Op. Cit. (12), pp. 25, 30, 71, 72. Textos originales: “The idea of doing a kind of copy-paste park came up based on the material that was laid out in the competition by the City Council”; “For me, Superkilen is an update of an English romantic garden following a similar principle of copy and paste. [...] Apart from this, there is another thing not far away from the English garden: the mediatic garden”; “Things somehow fuse, and I think this was the case with Superkilen. I would like to call this “inclusivism””; “We have created a place that is, instead of being harmonious, conflictual”.

¹⁹ GEHL, Jan. GEMZOE, Lars. *New City Spaces*. Copenhagen: Danish Architectural Press, 2000.

²⁰ SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

²¹ APPADURAI, Arjun. “Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy”. *Public Culture*, vol. 2, n° 2, 1990, pp. 6-10.

²² BOOKMENS, Rene. “The New Disorder of Creolization”. *Volume*, n° 19, 2009, pp. 12-15.

²³ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Readymade / Display”. *CIRCO*, n° 181, 2012.

²⁴ JOSELIT, David. “On Aggregators”. *October*, n° 146, 2013, pp. 15-17.

²⁵ INGELS. Op. cit. (15), p. 130. Texto original: “The SuperPark in Copenhagen does the opposite: it doesn’t bring the world here from the outside, but rather reveals that the world already is here with us.”

²⁶ MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992, p. 57.

²⁷ BOURRIAUD, Nicolas. *The Radicant*. New York: Lukas & Sternberg, 2009, p. 47.

²⁸ LATOUR, Bruno. “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public”. En: LATOUR, Bruno; WEIBEL, Peter (eds.). *Making Things Public: Atmospheres of Democracy*. Cambridge, MA: MIT Press, 2005, p. 30.

[8]



[9]



12 | Elogio del fragmento. La casa de Pierre Zoelly para el escultor Peter Hächler en Lenzburg _Pablo Ramos Alderete, Carlos Pesqueira Calvo

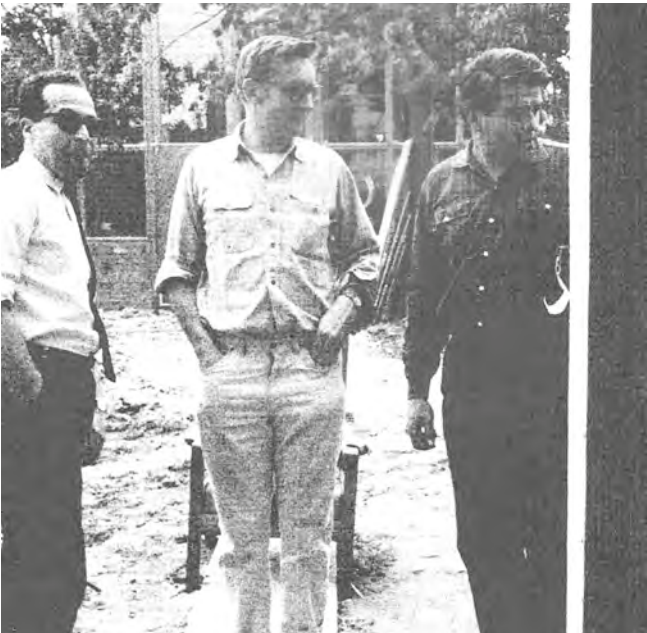
La casa en la encrucijada

Lenzburg, Suiza. Dos volúmenes rotundos se enfrentan a ambos lados de un jardín. Uno de ellos, el mayor, tiene las fachadas de madera con grandes huecos y es una casa. El otro, algo menor, es un estudio y se abre al jardín con una gran fachada de vidrio mientras que se cierra en sus otros tres lados con muros de ladrillo. Recién terminada, se trata de la casa y estudio donde el artista Peter Hächler, uno de los escultores suizos más importantes de la segunda mitad del siglo XX, viviría y trabajaría hasta su muerte en 1999. La casa, que esconde mucho más de lo que parece a simple vista, fue diseñada por el arquitecto suizo Pierre Zoelly en 1964. [1]

Peter Hächler decidió asentarse en Lenzburg, su ciudad natal, en un momento clave de su trayectoria artística. El encargo y la construcción de su casa hacen de rótula o articulación entre sus dos periodos fundamentales como artista. Tras estudiar un año de arquitectura en Ginebra e ingresar posteriormente en la École des Beaux-Arts, Peter Hächler se estableció en París para trabajar en el estudio de la prestigiosa escultora Germaine Richier. Allí aprendió a analizar formas naturales utilizando modelos geométricos, algo que le llevaría, con el tiempo, a una abstracción total. Sin embargo, los primeros compases de su carrera, en los años cincuenta, fueron eminentemente figurativos: arlequines en equilibrio o pájaros hablan de una escultura que aspiraba a conquistar el espacio. Algo cambió, no obstante, en la década de los años sesenta, que acabaría con una escultura concreta, minimalista, abstracta y despojada que, además y desde entonces, busca una relación activa con su entorno y, especialmente, con la arquitectura que la rodea ¹. La construcción de su casa en ese momento y las cuestiones que la misma plantea sugieren una influencia mutua entre arquitectura y escultura que llevaría, tanto al arquitecto como al escultor, a plantear ciertas reflexiones sobre sus propias obras, tanto a nivel formal como de entendimiento de sus disciplinas.

La casa descrita al comienzo del artículo, sin embargo, no tiene aparentemente nada que ver con las fotografías que decidió publicar Pierre Zoelly en la única monografía existente sobre su obra, *Elements of an architect's language*. En ellas aparece una compleja y misteriosa estructura de hormigón, llena de recovecos y huecos, con ménsulas que se extienden en el aire. Las fotografías corresponden a la construcción de la casa, al momento en que únicamente estaba construido el núcleo de hormigón que, inspirado en el crecimiento de un árbol, se desarrollaba en el espacio creando lugares insospechados.

[1]



[1] Pierre Zoelly (centro) junto a Peter Hächler (derecha) en 1964, año de construcción de la casa. Fuente: SCHASCHL, Sabine. *Peter Hächler*. Zurich: Scheidegger et Spies, 2015, p. 71.

Resumen pág 59 | Bibliografía pág 68

Universidad Politécnica de Madrid, Pablo Ramos Alderete. Arquitecto en 2011 por la ETSAM (Matrícula de Honor). Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM UPM. Premio Alejandro de la Sota 2011. Ha impartido clase de Proyectos en la ETSAM (2011-2012) y en el MPAA (2014-2016). Desde 2013 es profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad Francisco de Vitoria. Ha participado como profesor en diferentes workshops internacionales. Actualmente realiza el doctorado bajo la dirección de Alberto Campo Baeza. Co-fundador del estudio Ramos Alderete. pramosalde@gmail.com

Universidad Francisco de Vitoria, Carlos Pesqueira Calvo. Doctor Arquitecto por la ETSAM, finalista en Aguirre Newman/IAZ International Awards for the Architecture Graduation Project. Perteneció a los grupos de investigación sobre Procesos Arquitectónicos y Estrategias Urbanas y sobre Innovación y Análisis de la Imagen y ha participado en numerosos congresos internacionales. Imparte clases en las carreras de Arquitectura, Diseño y Bellas Artes en la Universidad Francisco de Vitoria, donde ejerce de Coordinador Editorial de la Escuela Politécnica y Miembro del Comité Editorial de la editorial UVF. cpesqueira99@yahoo.com

Palabras clave
Zoelly, Hächler, fragmento, enigma, ruina, casa, escultura

Método de financiación
Financiación propia

Elements of an architect's language. El atlas incompleto o el juego de los fragmentos

La escultura de Peter Hächler, tras la década de los sesenta, se simplificó hasta trabajar únicamente con una serie de elementos fijos y constantes que fueron el detonante de toda su escultura posterior: una agregación o deformación de estos se convirtieron en el argumento principal de su escultura, como si fuesen fragmentos de una sola obra magna de la que se arrancaran pedazos que quedaban repartidos por el mundo. Incluso en su escultura urbana llegaría a simplificar o repetir formas ya presentes en la arquitectura junto a la que se insertaba. La gran exposición retrospectiva de Peter Hächler en la Haus Konstruktiv, llamada *Metamorphosen* ², pone de manifiesto esta mirada total y coherente sobre la obra del escultor basada en variaciones de una serie de elementos fijos.

Un año antes de la muerte de Peter Hächler, en 1998, Pierre Zoelly publicó *Elements of an architect's language*, la única monografía existente hasta la fecha sobre su obra, con una estructura claramente fragmentaria. El libro, una recopilación de su trabajo como arquitecto, agrupa el conjunto de su obra en torno a diferentes ejes temáticos en los que resume sus inquietudes teóricas a través de una mirada retrospectiva hacia su propia obra en un intento de leerla desde una clave más o menos coherente, buscando una cierta continuidad que, a la hora de la verdad, se le escapa de entre los dedos.

“La presentación tipológica y los arquetipos que aquí se manifiestan suponen una poderosa referencia a los elementos fundamentales de la disciplina; elementos pasados por el filtro de la experiencia y alimentados por los enigmáticos catalizadores y pasiones de un arquitecto” ³, resumiría en el prefacio Mario Botta que, en otro punto de su texto habla de la riqueza de esta clasificación a pesar de su carácter claramente subjetivo ⁴.

Esta mirada hacia la propia obra como variaciones de una serie de temas principales es, sin embargo, mucho más coherente en el caso de Peter Hächler –quizás por la naturaleza impura de la disciplina de la arquitectura– que en el caso de Pierre Zoelly que, a pesar de su intento estructuralista, se topa enseguida con el evidente problema de que cada obra no encaja únicamente en uno de los ejes temáticos del libro: se ve enfrentado a la complejidad de su propia arquitectura, y renuncia a simplificarla más de lo necesario. Convencido de que esos temas –*Tree, mountain, roof, stairs, concrete, wood, modulation...* y así hasta diecisiete epígrafes distintos– deben vertebrar el libro y, por tanto, su obra, toma una decisión arriesgada pero inmensamente coherente: a diferencia de una monografía clásica, que explica cada obra una a una, pasa a mostrar fragmentos de estas: fotografías, dibujos, planos... no agrupados por obras sino por temas. [2] De esta manera en una misma página pueden cohabitar fotografías de varias obras junto con dibujos o planos de otras. Y, del mismo modo, una obra puede aparecer en un capítulo por medio de una fotografía de detalle, en otro en forma de planta y en otro hablando de su materialidad con otra fotografía. Cada uno de sus proyectos solamente está identificado por medio del lugar en el que se sitúa, sin más datos: así no es de extrañar que haya, por ejemplo, dos Lenzburg, y que en pie de foto no exista distinción alguna entre ellos. Esa ausencia de jerarquía se muestra también en el tratamiento de los planos: todos dibujados en rojo, todos a escala 1:500. Apenas hay texto: solamente cajones de sastre llenos de fragmentos de edificios.

La actitud de Pierre Zoelly es inmensamente contemporánea, heredera de aquella obra fantástica de Aby Warburg, el *Atlas Mnemosyne*. Zoelly sabe que el valor de cada obra aparece multiplicado por su visión parcial como fragmento y, sobre todo, por su posición de contigüidad respecto a otros elementos. Es entonces cuando, ante lo incompleto de la mirada, se produce el diálogo entre las diferentes obras, que han perdido su valor individual para pasar a formar parte de un sistema, mucho más complejo, que las conecta entre ellas y a su vez con ideas. La lectura de la arquitectura pasa a ser un mapa o red de relaciones que supera cada proyecto y lo enriquece. Cómo no recordar la exposición *First Papers of Surrealism*, comisariada por André Breton en Nueva York en 1942, o *on-site* en la que Marcel Duchamp realizó su *A mile of string*, en la que cientos de hilos tejían relaciones entre las diferentes obras expuestas ⁵.

Es, efectivamente, una monografía organizada a modo de Atlas, en la que las diferentes láminas mezclan todo tipo de representaciones emparentándolas con ideas a veces insospechadas y apenas contenidas en los epígrafes del índice: más montaje que mensaje ⁶. Pierre Zoelly parece haber jugado a esa lectura por la imaginación que Didi-Huberman describe como “aparato de lectura para los niños” ⁷: una lectura de un atlas que no hace sino poner de manifiesto las “relaciones íntimas y secretas entre las cosas”. Es emocionante recorrer el libro,

¹ Una de las facetas más reconocidas (y prolíficas) de Peter Hächler es la de escultor urbano o *site-specific*, muchas veces frente a edificios públicos y en la que explora las relaciones con la arquitectura y la manera de percibir el entorno construido. Fue, además, presidente del GSMBA (Asociación de pintores, escultores y arquitectos suizos).

² La exposición, llamada Peter Hächler. *Metamorphosen*, tuvo lugar en la Haus Konstruktiv de Zürich entre octubre de 2015 y enero de 2016, y fue comisariada por Sabine Schaschl y Evelyne Bucher

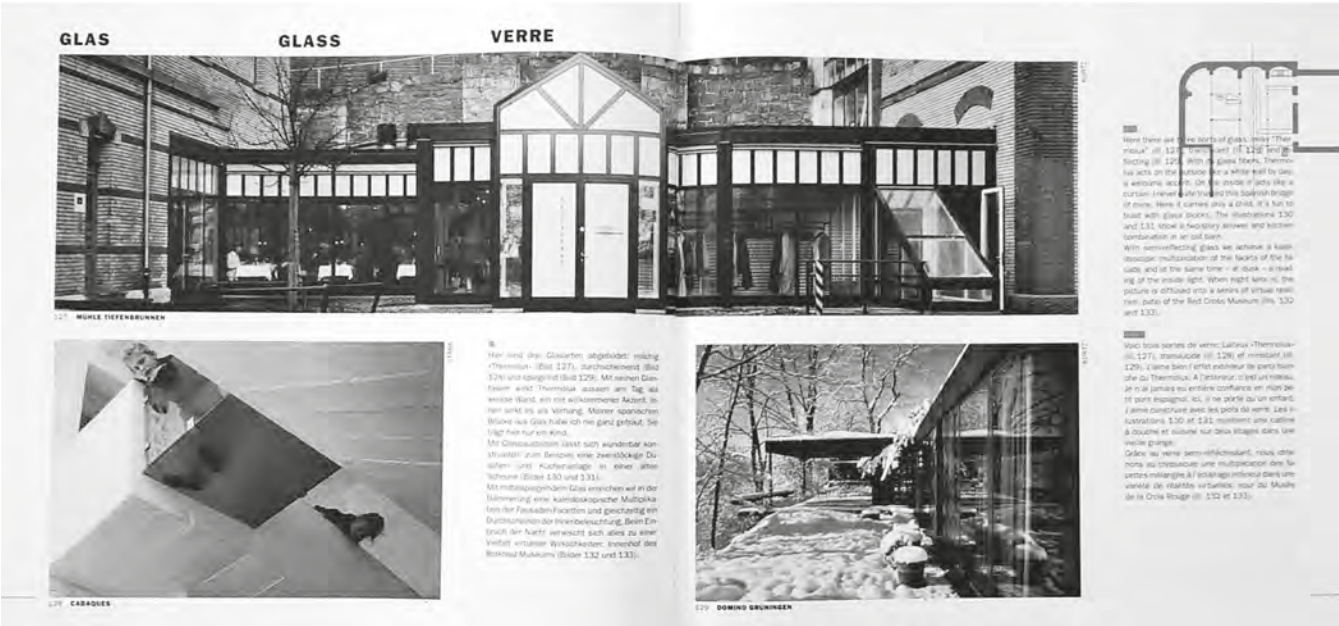
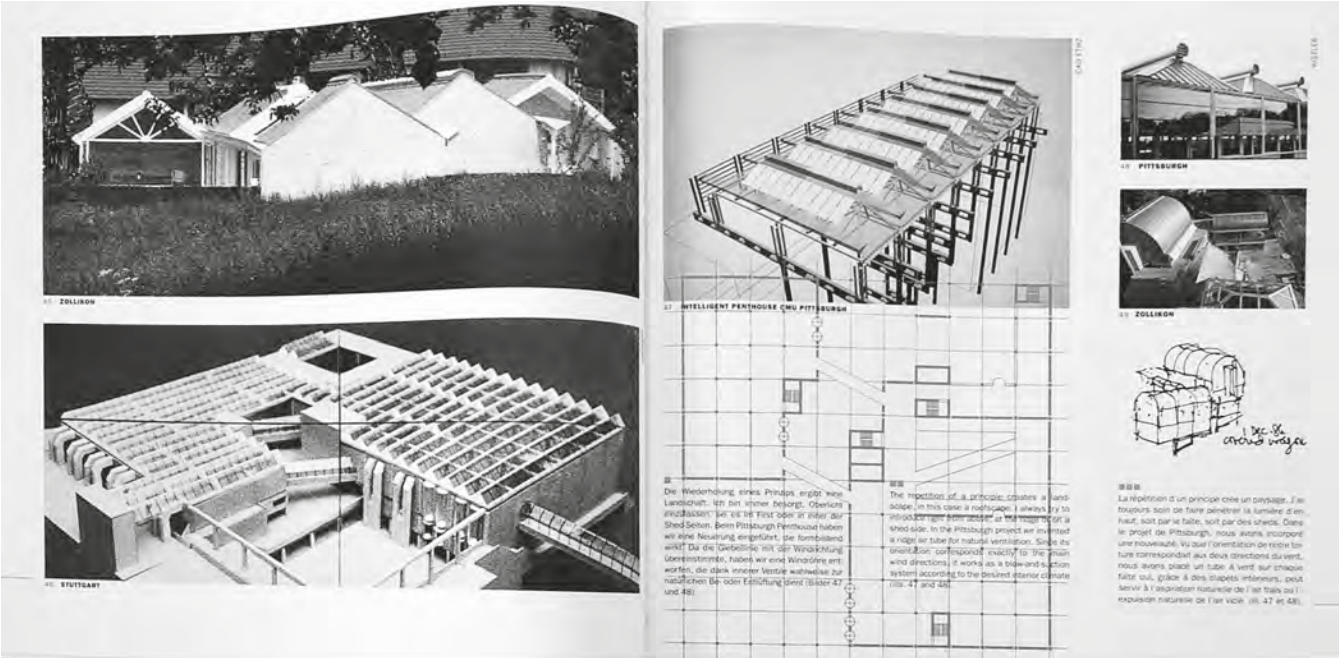
³ Traducción de los autores: “*The typological presentation and the “archetypes” which here become manifest make powerful reference to the fundamental elements of the discipline; elements passed through the filter of experience, and fed by the enigmatic catalysts and passions of an architect*”. ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 5.

⁴ Traducción de los autores: “*Although obviously subjective, this method...*”. En: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 4.

⁵ Hilos y relaciones que hubo que volver a tejer, puesto que una vez instalada y unos días antes de la apertura, la milla de cuerda entró en autocombustión y se quemó. Pero las relaciones entre las cosas son infinitas y pudo volver a realizarse antes de la apertura...

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: MNCARS, 2010, p. 16.

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*. Madrid: MNCARS, 2010, p. 17.



[2]

leer –visualmente– lugares que aparecen, buscar adelante y atrás intentando comprender cada uno de los edificios, como si fuese un tesoro, agrupar planos y fotografías siempre con la duda de si pertenecen al mismo edificio y con el peligro constante de perderse por el camino, preso de otro estímulo mayor, de un destello fugaz, de una nueva historia recién descubierta...

Pierre Zoelly parece entender el valor del fragmento, y lo lleva hasta sus últimas consecuencias al entender que la arquitectura solo puede ser leída, entendida e incluso vivida de forma parcial, fragmentaria. Y esa vivencia parcial se refleja en su propio libro.

Ruinas de futuro, un árbol y “preferiría no hacerlo”

Entre ese mundo de fotos, fragmentos, planos en rojo y nombres de lugares aparece, como si fuese un tótem, en el capítulo *Tree*, una fotografía de una estructura de hormigón que se levanta sobre el suelo, [3] llamada en el pie de foto “Lenzburg”. Tal es su importancia que ocupa una doble página, una excepción en el conjunto de la obra. Vigas en voladizo de sección variable nacen de un núcleo central y se extienden como ramas de un árbol. La extraña estructura, de un gran carácter escultórico, se presenta como ruina. Su falta de lógica aparente, su ausencia presente no hace más que gritar su incompletitud.

Las ruinas son quizás el mejor ejemplo del fragmento como modo de multiplicar significados, y quizás valor. Una ruina no es más que un fragmento de un edificio pasado y, sin embargo,

[2] Dos ejemplos de dobles páginas del libro *Elements of an architect's language* de Pierre Zoelly. Monografía como atlas. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, pp. 48-49 (arriba) y pp. 116-117 (abajo).

[3] Fotografía de la casa de Peter Hächler en construcción. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 30.

enciende nuestra imaginación. Como diría Valeria Luiselli en un libro lleno de fragmentos, “la mirada, que no es más que la mano de la mente, se complace y se entretiene rellenando espacios huecos” ⁸. Reconstruye la forma, se llena de historias posibles: contiene un cofre infinito de evocaciones. Lo físico no acaba en sí mismo: se une con la imaginación del observador, se constituye enigma y en ese desconocimiento de lo ausente se esconde su poder, ese “poder sin rostro creado a base de conexiones infinitas” ⁹. No hay nada más decepcionante que una de esas pequeñas maquetas que muestran Villa Adriana reconstruida: nada comparado con lo que se experimenta al visitar sus muros gastados por el tiempo.

Sin embargo, hay algo en la ruina de Lenzburg que no es del todo congruente. Frente a un tiempo lento, el de las ruinas, un pequeño arbolito se levanta en lo alto del edificio. De todos es conocida la costumbre centroeuropea de coronar los edificios en construcción con un árbol cuando alcanzan su máxima altura. Así, este pequeño y delicado árbol, que marca un presente, que dota de contexto la extraña estructura, desvela el misterio de lo que no es más que una ruina de futuro, un edificio en construcción congelado un momento. En la ausencia de contexto empezó a ser enigma, ruina, evocación.

En efecto, la estructura pertenece a la casa que Pierre Zoelly construye para el escultor Peter Hächler. La casa en construcción parecía haber vivido ya mucho tiempo y, sin embargo, estaba todo por llegar... La interrupción de la obra llena de misterio la casa y deja desnudo su corazón. Erguida como una escultura, en un momento en el que Peter Hächler, proveniente de un mundo figurativo, se encamina hacia una abstracción completa a través de la metamorfosis de ciertos elementos naturales; la suspensión de la obra se convierte en manifiesto y prueba de la influencia entre los dos creadores tanto formal como en una visión en la que el fragmento se revaloriza hasta adquirir la dignidad de obra de arte.

Como bien explicaría el propio arquitecto, lo mostrado en esas fotografías de la casa en construcción –que no se limitan a una sola– es el núcleo de comunicaciones verticales, que además es la estructura y contiene las zonas húmedas y el hogar, y está situado en el centro de la casa. De ese núcleo salen las vigas, como ramas de árbol, que sostienen la vida de la casa. Ese árbol quedará enterrado bajo la futura fachada con las fotografías de época como únicos testigos de la ruina que un día fue.

Es importante subrayar aquí las palabras de Pierre Zoelly ante las fotografías de esta casa en construcción: “La casa de Lenzburg tiene un núcleo en forma de árbol. Contiene las zonas húmedas (como la savia en el tronco de un árbol) y ramas proyectadas hacia fuera para sostener suelos y techos. La llamada fachada es solo la envoltura final no estructural. Con esta imagen insinúo que la fachada podría no haber existido” ¹⁰. La casa podría haberse quedado así, dice Zoelly, esa es su esencia. Una manera de reconocer a la arquitectura su poder evocador y trascendente, que va más allá de la función concreta, de lo instrumental. Y de cómo, a través de la mirada parcial, su campo se amplía. Esta es la actitud de Bartleby, la de “preferiría no hacerlo”, la del relato interrumpido o no iniciado en el que la ausencia es lo más significativo. Enrique Vila-Matas, en su libro *Bartleby y compañía* ¹¹, utiliza el fragmento como medio de escritura acerca de esta pulsión negativa de la creación: solo a través de él puede darse el mestizaje de las ideas, las comunicaciones de todo con todo y, como él mismo reconocerá después, la imposibilidad implícita de terminación del libro.

La casa de Peter Hächler no es la única obra que Pierre Zoelly presenta en construcción, siendo Lenzburg solamente la primera, el catalizador: desde su relación con Hächler, Zoelly ve la cualidad escultórica y fragmentaria de la arquitectura en sus procesos. Tampoco parece una casualidad que se recrease, en la exposición monográfica de Hächler, su estudio con todos sus bocetos: el proceso, el fragmento, lo inacabado parece ser otro de los hilos que une a los dos creadores.

Así, por ejemplo, una casa en Stampa, antigua localidad y comuna suiza plagada de pequeñas granjas, se erigirá como monumento temporal en su fase de construcción. Y de nuevo debido a la construcción de su núcleo interno en hormigón, hasta el punto de alcanzar un valor casi sacro. [4] Diría Zoelly: “Coloqué una escultura de tres plantas en un pequeño jardín existente rodeado por una tapia. Los aldeanos esperaban un monumento sagrado. Pero era solo el núcleo central de un sistema de construcción tradicional desarrollado de adentro hacia afuera” ¹². Las fuertes restricciones normativas impedían la construcción de algo así, extraño completamente al entorno y, por lo tanto, no podía ser un edificio: sería un monumento. Monumento que, al igual que lo que ocurre con la casa de Lenzburg, quedará enterrado y escondido, esta vez bajo una carcasa convencional que haría las delicias del técnico del ayuntamiento correspondiente encargado de asegurar su homogeneidad con el resto de las construcciones de la zona. [5]

⁸ LUISELLI, Valeria. *Papeles Falsos*. Madrid: Sexto Piso, 2010, p. 83.

⁹ MATEOS, José. *El ojo que escucha*. Sevilla: Renacimiento, 2018.

¹⁰ Traducción de los autores: “The Lenzburg house has a tree-like core. It contains the wet zones –like the sap in a tree trunk– and branches outward to carry floors and roof. The so-called façade is just the final non-structural wrapping. With this picture I suggest that it could be left out”. ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 31.

¹¹ VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Seix Barral, 2015.

¹² Traducción de los autores: “I put a three-story sculpture into a small existing walled-in garde patch. The villagers expected a sacred monument. But it was just the core of a traditional construction system developed from the inside out”. ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 15.

[3]





[4]



[5]



[6]

Siguiendo el rastro. Más cajones y la jaula de enfrente

Una vez terminada, la casa de Peter Hächler se convierte en un volumen sencillo, cúbico, de madera, más parecido formalmente a las esculturas que haría Hächler a partir de entonces, que parece enterrar el mundo figurativo bajo un minimalismo radical. Lo que parece una caja de artesanía, elegantemente acabada, custodia el vestigio primitivo que sostiene la casa. [6] Lo sustentante se salvaguarda pudorosamente desde el interior y la casa se abre hacia afuera. Una vez contruidos los forjados y la fachada de madera, nunca más se entendería el núcleo como lo hizo durante esos días de 1964. Sigue estando presente, puesto que la estructura de hormigón queda vista en el interior, pero ahora su visión se hace fragmento a fragmento. [7] Ahora proporciona una espalda, un asidero desde el que mirar afuera, el lado seguro en el que colocarse: la ruina se ha convertido en la parte estable, en lo apegado a la tierra. Como si la vida necesitase de esa evocación íntima para desarrollarse, como si lo importante fuese lo que es portador de misterio.

Lenzburg no aparecerá en *Elements...*, solo a través de su fotografía en construcción. Sus escaleras, evidentemente asociadas al núcleo central y contruidas mediante escalones de hormigón en voladizo, aparecen en el capítulo “*Stairs*”, y son para Pierre Zoelly el elemento por medio del cual dialogan la arquitectura vivida y el espacio, igual que las esculturas de Hächler se descubren caminando alrededor de ellas ¹³.

También podemos encontrar la fachada de la casa, aparentemente despreciada por Zoelly en su explicación del proyecto, en otros dos cajones, por medio de pequeñas fotografías y sin explicación ninguna. Un conjunto de tres imágenes aparece en el capítulo dedicado a la madera. Ciertamente el recubrimiento de la casa es depositario de una reflexión propia, más allá de servir de carcasa al núcleo o escultura interior. Tablillas –ide nuevo fragmentos!– dispuestas en diagonal dan un carácter casi textil, ligero, a la casa. La direccionalidad de las piezas de madera que no siguen la tiranía de la gravedad parece contrarrestar delicadamente con su ligereza el enorme peso que encierran en una dualidad que también encontraríamos en la escultura de Peter Hächler, cuya pesadez material se contrarresta con su apariencia ingrúvida a partir de giros y deformaciones. Las ventanas –la otra aparición de la casa en el libro de Zoelly–, estrechas y altas, agudizan esa sensación de ligereza, aunque su visión parcial permite a Pierre Zoelly relacionarlas con sus estudios de fachadas históricas, evidente en la diferencia de modulación entre las ventanas de la planta baja y la primera. Aparentemente cada elemento constructivo de la casa tiene su campo de reflexión, red de hilos que lo sostienen más allá de su función inmediata, más allá de la unidad que forman como obra. La casa, según la mirada de Zoelly, parece ser mucho más que un lugar que habitar e incluso mucho más que un solo edificio.

La casa de Peter Hächler no acaba en este volumen cúbico de madera con corazón de hormigón. Un segundo volumen se enfrenta a él, al otro lado de un jardín de rocas, de ausencias. No hay referencia alguna a esta construcción en el libro de Zoelly más allá de su aparición en planta. [8] Ni una fotografía, ni una mención. Se trata del estudio del escultor, en uso hasta su muerte e incluso después como lugar de exposición. Aquí la operación ha sido la contraria que en la casa: la estructura, también de hormigón, se sitúa en el perímetro. Constituida de pilares y vigas, libera las fachadas, pero también un espacio interior construyendo una especie de jaula, alojando un lugar al modo de Francis Bacon en sus retratos –ya presente en los años del proyecto de Lenzburg–: la definición de un espacio interior íntimo. Si en la casa el centro estaba lleno, ahora está vacío. Si en la casa el hormigón era el corazón y no se podía entrar en él, ahora es la jaula que encierra el espacio de la creación, el marco, hecho del mismo material del centro del hogar, para la

[4] La casa de Stampa en construcción. Monumento temporal. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 15.

[5] La casa de Stampa terminada. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 15.

[6] Fachada principal de la casa de Peter Hächler. Fuente: SCHASCHL, Sabine. *Peter Hächler*. Zurich: Scheidegger et Spies, 2015, p. 70.

[7] Vista interior de la casa de Peter Hächler. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 72.

[8] Planta dibujada por Pierre Zoelly de la casa y estudio de Peter Hächler. Fuente: ZOELLY, Pierre. *Elements of an architect's language*. Basel: Birkhauser, 1998, p. 30.

[9] Vista interior del estudio de Pierre Zoelly. Fotografía: Valentin Jeck. Fuente: SCHASCHL, Sabine. *Peter Hächler*. Zurich: Scheidegger et Spies, 2015, p. 83.

obra de arte. Luego, el cerramiento más convencional posible: vidrio con carpintería de madera, ladrillos vistos, puertas de madera. No hay aquí referencia directa a la naturaleza, solo una relación profunda con la casa de enfrente, una tensión en todos los aspectos entre el habitar y el vivir. Una suerte de reflejo distorsionado difícil de concebir sin alguna de sus dos partes.

El conocimiento por la imaginación y el lugar de encuentro

Tanto en el modo de contar sus proyectos como en la manera de documentarlos, Pierre Zoelly nos muestra una visión del mundo basada en el fragmento. Es consciente de que la percepción de la arquitectura siempre es fragmentaria: desde el modo de abordar el estudio de la misma hasta su creación bastarda llena de estímulos, desde su lectura *a posteriori* que se va enriqueciendo con cada nueva mirada hasta la manera de habitarla. Renunciar a esta condición sería renunciar a la multiplicación de significados, de relaciones, que conlleva esta visión fragmentaria y que permite a Pierre Zoelly hablar a la vez de árboles, montañas, escaleras y modulación en la misma obra.

Esa visión fragmentaria es también el territorio en el que arquitectura y escultura, Zoelly y Hächler, se encuentran. Emergen entonces temas latentes, relaciones nuevas, que van desde la visión teórica de la propia obra como fragmentos –justo lo que permite el diálogo– hasta temas formales –abstracción, figuración, la relación con la naturaleza– o de percepción de las formas con el espacio –la visión parcial y dinámica–. La autoría se deshace y los hilos de Duchamp se tienden entre arquitecto, obra y cliente, generando conocimientos nuevos.

Esto no significa que la obra de Zoelly vaya buscando ser fragmentaria o estar construida a base de partes. Al contrario, cada uno de sus edificios se entiende como unidad, y funciona como tal. No hace falta hacer explícita esta fragmentación ya desde el proceso creativo: está ahí, y el trabajo no es tanto crearla como sacarla a la luz o, mejor aún, construir una unidad a partir de los fragmentos de lo que ya existe. En última instancia es lo que intenta el propio autor: construir una única obra a partir de los fragmentos de todos sus proyectos. Una obra incompleta, inacabada, abierta para el que la lee después: una obra cargada de poder evocador como una necesidad primaria de la arquitectura.

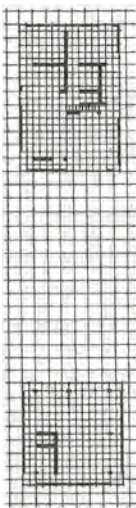
Muchos años después, Rem Koolhaas releerá los elementos de la arquitectura de una nueva manera. Más objetiva, más exhaustiva, sin el compromiso de analizar la propia obra y sin una relación sentimental con el objeto. Pero ahí están esos fragmentos de la arquitectura, estableciendo, una vez más, diálogos infinitos en los que lo importante no es el final o el proceso, sino el momento concreto en toda su limitación.

Estos fragmentos son el comienzo de la imaginación, que se activa ante la incompletitud de las cosas y crea asociaciones insospechadas que son ficciones hasta que han sido creadas: un mundo nuevo aparece entonces. Como diría Baudelaire, “la imaginación no es la fantasía, tampoco la sensibilidad (...) La imaginación es una facultad cuasi divina, que percibe, ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías” ¹⁴. Es el conocimiento a través de relaciones nuevas, inagotable, evocador, fecundo. El conocimiento que nace de los fragmentos y que Pierre Zoelly parece ofrecernos en esta casa, en su diálogo con Hächler, en su libro, en su obra.

[7]



[8]



[9]



¹³ Martino Stierli, comisario del MOMA, escribió en el catálogo de la exposición *Metamorphosen* que las esculturas de Hächler animan a los espectadores comprender las obras de forma gradual al caminar alrededor de ellas. Del mismo, en el caso de la casa de Zoelly se va descubriendo la “escultura” oculta en el interior al recorrer la casa.

¹⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Nuevas notas sobre Edgar Poe*. Madrid: Antonio Machado Libros, 1989, p. 143.

13 | Estrategias urbanas en sitios eriazos: de lo transitorio a lo permanente. De la isla al archipiélago _Sebastián López Jeldes, Ángela Carvajal Fernández



[1]

Sitios eriazos: islas desconectadas de las dinámicas urbanas

“No es posible traducir con una sola palabra inglesa la expresión francesa *Terrain Vague*. En francés el término *Terrain* tiene un carácter más urbano que el inglés *land*, de manera que hay que advertir que *Terrain* es, en primer lugar, una expresión de suelo de límites precisos, edificable, en la ciudad (...) *Vague* como derivado de *vacuus*, *vacant*, *vacuum* en inglés, es decir, *empty*, *unoccupied*; pero también *free*, *available*, *unengaged*. La relación entre la ausencia de uso, de actividad y el sentido de libertad, de expectativa, es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *Terrain Vague* de las ciudades tienen en la percepción misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación” ¹.

Los sitios eriazos son lugares vacíos, libres de actividad, improductivos, indefinidos y, en muchos casos, obsoletos de la historia propia de la ciudad. Además son espacios donde todo es posible ². [1] Los sitios eriazos, *terrain vague* o “vacíos urbanos”, son lugares normalmente cerrados en su perímetro, de propiedad fiscal o privada, desprovistos de actividad y construcciones, insertos en la trama urbana y, sin embargo, desconectados de ella, su estado de ambigüedad y complejidad permite designarles una categoría urbana y, a su vez, una aproximación arquitectónica. [2] Han sido considerados como islas interiores en contextos urbanos y, aunque naturalmente en su conjunto podrían conformar un archipiélago, finalmente por su disposición atomizada y segregada no configuran un global sino que, más bien, son contradictorios entre sí ³. Actualmente, los sitios eriazos por su condición de olvido son estigmatizados por degradar entornos sociales consolidados y muchas veces se les asocian externalidades negativas, como ser focos de delincuencia, drogadicción e insalubridad ⁴. Aún así, en su noción física urbana, los sitios eriazos entendidos como islas y archipiélagos pueden constituir oportunidades para proyectar sobre estos vacíos y plantear modelos urbanos que actúen en conjunto sobre la trama de la ciudad consolidada.

Los sitios eriazos son oportunidades, pueden convertirse en lugares de encuentro público y hacer frente a las leyes *infilling* que pareciesen imperar en el modo económico de hacer ciudad ⁵. Actualmente, muchos de los centros urbanos de las capitales se enfrentan a un alza en la especulación inmobiliaria. En este contexto los sitios eriazos están a la espera para

Resumen pág 60 | Bibliografía pág 68

Universidad Andrés Bello. Sebastián López Jeldes. Magister en Proyecto Urbano (MPUR) de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2018). Arquitecto de la Universidad Finis Terrae, Chile (2011). Socio co-fundador de la oficina Anagramma Arquitectos. Ha participado y ganado diversos concursos de arquitectura. Actualmente es docente en la Universidad Andrés Bello, Universidad de las Américas y Universidad de Talca. sebastian.lopez.jeldes@gmail.com.

Universidad Andrés Bello. Ángela Carvajal Fernández. Magister en Arquitectura (MARQ) de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2020). Arquitecta de la Universidad del Valle, Colombia (2012). Socia co-fundadora de la oficina Anagramma Arquitectos. Publicó “Architektons en Manhattan” en el Congreso INTER PHOTO ARCH y ha ganado diversos concursos de arquitectura. Ha sido docente en arquitectura en diversas universidades chilenas: Universidad Andrés Bello, Universidad San Sebastián y Universidad Católica de Chile. angela.carvajal.f@gmail.com.

Palabras clave

Sitio eriazo, espacio público, desarrollo urbano, permanente, efímero, transitorio, plaza de bolsillo

Método de financiación

Financiación propia

[1] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Sitio eriazo 01: Calle Manuel Rodríguez esquina Calle Catedral. Fuente: Fotografía propia. Santiago de Chile, 2017.

[2] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Sitio eriazo 01: Calle Santo Domingo con Capuchinos. Fuente: Fotografía propia. Santiago de Chile, 2017.

trazar una mejor y mayor rentabilidad económica en el mercado del suelo, siguiendo sistemas de adición constructiva sin dejar cabida a otras lógicas de desarrollo urbano. Pero “(...) no hay que tener miedo de los agujeros en las ciudades; es importante no tratar de llenar cada agujero como si fuéramos desarrolladores” ⁶. Aunque los sitios eriazos son actualmente los únicos espacios libres de las ciudades consolidadas y densificadas, su complejidad y conflictividad permiten simultáneamente entenderlos en diferentes lógicas urbanas, tanto para el desarrollo inmobiliario como para la creación de espacio público manteniendo su cualidad de vacío donde se detonen nuevas dinámicas sociales de esparcimiento cotidiano y de ocio.

Bajo la premisa del vacío contenido de los sitios eriazos como oportunidad de convertir espacios obsoletos en lugares de esparcimiento y ocio fuera de la lógica productiva y económica de la ciudad, el desafío actual de las ciudades sería su implementación para no perpetuar las prácticas de especulación del suelo sobre el bien común. Henry Lefebvre señaló la importancia y el rol del espacio público en la ciudad desde los intersticios para renovar el valor del espacio urbano a través de lo lúdico y lo cotidiano: “(...) nos recuerda la existencia, aquí y ahora, de grietas, de intersticios, de los que denominaba “lugares de lo posible”, espacios y prácticas espaciales desde donde reivindicar y hacer efectivo el derecho a la ciudad o, mejor, el derecho a la vida urbana” ⁷. Bajo este alero, la renovación estaría dada a través de la diversificación de los usos del suelo en la trama urbana, utilizando los sitios eriazos como catalizadores de actividades asociadas a lo inútil, a lo superfluo e improductivo ⁸. De esta manera, se podría acotar que son variadas las prácticas urbanas comunitarias y/o disciplinares sobre sitios eriazos que operan bajo la concepción de temporalidad, dejando entrever un cuestionamiento sobre proyectos que, si bien en muchos casos realmente trabajan sobre la idea de la reivindicación del espacio urbano comunitario, también en numerosas ocasiones ocultan maneras de operar desde la tasación y el engorde de terrenos, perpetuando así la idea del bien privado sobre el común.

Sitios eriazos: Lo permanente, lo efímero y lo transitorio

Las prácticas e intervenciones sobre sitios eriazos han sido variadas y su capacidad de impacto en la ciudad y/o en lo local ha estado siempre directamente ligada a su modelo de gestión y temporalidad. En este punto realizaremos una revisión de proyectos en sitios eriazos de índole arquitectónica, artística y comunitaria desde tres acotaciones: “lo permanente, lo efímero y lo transitorio”. Las temporalidades planteadas sugieren el tiempo útil de las obras, que puede ser definido por el autor, por el cliente o por la sociedad; y nos permitirán agrupar la naturaleza propia de los proyectos y comparar su alcance en el desarrollo de lo urbano y lo público en la ciudad.

“Lo permanente”: Su definición hace referencia a una larga duración en el tiempo y en arquitectura se asocia con obras que persisten materialmente en un lugar. En el caso

[2]



¹ SOLÁ-MORALES, Ignasi. “La forma de la ausencia: Terrain Vague”. *Presente y futuros. La arquitectura en las ciudades*. Barcelona: ACTAR D, 1996, pp. 22-23.

² BARRON, Patrick; MARIANI, Manuela. *Terrain vague: interstices at the edge of the pale*. Londres: Routledge, 2014, p. 12.

³ GHIDONI, Matteo. *Islands*. Venezia: San Rocco, 2011, pp. 4-10.

⁴ REYES, Sonia; FIGUEROA, Isabel. “Distribución, superficie y accesibilidad de las áreas verdes en Santiago de Chile”. *EURE*, Vol. 36. n°109, 2010, pp. 89-110. Ver más en: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/eure/v36n109/art04.pdf>

⁵ El término *Infilling* según Luis Fuentes: “no es una tendencia de crecimiento urbano, sino que se le denomina a un tipo de operación inmobiliaria usada para “rellenar” un terreno no utilizado o subutilizado en una zona urbanizada (*Infill development*)”. Ver más en: FUENTES, Luis. *La creación del mito y el crecimiento urbano*. Santiago, Chile. Ver más en: <https://www.cedeus.cl/la-creacion-del-mito-y-el-crecimiento-urbano/>.

⁶ Traducción de los autores: “Another part of our attitude is that we should not be frightened of holes in cities; it is important not to try to fill every hole if we were developers”. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The Charged Void: Urbanism*. Nueva York: The Monacelli Press, 2005, pp. 170-215.

⁷ LEFEBVRE, Henry. *El derecho a la ciudad*. 3ª ed. Barcelona: Península, 1975, p. 140.

⁸ PÉREZ DE ARCE, Rodrigo. “Materia lúdica”. *ARQ*, n° 55, 2003, pp. 9-15.



[3]

de intervenciones en sitios eriazos, engloba proyectos de uso público que surgieron de programas políticos que buscaban intervenir en lugares de forma permanente, con un impacto de escala urbana a modo de constelación. Entre 1947 y 1978 el arquitecto Aldo Van Eyck, junto con el Departamento de Obras Públicas de Ámsterdam, consolidó a lo largo de 31 años una red de espacios de juego con la intervención en 736 sitios eriazos, para remediar la devastación del contexto postguerra, estrategia que dio énfasis al juego y la niñez como actores importantes para activar lugares con una carga histórica negativa a través del diseño especializado de lo que se conoció como *Playgrounds* ⁹. [3] Entre 1961 y 1967 en Filadelfia (Estados Unidos) se inició el proyecto urbano *Pockets Parks*, a través del que se desarrollaron áreas verdes con programas arquitectónicos específicos, según las necesidades del entorno, y fácil accesibilidad. Se construyó en aproximadamente 60 sitios eriazos, otorgando al conjunto un rol ecológico con el objeto de generar biodiversidad de fauna y flora ¹⁰. Una iniciativa de similares características se puso en marcha en Northamptonshire, Inglaterra, entre 1980 y el 2015. Las autoridades locales se asociaron con las gubernamentales a través de un plan que orientó la generación de espacios públicos de pequeña escala que tuvieran una influencia a nivel urbano. En este caso se lograron constituir 70 *pockets parks*. En Latinoamérica se han realizado prácticas asociadas a estrategias de ocupación permanente en sitios eriazos, incorporando a las comunidades locales a través de alianzas públicas y privadas e incorporando procesos de participación, autoconstrucción y utilización de materiales locales. Desde el 2002, en el Taller Social Latinoamericano (TSL) se realizan ejercicios arquitectónicos prácticos para proveer equipamientos públicos generalmente emplazados en lugares vacantes, en desuso y deterioro. En 2014, en Venezuela, surge el proyecto Espacios de Paz, liderado por el colectivo PICO Estudio, que, a través de procesos de diseño participativo, interviene en espacios vacíos inseguros, relacionados con actividades ilegales, buscando a través del diseño una reactivación local con una perdurabilidad en el tiempo.

“Lo efímero”: Etimológicamente proviene del griego *ephēmeros* y se refiere a algo de corta duración. En arquitectura y arte se aproxima a intervenciones urbanas ligadas al *performance*. En ese sentido, el “sitio eriazo” ha sido objeto de proyectos que buscan cuestionar aspectos cotidianos, políticos y de la sociedad de manera puntual, con una caducidad programada. A comienzos del siglo XXI, la Cooperativa URO1.ORG realiza la intervención La Casa Nautilus en un sitio eriazo en el centro de Santiago de Chile, donde el objetivo principal era cuestionar la relación entre la vida pública y privada a través de una casa de vidrio donde una mujer revelaría su vida cotidiana, despertando el fetichismo y el interés en lo urbano arquitectónico en la sociedad ¹¹. En 2014, en la ciudad de Valparaíso, surge el colectivo Ejercicios Impermanentes, quienes, ligados al mundo del arte, buscaron construir nuevos imaginarios para los sitios eriazos, nuevas “formas de hacer lugar”, a través de acciones poéticas ¹². En

⁹ STUTZIN, Nicolás. “Políticas del playground: los espacios de juego de Robert Moses y Ando van Eyck”. *ARC*, n° 91, 2015, pp. 32-39.

¹⁰ Alison Blake escribió en 2006 sobre el rol ecológico de los *Pocket Parks*. Ver más en: http://depts.washington.edu/open2100/Resources/2_OpenSpaceTypes/Open_Space_Types/pocket_parks.pdf.

¹¹ Sobre el proyecto Nautilus de la Cooperativa URO1.ORG: <http://cooperativauro1.org/web/proyectos/nautilus/>.

¹² La designación de los proyectos realizados aludió a la condición de los vacíos urbanos: Eriazo 01 (topografía aleatoria), eriazo 02 (catastro residual), eriazo 03 (permeable), eriazo 04 (estructura blanda), eriazo 05 (línea de tiempo), eriazo 06 (el papel de la historia), eriazo 16 (resiliencia –obstinada impermanencia–), eriazo 17 (contigüidad) y eriazo 23 (cien metros). Ver más en “Para desmontar la continuidad de las cosas” de Pedro Donoso: https://www.impermanentes.com/sin_glepost/2017/07/04/Para-desmontar-la-continuidad-de-las-cosas.

¹³ Ver más sobre el proyecto Espacios Revelados y Levantamiento II en: https://www.espaciosrevelados.cl/es/portfolio_page/levantamiento-ii/

¹⁴ Algunos proyectos de reconversión de parcelas vacías en espacio público de “Esto no es un Solar” han sido publicadas en varios medios digitales. Ver más en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-349303/esto-no-es-un-solar-reconvirtiendo-parcelas-vacias-en-espacio-publico-parte-ii>

¹⁵ La palabra *Pla Buits* es una abreviación de *Pla de Buits Urbans amb Implicació Territorial i Social* que significa Plan de vacíos urbanos con implicación territorial y social. Ver más detalles sobre el proyecto en: <http://ajuntament.barcelona.cat/eco-logiaurbana/es/plan-buits>.

¹⁶ En 2012, el SEDUVI de México publicó *Lineamientos para el diseño e implementación de Parques Públicos de Bolsillo*. Desde la página 20 se describen las consideraciones urbanas para garantizar el éxito de su implementación. Ver más en: <http://sistemadecalles.aguacdmx.gob.mx/doc/06.pdf>

¹⁷ Consejo Nacional de Desarrollo Urbano –CNDU–. Sistema de indicadores y estándares de calidad de vida y desarrollo Urbano. Santiago, 2018, pp. 17-18. Ver más en: <https://cndu.gob.cl/wp-content/uploads/2018/03/1.-PROPUESTA-SISTEMA-DE-INDICADORES-Y-ESTANDARES-DE-DESARROLLO-URBANO.pdf>

2016, dentro del programa Espacios Revelados en Santiago de Chile, Beatrice di Girolamo interviene en el Barrio Yungay con el proyecto Levantamiento II, que consistió en transformar y explotar materialmente un banco de una plaza convencional para hacerla incómoda, no solo en su uso, también en su ubicación en un sitio hermético ¹³. [4]

“Lo transitorio”: Los sinónimos implícitos son pasajero y temporal. Aunque su definición se aproxime a lo efímero, lo transitorio hace referencia a aquellas estructuras realizadas bajo la concepción de crisis y resolución de una problemática, y por lo tanto de rapidez constructiva, que perdurarán según la necesidad. Las intervenciones en sitios eriazos bajo esta definición tienen diferentes actores que buscan generar espacios comunes transitorios en vacíos urbanos en obsolescencia. En 2006, en el centro de Zaragoza se realizó el festival de arte urbano En la frontera, donde se intervino transitoriamente en espacios que se denominaron Vacíos cotidianos. Estas intervenciones posteriormente se enmarcarían dentro del proyecto Esto no es un solar. La autogestión de las comunidades vecinales permitió intervenir en estos sitios a través de las premisas de programas comunitarios, bajo coste, utilización de materiales reciclados y la lógica de la transitoriedad de ocupación durante 12 meses –por esta razón se trató de proyectos fácilmente desmontables– ¹⁴. En 2012 surge el programa municipal Pla Buits en Barcelona, un concurso abierto a la sociedad civil para intervenir en 31 espacios. Los proyectos, con programas educativos, lúdicos, culturales y sociales debían fomentar la rapidez en su construcción y el uso de materiales de fácil desinstalación, pues los propietarios debían poder recuperar los solares a medida que decidieran construir en ellos ¹⁵. En 2013, en Ciudad de México, se realiza el plan Parques de Bolsillo como iniciativa del Gobierno y la Secretaría de Desarrollo Urbano, interviniendo en 26 sitios eriazos. Para la elección de cada lugar debía considerarse la accesibilidad por medio del transporte público, la seguridad, la posibilidad de desarrollar actividades sociales contextuales y la sostenibilidad ¹⁶. Las intervenciones son de bajo coste y se utilizan en su mayoría mobiliarios existentes en el mercado para facilitar su implementación y posible desarticulación futura.

Sitios eriazos: intervenciones transitorias en Santiago de Chile

Santiago de Chile en la última década ha implementado, bajo dos proyectos urbanos, una serie de intervenciones transitorias en la Comuna de Santiago –donde se encuentra el centro histórico– sobre sitios eriazos para dotar a la comunidad de espacios comunes de índole recreativa y comercial ¹⁷. En el año 2013, la Municipalidad en conjunto con la CORDESAN y el Ministerio de Obras Públicas, realizó el proyecto Plazas Transitorias [5] para el uso de sitios eriazos de carácter privado. La característica principal de estas “plazas” era su temporalidad y gestión: los elementos debían ser prefabricados y de fácil montaje/desmontaje y, para su implementación, se realizaba un comodato a tiempo indefinido hasta que el propietario decidiese construir. Se planteó la creación de 10 plazas pero solo fue posible la construcción de 2 de ellas, entre otras cosas por la incertidumbre sobre la recuperación de los terrenos por parte de los propietarios.

[4]

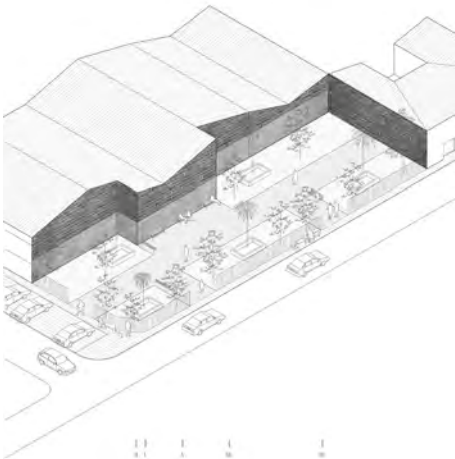


[3] VAN EYCK, Aldo. At the Laagte Kadijk in Amsterdam. [Fotografía]. 1954. Fuente: ©CreativeCommons <https://www.flickr.com/photos/147316538@N02/29195776337>

[4] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Espacios revelados: Levantamiento II. Santiago de Chile, 2016. Fuente: Fotografía propia.

[5] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Isométrica, Plaza Transitoria Calle Aldunate con Calle Santa Isabel. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.

[5]





[6]

En 2016, se renueva el proyecto bajo el nombre de Plazas de Bolsillo [6] y es desarrollado por la Intendencia Metropolitana junto con el Ministerio de Obras Públicas –MOP– y el Gobierno Regional Metropolitano –GORE–. En este caso la propuesta consiste en la activación de sitios eriazos exclusivamente de dominio público. El nombre del proyecto se explica a través de la analogía de un objeto que se guarda y se saca de un bolsillo fácilmente, es decir, estas intervenciones debían ser rápidas de construir, con un bajo coste –en comparación con la implementación de una plaza urbana permanente– y de un alto impacto mediático. A modo de gestión, las “plazas de bolsillo” trabajan de forma similar que las plazas transitorias en su comodato. Hasta el 2018 se construyeron 11 en la Región Metropolitana, concentrándose el 60% en la Comuna de Santiago. [7] El área de estas intervenciones tiene un rango variado, oscila entre los 170 m² y los 3.200 m², diferenciando así su orden programático: la mayoría de “plazas de bolsillo” funcionan con una oferta monoprogamática a modo de plazas para comer con *foodtrucks*. De este modo la mayor intensidad de uso tiene lugar en horarios de comidas o cuando se desarrollan actividades programadas fuera de la lógica cotidiana comercial. [8] Solo 2 de estas plazas –las de mayor área– cuentan con programas anexos que se han ido implementando de forma comunitaria, como espacios de juegos para niños y mascotas, áreas libres y huertos urbanos; programas que han complementado el destino comercial convirtiéndolas en lugares de ocio y recreación para diferentes sectores etarios y socioeconómicos. [9] Los sitios eriazos utilizados como “plazas de bolsillo” en su mayoría han funcionado transitoriamente porque están emplazados estratégicamente en comunas con carencia de espacios públicos locales y zonas de alta densidad poblacional, donde muchos de los proyectos inmobiliarios no ofrecen espacios interiores de uso común, hechos contextuales que convierten a las plazas de bolsillo en locales comerciales de uso cotidiano, del día a día. Las comunidades los perciben desde la formulación discursiva como “plazas” de carácter público ¹⁸.

Los planes estratégicos de intervención a nivel urbano de las “plazas de bolsillo” están supeditados a criterios que permitan su rentabilidad económica. Según el catastro urbano realizado por la CORDESAN y utilizado por el Gobierno Regional Metropolitano –GORE–, la Comuna de Santiago cuenta con 173 sitios eriazos de los cuales solo el 10,2% (16) pertenecen a terrenos fiscales y son bienes nacionales de uso público. Sobre este porcentaje se aplican 4 variables mínimas para la elección e implementación como plazas de bolsillo: Su cercanía a nodos de transporte público para garantizar la accesibilidad; estar en zonas de alto flujo peatonal; contar con áreas no superiores a 500 m²; asegurar rentabilidad a los *foodtrucks* ¹⁹. Los requerimientos de implementación para “plazas de bolsillo” finalmente segregan grandes paños de ciudad que no cuentan con sistemas de transporte integrado o tienen un índice socioeconómico bajo que no los hacen aptos para seguir la lógica

¹⁸ Aunque algunas “plazas de bolsillo” han funcionado desde la lógica comercial y su implementación estratégica urbana, en el caso de la plaza de bolsillo del barrio Las Telas, en la Comuna de Independencia, a menos de un año de su inauguración se encontraba totalmente inoperativa a pesar de cumplir a cabalidad con los requisitos de las consideraciones de diseño, es más, en las publicaciones oficiales sobre estos proyectos no aparece este caso.

¹⁹ En 2018, el GORE –Gobierno Regional Metropolitano de Santiago– publicó *Nuevas experiencias en generación de espacios públicos*. Las consideraciones de diseño y elección de terrenos para implementar una Plaza “Pública” de Bolsillo se describen desde la página 13. Ver más en: <https://www.gobier-nosantiago.cl/wp-content/uploads/2018/03/GUIA-PLAZAS-PUBLICAS-DE-BOLSILLO.pdf>

mercantil. Bajo este esquema, las estrategias urbanas planteadas en sitios eriazos para realizar “plazas de bolsillo” perpetúan desde la retórica discursiva de “plaza” una idea de lo público cuando realmente es un espacio privado, imaginarios sobre lo común cuando se perpetúa el modelo del mercado del suelo actuando bajo la lógica de especulación del valor del suelo y la segregación urbana. La banalización de la idea de “plaza” cae en visiones reduccionistas al no enfrentar problemáticas históricas de ciudad más profundas como la accesibilidad y equidad de la distribución de espacios públicos. La transitoriedad de las plazas de bolsillo y su futura caducidad a corto o mediano plazo puede generar expectativas de uso en las comunidades que los circundan. La visión transitoria de estos proyectos urbanos está enfocada a reivindicar la presencia del Estado a través de la rapidez y el bajo coste, un aparente trabajo sobre la construcción de lo público en la ciudad.

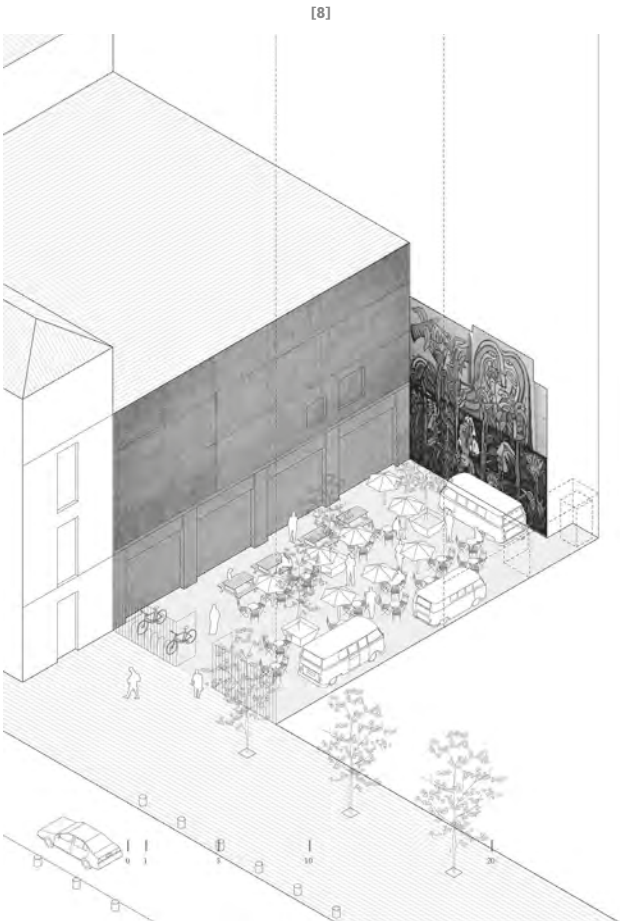
Sitios eriazos: de la isla al archipiélago para espacios de encuentro común

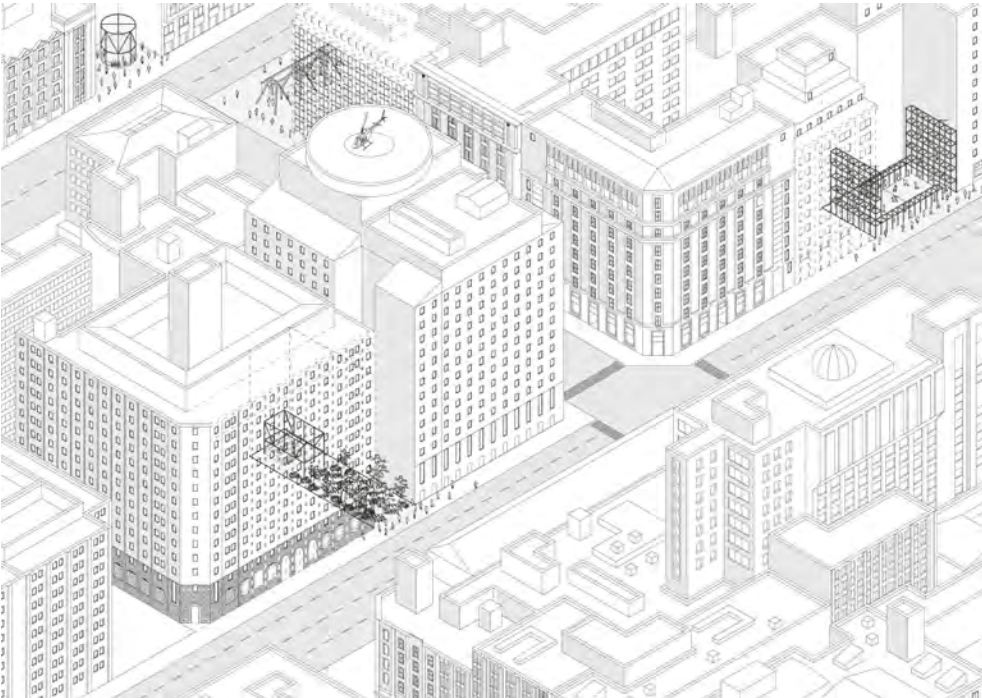
El presente estudio ha mostrado la situación urbana de sitios eriazos, su condición de abandono en diferentes ámbitos –sociedad, mercado, políticas públicas, etc.– y cómo a través de múltiples estrategias de intervención abordadas en temporalidades de largo o corto alcance –tanto en Chile como a nivel mundial–, provocan un cuestionamiento en sí mismo sobre la manera de hacer ciudad contemporáneamente. La diversidad de intervenciones en sitios eriazos presentadas en este texto permite vislumbrar la inevitable complejidad sobre la noción de lo que se entiende actualmente como público: intervenir lo común y producir espacio para la acción social está enmarcado sobre ámbitos de disputa de intereses que impactan cualitativamente en la ciudad. De los proyectos revisados, muchos nacen de la participación ciudadana, de fondos monetarios acotados, articulando en muchos casos a colectivos y escuelas de arquitectura con comunidades históricamente segregadas quienes en conjunto buscan construir espacios de legitimidad social, intervenciones como actos políticos que se enmarcan en situaciones y contextos determinados donde el interés no se centra en el abuso mediático o fines gubernamentales sino, más bien, en darle sentido a espacios remanentes para el goce común. A través de este tipo de intervenciones se refuerza el debate sobre el compromiso social del arquitecto, de la relación de la arquitectura con lo público y su impacto, el conflicto entre los sitios eriazos y las dinámicas de la ciudad. Bajo ese alero, pareciese que la operación opuesta a este tipo de procedimientos es precisamente implementar estas mismas estrategias desde la política pública a través del “urbanismo táctico” como modelo de hacer ciudad desde una inversión mínima estatal, estrategias que buscan reducir costes hacia lo público cuando

[6] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Registro fotográfico Plazas de bolsillo: Plaza Morandé 83. Santiago, 2018. Fuente: Fotografía propia.

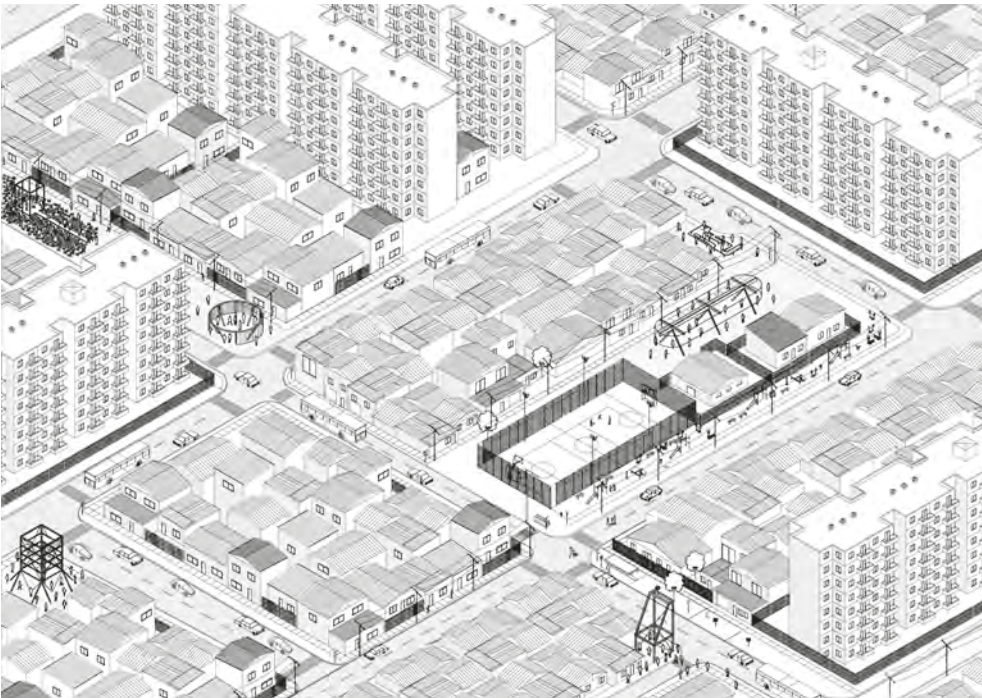
[7] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Registro planimétrico Ubicación Plazas de Bolsillo. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.

[8] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. Registro isométrico Plaza de Bolsillo Morandé 83. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.





[9]



[10]

deberían ser los entes gubernamentales quienes propicien la negociación sobre lo urbano para permitir proyectar de manera permanente espacios públicos que contribuyan a la transformación de realidades sociales. En ese sentido, el cuestionamiento a este tipo de prácticas transitorias como las “plazas de bolsillo” surge porque son intervenciones puntuales que operan en lugares privilegiados donde la imagen y éxito están asegurados por ser zonas de fácil activación y alta concurrencia, intervenciones que revisten discursos donde se vislumbra la fragilidad de lo que se entiende hoy día por plaza o espacio público. Las “plazas de bolsillo” no son un modelo de desarrollo urbano integral, más bien potencian la idea de trabajar desde la individualidad de cada sitio que responde a intereses comerciales, donde el “bajo coste y riesgo” como política no asume un compromiso real de desarrollo de ciudad. Estas intervenciones realizadas desde la política finalmente continúan perpetuando la segregación urbana y los problemas de accesibilidad a espacios públicos en comunas vulnerables que precisan ser intervenidas con espacios de ocio y recreación, estrategias reduccionistas que actúan en contra de promover ciudades equitativas y democráticas para la ciudadanía.

Finalmente, a través de las posturas críticas expuestas sobre las intervenciones y estrategias que se han realizado en sitios eriazos, se plantea retroactivamente evidenciar el potencial

20 Una propuesta urbana que considera los aspectos multiscales del vacío urbano es *De La Isla al Archipiélago. El sitio eriazo: un nuevo espacio público permanente y atomizado para Santiago*. Ver más en <https://upcommons.upc.edu/handle/2117/171659>

[9] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela; GALLI, Franco. Propuesta de dispositivos públicos sobre sitios eriazos en ciudades consolidadas. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.

[10] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela; GALLI, Franco. Propuestas y posibilidades multiscales de sitios eriazos como oportunidad de espacios públicos. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.

[11] LÓPEZ, Sebastián; CARVAJAL, Ángela. *De la isla al archipiélago: propuesta de superposición de una nueva red de espacios públicos a partir de sitios eriazos*. Santiago, 2018. Fuente: Ilustración propia.

urbano de su dimensión multiescalar que opera de manera local en su individual –isla– y que en su conjunto, en su condición de dispersión –archipiélagos–, ofrece una oportunidad para agregar una nueva capa de espacio público y social a la trama urbana preexistente²⁰. [10] La demanda de espacio público en las ciudades latinoamericanas cada vez es más latente: el incremento poblacional, procesos de migración y el aumento en densidad urbana por especulación inmobiliaria no se han relacionado proporcionalmente con la dotación de espacios de ocio y esparcimiento, generando en el tiempo una mayor segregación urbana y déficit de distribución de áreas verdes. Si bien en otras épocas fue posible implementar grandes parques urbanos que hoy día están insertos en muchas ciudades, actualmente esa premisa es más compleja de generar, por lo que es fundamental revisar de forma crítica los proyectos realizados sobre los únicos espacios vacantes de las ciudades consolidadas y densificadas. De esta manera, se plantea la noción de sitio eriazos como posibilidad para la vida pública y el encuentro común, la necesidad de implementación de planes urbanos que operen desde la distribución atomizada urbana propia de estos espacios vacantes para trabajar simultáneamente entre las escalas de afectación local y urbana, con el objeto de convertirlos en espacios permanentes que puedan dar cabida a proyectos comunales desde lo efímero y lo transitorio, una nueva capa que conforme una red de espacios públicos en sitios eriazos a modo de archipiélago para garantizar una mejor accesibilidad, mayor equidad y aumento de áreas de recreación y esparcimiento, donde lo público sea entendido como una superposición a lo existente. [11]

[11]



14 | Un libro fotográfico contra el desvanecimiento de la memoria urbana: una investigación del libro *Río que desaparece* más allá de sus planos iconográficos _João Magnus Barbosa Leite Pereira Pires



[1]



[2]

Ciudad, memoria y fotografía

A lo largo de sus frecuentes visitas a Río de Janeiro, el italiano Claudio Bruni Sakraischik fotografió el proceso de transformación del entorno construido que se produjo en su centro histórico durante los años 70. Sus fotografías se dieron a conocer en una muestra realizada en la embajada brasileña en Roma y en su libro fotográfico, publicado en 1993, *Río que desaparece* ¹. [1] El esfuerzo nació del deseo de mantener viva la memoria de la historia destrozada por la renovación urbana asociada al metro. Las fotografías que componen la narrativa son puntos de partida en los que es posible construir una realidad desde el pasado hasta el presente. En este trabajo, *Río que desaparece* es analizado como caso de estudio para evaluar el potencial de los libros fotográficos como fuentes de conocimiento respecto a la ciudad y como instrumentos de preservación de la memoria.

La trayectoria de desarrollo de la fotografía desde su invención en 1839 se entrelaza con la trayectoria del desarrollo de la sociedad moderna, también inaugurada a mediados del siglo XIX “por la aparición del mercado mundial capitalista que derrumbó las limitaciones feudales y ancestrales a escala global” ². La arquitectura y las ciudades siempre han sido temas recurrentes de la fotografía. Eso se debe, parcialmente, a la compatibilidad entre la aparente inmovilidad de las construcciones y las largas exposiciones necesarias para que se registraran las fotografías en los inicios de la técnica ³. Por otro lado, las ciudades, además han sido frecuentemente abordadas como tema central en libros fotográficos. Andrade los define como “un producto gráfico, en donde las imágenes constituyen el discurso narrativo estructurado por el propio fotógrafo o por un editor y dispensa las palabras o mínimamente las sujeta a la fotografía” ⁴. En el caso de Sakraischik, la razón detrás de la construcción de su narrativa fue el deseo de mantener la memoria relativa a los conjuntos arquitectónicos eclécticos que se derribaban en Río ⁵.

Desde las Misiones Heliográficas Francesas, la fotografía ha sido utilizada como instrumento de preservación de la memoria. En 1850, la comisión del patrimonio del gobierno francés acompañó a un grupo de fotógrafos para registrar imágenes del patrimonio medieval rural que se estaba deteriorando ⁶. Kossoy considera la fotografía como la memoria visual del mundo que estimula el recuerdo y la reconstitución. Para él, fotografía y memoria se enmarcan ⁷. Sin embargo, defiende que el plano iconográfico de la fotografía es simplemente un punto de partida para que el pasado pueda ser desvelado. Para que fotografía y memoria sean reconectadas es necesario descifrar los significados no explícitos, aquello que está más allá de lo aparente. Enlazar la referencia al referente sería como una sucesión de construcciones imaginarias que está más allá del análisis iconográfico ⁸.

Resumen pág 60 | Bibliografía pág 69

Universidade Federal do Rio de Janeiro. João Magnus Pires é brasileiro, arquiteto e urbanista graduado por a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU, UFRJ, 2015). Desde 2012, trabalha como fotógrafo de arquitetura e cidade e como investigador em o Laboratório de Análise Urbana e Representação Digital (LAURD-PROURB). Possui um título de especialista em Fotografia e Imagem (IUPERJ, UCAM, 2019). Defendeu sua tese de a Maestria Acadêmica em Urbanismo (PROURB, FAU/UFRJ) em maio de 2020. joaomagnuspaires@gmail.com

Palabras clave

Libros fotográficos, memoria, ciudad, memoria urbana, Río de Janeiro, fotografía, desvanecimiento de la memoria, desvanecimiento de la memoria urbana, historia de Río de Janeiro, años 70

Método de financiación

Trabajo realizado con el apoyo de la Coordinación de Perfeccionamiento del Personal de Educación Superior – Brasil (CAPES). Código de Financiamento 001.

[1] Portada del libro fotográfico *Río que desaparece*. Fuente: BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Río que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

[2] Retrato de Claudio Bruni Sakraischik. Créditos: T. Sanders. Fuente: Op. cit.

¹ BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

² Traducción del autor: "the advent of the capitalist world market which tears down feudal and ancestral limitations on a global scale". CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009, p. 4.

³ ACKERMAN, James S. "On the origins of architectural photography". RATTENBURY, Kester (ed.). *This is Not Architecture: Media Constructions*. London and New York: Routledge, 2002, p. 26.

⁴ Traducción del autor: "um produto gráfico, em que as imagens constituem o discurso narrativo, estruturado pelo próprio fotógrafo ou por um editor, dispensando as palavras ou, no mínimo, subordinando-as às fotografias". FERREIRA DE ANDRADE, Joaquim Marçal. "O livro fotográfico no Brasil – alguns comentários". *Revista do Livro: da Biblioteca Nacional*, ano 19, nº 55, 2015, p. 204.

⁵ BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. "Imagens Brasileiras". BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

⁶ ACKERMAN, James S. "On the origins of architectural photography". RATTENBURY, Kester (ed.). *This is Not Architecture: Media Constructions*. London and New York: Routledge, 2002, p. 28.

⁷ KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 5. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014 [1988], p. 172.

⁸ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1999], p. 140.

⁹ Traducción del autor: "cultural amnesia". CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009, pp. 136-138.

¹⁰ CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009.

¹¹ DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008, p. 62.

¹² DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008, pp. 62-63.

¹³ ALLEN, Stanley John. "C. B. S. Fotógrafo". BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 25-26.

¹⁴ Jornal do Brasil. "De Chirico para além da metafísica". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1982. Disponible en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

¹⁵ Jornal do Brasil. "Uma luta contra os falsários". *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1982. Disponible en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

¹⁶ Jornal do Brasil. "Caderno B. Arte italiana no Paço Imperial". *Jornal do Brasil*, 14 jun. 1986, p. 4. Disponible en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (Brasil): <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

¹⁷ ALLEN, Stanley John. "C. B. S. Fotógrafo". BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 25-26.

A principios del siglo XX, Eugène Atget registró una gran cantidad de fotografías de lo que quedó de la antigua París tras las reformas de Haussmann. En *How modernity forgets*, ese trabajo fue evaluado por Connerton como una resistencia a la "amnesia cultural" ⁹ provocada por la transformación del entorno construido. En él habla del tiempo de consumo y de la repetida destrucción intencional del entorno construido que inducen al olvido cultural. Plantea la disminución del ciclo de vida de los edificios frente al paulatino incremento de la expectativa de vida poblacional, una estrategia para generar demanda y lucro. La producción del olvido sería así necesaria y se incorporaría como pilar esencial de la expansión económica del proceso de producción capitalista ¹⁰.

Durante los años 70, los especuladores inmobiliarios vieron en el metro una oportunidad para generar capital a través de la construcción de edificios, así que alimentaron la idea de la decadencia de las construcciones existentes y de la necesidad de que se liberaran metros cuadrados alrededor de las estaciones de metro ¹¹. Fue en ese contexto en el que Sakraischik fotografió el centro de Rio para su libro. A finales de aquella década comenzaron a surgir iniciativas que consideraban importante la conservación de los edificios por el valor del conjunto edificado como contexto fundamental para la preservación de la memoria ¹².

El autor y su libro

Sakraischik ^[2] nació en Udine, Italia, en 1926, y falleció en Los Ángeles, en 1991 ¹³. Fue un crítico de arte, historiador y *marchand* especializado en la obra del artista italiano Giorgio de Chirico ¹⁴. También fue propietario de una galería de arte con sede en Roma, Galleria La Medusa ¹⁵. Varias publicaciones en periódicos brasileños de gran circulación permiten constatar su frecuente participación en actividades artísticas en Rio de Janeiro entre 1977 y 1986. Casi siempre, como especialista en arte italiano ¹⁶. Se encargó de organizar los archivos de Chirico y de publicar el catálogo general de su obra ¹⁷. También escribió un libro bilingüe (italiano/inglés) sobre el futurismo, *Après Boccioni* ¹⁸. *Rio que desaparece* se publicó en 1993, dos años después de su muerte ¹⁹. A lo largo de esta investigación, este fue el único libro fotográfico encontrado en su bibliografía.

Vio la luz con motivo de la muestra fotográfica *Rio de Janeiro: un'architettura che scompaie*, realizada en la embajada brasileña en Roma entre el 5 y 20 de mayo de 1993 ²⁰. Hasta el momento, no se ha localizado ninguna información acerca de esa muestra en Italia, más allá de lo que se menciona en el mismo libro. La referida muestra se volvió a realizar en 2003 en el consulado italiano de Río ²¹.

El libro está compuesto principalmente por fotografías registradas por Sakraischik, y cuatro textos introductorios de autores distintos con información esencial para la mejor comprensión del contenido. En el primer texto, el propio Sakraischik identifica el denominador común entre las imágenes: la poesía del pasado resistente, con los días contados ²². En el siguiente, Allen relata que el proyecto inicial incluía otras ciudades pero que, finalmente, se centró únicamente en el registro de las rápidas transformaciones que experimentaba parcialmente Río ²³. Acerca del proceso de trabajo, Barbarò comenta que Sakraischik caminaba por las calles concurridas haciendo fotografías de forma furtiva y guardando rápidamente su cámara. El propio fotógrafo era el que recomponía escenografías arquitectónicas con sus pruebas fotográficas bajo el dominio de la secuencia de páginas similar al de un diseñador gráfico profesional ²⁴. Por fin, Pinheiro identifica que el cambio del paisaje de la ciudad edificada y de sus monumentos menos consagrados fueron el factor que más cautivó al fotógrafo. Para Pinheiro, el trabajo de Sakraischik nos lleva a una reflexión acerca de la sustitución de un acervo arquitectónico ecléctico por otro moderno ²⁵. ^[3]

El texto además sirve de apoyo a las fotografías aportando información histórica y de patrimonio en los pies que acompañan a cada una. Pinheiro escribió esos pies de foto localizando las direcciones a partir de los apuntes dejados por el fotógrafo ²⁶. El arquitecto brasileño también señaló qué edificios habían sido demolidos antes de la publicación del libro.

Cada una de las 96 fotografías impresas ocupa una página con su respectivo pie de foto. Sakraischik fotografiaba tanto en color como en blanco y negro. Era él quien decidía qué imágenes formarían parte del libro, tras proyectar las diapositivas y revisarlas ²⁷. Sin embargo, en la publicación todas las fotografías de la publicación están en negro y blanco.

Es evidente su interés por registrar en una única imagen conjuntos arquitectónicos compuestos por dos o más edificios. ^[4] Además de mostrar esos conjuntos eclécticos, también incluye composiciones que contraponen ejemplos arquitectónicos construidos en diferentes periodos, con un mismo encuadre. ^[5] El contraste entre lo nuevo y lo antiguo y las



[3]

[3] Inmueble de dos pisos en estilo ecléctico ubicado en la Calle Mem de Sá y el edificio de Petrobras visto a través del terreno generado por una construcción demolida. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 35.



[4]

[4] Escuela de Música de la Universidad Federal de Río de Janeiro, Automóvil Clube y, al fondo, la Catedral Metropolitana. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 15.



[5]

[5] Inmuebles ubicados en la Calle Uruguaiana contrapuestos a los nuevos edificios del entorno del Largo da Carioca. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 78.

[6] Transformaciones presentadas en los encuadramientos fotográficos. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 8.

[7] La ruina de un edificio ecléctico delante del moderno edificio del Banco Nacional de Habitación. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 1.

transformaciones del entorno construido son el centro de su narrativa fotográfica. Las ruinas y los proyectos en construcción también ocupan un lugar destacado, como testigos del proceso de transformación. [6]

Desvanecimiento de la memoria versus reconstitución del pasado

En los años 70, seguían en boga las políticas de renovación urbana que mejoraban las infraestructuras mientras eliminaban parte del acervo arquitectónico existente ²⁸. Esas intervenciones están directamente asociadas a la idea de progreso que perduró desde mediados del siglo XIX hasta los años 80. Se basaban en la idea de que el progreso se alcanzaría a través de la destrucción de lo antiguo y de la construcción de lo nuevo. Connerton llamó a ese proceso “destrucción creativa” ²⁹, proceso-modelo de construcción en el capitalismo. Para él, la transitoriedad de la topografía urbana –provocada por la destrucción intencionada del entorno construido– se convierte en una característica de las ciudades sometidas al proceso de producción capitalista y a su lógica de expansión económica. Mientras la expectativa de vida de las personas se eleva, la de los edificios y demás elementos del entorno construido disminuye drásticamente y, con ello, ese cambio genera un olvido cultural que no es accidental ³⁰.

Para Montaner y Muxí, el sistema general de construcción de las ciudades acaba con lo antiguo con el objeto de diluir la resistencia de determinados grupos sociales hacia ciertos proyectos urbanos y económicos. Esto puede ocurrir de dos formas: una drástica y la otra más velada. Cuando el gobierno de una nación está en manos de un régimen dictatorial, el cambio es drástico y se produce a través de la erradicación de los barrios pobres o de la eliminación de áreas históricas generando nuevos terrenos deshabitados donde se construyen avenidas, monumentos totalitarios o que se dejan en manos de grandes operadores financieros e inmobiliarios. Ese proceso expulsa a los habitantes y arrasa con la memoria urbana traumáticamente debilitando redes comunitarias que podrían ofrecer oposición al proyecto impuesto ³¹.

¹⁸ Jornal do Brasil. “Uma luta contra os falsários”. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 abr. 1982. Disponible en la Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Consultado el 05 oct. 2020.

¹⁹ ALLEN, Stanley John. “C. B. S. Fotógrafo”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 25-26.

²⁰ BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993.

²¹ O Globo. “Fotografia: uma cidade perdida”. *O Globo*, Segundo Caderno, 05 fev. 2003, p. 2.

²² BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. “Imagens Brasileiras”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

²³ ALLEN, Stanley John. “C. B. S. Fotógrafo”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 25-26.

²⁴ FALZONE DEL BARBARÒ, Michele. “Rio que desaparece fotografias sobre anotações de trabalho”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 27-29.

²⁵ DE FREITAS PINHEIRO, Augusto Ivan. “Megalotropicalpolis”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 31-35.

²⁶ BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 52.

²⁷ FALZONE DEL BARBARÒ, Michele. “Rio que desaparece fotografias sobre anotações

de trabalho". BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 27-29.

²⁸ DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008, pp. 25-29.

²⁹ Traducción del autor: "creative destruction". CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge 2009, p. 119.

³⁰ CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge 2009, pp. 120-125.

³¹ MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. "Os traumas urbanos: o apagamento da memória". MONTANER, Josep Maria; MUXÍ, Zaida. *Arquitetura e Política: ensaios para mundos alternativos*. São Paulo: Gustavo Gili, 2014, pp. 159-169.

³² ABREU, Maurício de A. *A Evolução Urbana do Rio de Janeiro*. 4ª ed. Rio de Janeiro: IPP, 2013 [1987].

³³ DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008.

³⁴ CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009, p. 147.

³⁵ HUYSEN, Andreas. "Passados presentes: mídia, política, amnésia". HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9.

³⁶ Traducción del autor: "A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado". KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1999], pp. 136-138.

³⁷ Traducción del autor: "realidade interior". KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1999], pp. 21-22.

³⁸ KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1999], pp. 134-135.

³⁹ BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. "Imagens Brasileiras". BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

Cuando Sakraischik fotografió el Río de los años 70, Brasil estaba gobernado por un régimen militar dictatorial que accedió al poder en 1964. Previamente a esos años, ya hubo casos similares de devastación. El cerro Santo Antonio, en el Centro Histórico, una zona pobre de la ciudad, fue eliminada en los años cincuenta, dando paso a una explanada que durante el régimen sería ocupada por edificios de nueva construcción ³². La Catedral Metropolitana (1964) y los edificios de Petrobras (1968) y del Banco Nacional de Habitación (1968) son algunos ejemplos del tipo de construcciones nuevas que sustituyeron a las demolidas. Las transformaciones del Centro continuaron a lo largo de los años 70 bajo la presión de la especulación inmobiliaria surgida durante la construcción del metro ³³. Todo ese proceso es muy similar al que analizaron Montaner y Muxí.

Para Connerton, ese olvido propio de la modernidad ligada a sistemas político-económicos capitalistas genera una reacción cultural: la obsesión por la memoria ³⁴. Como afirmó Huyssen, esa obsesión de la sociedad occidental por la memoria se convirtió en algo central a finales del siglo XX ³⁵. En este periodo surgen diferentes ideas conservacionistas que llevaron a la creación del Proyecto Corredor Cultural de Río de Janeiro, y a la concepción, desarrollo y publicación de *Rio que desaparece*. Sakraischik sensible a esas ideas, produjo un registro del momento en que la ciudad estaba experimentando un proceso de transformación que eliminaba su memoria urbana. Su libro se convirtió en el punto de partida para recordar el entorno construido de entonces desde el presente, como defiende Kossoy: "La fotografía funciona en nuestras mentes como una especie de pasado preservado" ³⁶.

Sin embargo, para que la fotografía no sea una simple ilustración artística del pasado –y pueda reconectarse con la memoria–, como sugiere Kossoy, es necesario ir más allá del análisis de los planos iconográficos y desvendar su "realidad interior", sus significados no explícitos, las omisiones pensadas por el fotógrafo ³⁷. El conocimiento multidisciplinar ofrece posibilidades para ir más allá del plano iconográfico e intuir los significados ocultos del documento fotográfico. El proceso de reconstitución del ayer está ubicado más allá del registro ³⁸.

Para tener en cuenta estas reflexiones, en el análisis de los planos iconográficos de las fotografías del libro de Sakraischik, realizamos una investigación interdisciplinar que entrelazó conocimientos acerca de la historia urbana del Centro de Río con conceptos teóricos y técnicos respecto a la memoria y fotografía. Una sobreposición interdisciplinar de conocimientos es esencial para disfrutar al máximo el potencial de los libros fotográficos como fuentes de conocimiento acerca de la ciudad.

Más allá del plano iconográfico

Aunque existan resquicios en el discurso de Sakraischik sobre la visión de progreso, que estaba perdiendo fuerza en ese momento ³⁹, su libro se centra claramente en la preocupación por la preservación de la memoria. Como se adelantaba, en aquellos años era una cuestión sobre la que se debatía en el entorno cultural.

[6]



[7]





[8]



[9]

[8] Letreros que encubrían parte de las fachadas y sus ornamentos. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 18.

[9] La presencia de los letreros es marco de la época de una fotografía. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 25.

[10] La parte inferior de las fachadas es omitida a propósito. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 83.

[11] Cuando el comercio en planta baja aparece en los registros, está casi siempre cerrado. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 50.

[12] Aunque el comercio esté cerrado, se nota movimiento en las calles. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 61.

En la primera fotografía, es posible constatar un duelo entre estabilidad e inestabilidad. [7] Sin utilizar trípodes, sino con la cámara en mano, el fotógrafo registra una imagen de lo que queda de un inmueble parcialmente demolido. Las líneas verticales y horizontales que se encuadran en perspectiva transmiten la rapidez en la toma de imágenes de quien camina a paso acelerado por las calles fotografiando una relevante cantidad de edificios valiosos que estaban a punto de ser demolidos. Pero no se trata de un encuadramiento descuidado. El edificio moderno –donde se ubicaba el Banco Nacional de Habitación– se incorpora al plano de manera que pueda vislumbrarse a través de los vacíos resultantes de las ruinas y que toda su imponentia y altura luzcan encarceladas por el pequeño inmueble. Este, por su vez, adquiere importancia al ocupar un primer plano tan cercano. Esa misma proximidad del inmueble en relación con la cámara hace que sus líneas verticales luzcan más en perspectiva que las del edificio en plano de fondo. Ese equilibrio tenue y efímero se eterniza en la fotografía de Sakraischik, una memoria cristalizada del proceso de desarrollo urbano –tal vez el último suspiro de un ejemplar arquitectónico que había sido demolido antes que se publicara en libro–.

En el entorno construido hay objetos cuyos ciclos de vida son aún más cortos que los de los edificios –este es el caso de los letreros, dice Connerton–. Los letreros forman parte del espacio en el que viven los ciudadanos, y la memoria de este grupo depende, en parte, de la estabilidad de ese espacio. El potencial de decadencia de los letreros es preeminente no por su deterioro

[10]



físico, sino por la competencia entre comerciantes que hace que sean sustituidos por otros rápidamente ⁴⁰. Al fotografiarlos en las fachadas, Sakraischik atribuye estabilidad al entorno construido que estos elementos tan efímeros ayudan a componer.

En las fotografías de *Rio que desaparece* se nota que, ocasionalmente, esos letreros obstruyen la visión de gran parte de las fachadas, escondiendo sus elementos decorativos. [8] Son “una especie de puente hacia el pasado” ⁴¹. A lo largo de un periodo en que el pasado era considerado antónimo de progreso, esos ornamentos sufrieron duras críticas por parte de la corriente modernista –principalmente a partir de los años 20, en el caso de Río– ⁴². Los letreros de los años 70 fotografiados por Sakraischik cumplían, simultáneamente, dos funciones. Por un lado, ocultaban la memoria al “eliminar” los elementos decorativos de las fachadas de los inmuebles de estilo ecléctico; por otro, eran marcas efímeras de su tiempo, recordadas a partir de las fotografías. [9] La propuesta legislativa del Corredor Cultural determinó una estandarización de los letreros ⁴³ y, por lo tanto, redujo el “ocultamiento” de los ornamentos.

Frecuentemente, Sakraischik utiliza un encuadre que incluye la parte superior de las fachadas pero que excluye la planta baja. [10] Así que no se puede saber si el comercio existente en la planta baja estaba abierto o cerrado, habitado o deshabitado o si la calle estaba o no concurrida cuando se hicieron esos registros. Para mostrar la importancia de lo que fue intencionalmente excluido y ayudar a decodificar informaciones que se encuentran más allá del plano iconográfico, sigue un extracto del texto introductorio:

“No hay duda de que los edificios de interés histórico serán preservados, pero vivirán en un contexto que ya no será aquel del momento en que fueron concebidos y producidos. Aunque se quiera preservar todo, solo se conseguiría una cristalización de la envoltura, sin la vida que la animaba” ⁴⁴.

Salvo excepciones, las fotografías que incluyen la planta baja en el encuadre fueron tomadas cuando los comercios estaban cerrados. [11] [12] Decisión esta que, combinada con el buen estado de conservación de los inmuebles registrados, permite anticipar el momento hipotético futuro de la envoltura cristalizada y sin vida previsto por él y que podría concretarse si esos edificios se preservaran. ¿Fue la intención del fotógrafo alertar de esa posibilidad? Sakraischik no permite que sus imágenes muestren el grado de vitalidad de las calles durante el horario comercial. En relación a la última cita, podemos añadir otro párrafo:

“La dimensión humana se transformó y va a transformarse todavía más; no se puede hacer nada y es por lo que, con esas fotografías, he buscado extraer un poco de aquella vida que ya no existe. No hay añoranza, ya que el presente es mejor, pero sí ese sentimiento de tristeza que se percibe al apartarse de aquellos lugares y de aquellas cosas contra las que se ha luchado para poder vivir, para poder irse” ⁴⁵.

⁴⁰ CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009, pp. 122-123.

⁴¹ Traducción del autor: “a kind of bridge to yesterday”. CONNERTON, Paul. *How Modernity Forgets*. Cambridge: Cambridge, 2009, p. 119.

⁴² DE FREITAS PINHEIRO, Augusto Ivan. “Megalotropicalpolis”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, pp. 34-35.

⁴³ FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. “Corredor Cultural do Rio de Janeiro: uma visão teórica sobre as práticas da preservação do Patrimônio Cultural”. *Revista Fórum Patrimônio*, Belo Horizonte, vol. 1, n° 1, set./dez. 2007, p. 83.

⁴⁴ Traducción del autor: “Não há dúvida que os edifícios de interesse histórico serão preservados, mas eles viverão dentro de um outro contexto que não será mais aquele da época em que foram concebidos e realizados. Mesmo se querendo preservar tudo, haveria apenas uma cristalização do invólucro, sem a vida que a animava”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. “Imagens Brasileiras”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

⁴⁵ Traducción del autor: “A dimensão humana se transformou e vai transformar-se ainda mais; nada poderá ser feito, e é por isto que, com estas fotografias, procurei extrair um pouco daquela vida que já não existe mais. Não há nenhuma saudade ou nostalgia do passado, uma vez que o presente é melhor, mas é somente um senso oculto de tristeza, que alguém provou, no momento de separar-se também daqueles lugares e daquelas coisas contra as quais lutou, a fim de poder ir embora”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. “Imagens Brasileiras”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

[11]



[12]



Hasta finales de los años 60, excepto en el caso de algunas ciudades coloniales, el Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico (IPHAN) protegía las obras que consideraba relevantes, con clara predilección por los que poseían estética colonial, barroca, neoclásica y del Movimiento Moderno ⁴⁶. El grupo responsable de desarrollar el proyecto del Corredor Cultural, creado en 1979 y consolidado por ley en 1984, decidió conservar también edificios eclécticos y de estilo *art déco* que adoptaban mayor relevancia a través de la percepción del conjunto ⁴⁷. Aunque el entorno ya no fuera exactamente el mismo, lo que se obtuvo como resultado no fue una simple cristalización de la envoltura como se preveía. El proyecto integró conjuntos históricos con la vida colectiva del presente. Esta fue una cuestión muy debatida en aquella época. Se trataba de conservar las características con significación cultural del entorno urbano, sin dejar de considerar la gestión de los inmuebles –aceptando la inevitabilidad de los cambios que tendrían que producirse para atender a las nuevas exigencias prácticas de uso–. Los congresos de patrimonio de entonces recomendaban prestar especial atención a la búsqueda de una integración con la “vida colectiva de nuestra época” ⁴⁸. La aceptación de esas recomendaciones por parte del Corredor Cultural fue importante para que las previsiones de Sakraischik no se cumplieran.

A pesar de su discurso, hay alguna imagen que sí muestra la vida en aquella parte de la ciudad en la que coexistían edificios construidos desde el siglo XVIII hasta mediados del siglo XX. La fotografía de la calle San José [13] con los establecimientos abiertos y la acera concurrida es una de estas pocas excepciones. En el fondo de la imagen es posible vislumbrar algunos edificios altos en construcción y otros ya concluidos, junto a inmuebles de dos pisos, y vallas que protegen una zona en construcción donde hoy se levanta un edificio de 21 pisos.

Todo indica que Sakraischik intentó esconder esa vitalidad a propósito al escoger los días de semana más tranquilos y los encuadres que la ocultaban. Su discurso escrito incluye afirmaciones como: “el progreso, al crear riquezas, debe destruir todo lo que ya no tiene razón de existir” ⁴⁹. A pesar de su tono positivista el tema central de este trabajo fotográfico estaba marcado, como se ha mostrado, por su preocupación por la memoria. Una preocupación por el pasado que ocupaba un lugar central a finales del siglo XX, periodo en que concibió y publicó el libro.

Si la estrategia de renovación urbana no hubiera sido abandonada; si a los años del milagro económico no hubiera seguido una crisis económica ⁵⁰; si la población no hubiera cambiado de mentalidad a lo largo de los años de reapertura política tras el periodo dictatorial, dándose cuenta de lo importante que es conservar las marcas de su pasado ⁵¹; tal vez el libro de Sakraischik sería hoy uno de los testigos más vivos, en formato de memoria visual cristalizada, de aquella coexistencia de ejemplares arquitectónicos ya desaparecidos. [14] Sin embargo, resultó que el Centro de Rio conservó la riqueza histórica de muchos de los conjuntos de edificios que fotografió cuando estaban amenazados de demolición o de caer en el olvido. [15]

[13]



⁴⁶ FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. “Corredor Cultural do Rio de Janeiro: uma visão teórica sobre as práticas da preservação do Patrimônio Cultural”. *Revista Fórum Patrimônio*, Belo Horizonte, vol. 1, nº 1, set./dez. 2007, pp. 80-81.

⁴⁷ DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008, p. 63.

⁴⁸ Traducción del autor: “*vida coletiva da nossa época*”. FURQUIM WERNECK LIMA, Evelyn. “Corredor Cultural do Rio de Janeiro: uma visão teórica sobre as práticas da preservação do Patrimônio Cultural”. *Revista Fórum Patrimônio*, Belo Horizonte, vol. 1, nº 1, set./dez. 2007, pp. 80-81.

⁴⁹ Traducción del autor: “*o progresso, ao criar novas riquezas, deve também destruir tudo o que não tem mais razão de existir*”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. “Imagens Brasileiras”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 23.

⁵⁰ DE MIRANDA MAGALHÃES, Roberto Anderson. *A requalificação do Centro do Rio de Janeiro na década de 1990: a construção de um objetivo difuso*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Gerência de Informação, 2008, pp. 62-63.

⁵¹ DE FREITAS PINHEIRO, Augusto Ivan. “Megalotropicalpolis”. BRUNI SAKRAISCHIK, Claudio. *Rio que desaparece*. Torino: Umberto Allemandi, 1993, p. 35.



Conclusión

Las fotografías pueden orientar un recuerdo, actuar como contrapeso del olvido cultural. Poseen potencial para sedimentar memorias y traerlas, incorporadas a su plano iconográfico, desde el pasado hasta el presente. También pueden ofrecer resistencia al desvanecimiento de la memoria urbana, como es el caso de la demolición de los edificios del Centro de Río de Janeiro en los años 70. Los libros fotográficos, puesto que están constituidos por narrativas elaboradas por conjuntos de fotografías, permiten que estas ofrezcan resistencia al desvanecimiento de la memoria urbana.

Sakraischik muestra las zonas en obras, las ruinas a la sombra de grandes torres, un momento de transformación intensa en suspensión y congelado en imágenes. Independientemente del discurso escrito que las acompaña y de la omisión de la vitalidad urbana en la mayoría de los casos, su libro impone resistencia al desvanecimiento de la memoria. Porque el conjunto de fotografías proporciona la oportunidad de encontrar el pasado sin salir del presente y confiere estabilidad a la imagen de un entorno construido urbano sometido a una intensa transformación.

[15]



[13] Excepción de registro en el cual el comercio está abierto, la vitalidad del Centro se vuelve aparente. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 26.

[14] Edificios eclécticos amenazados de demolición comparten el espacio urbano con edificios modernos. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 14.

[15] Ejemplar ecléctico que todavía conservaba las marcas de su tiempo en el presente. Créditos: Sakraischik. Fuente: Op. cit., Foto 19.



Silencios elocuentes

Carlos Martí Aris
Ediciones Asimétricas. Colección Poliédrica #2.
2019
85 páginas. 17 x 21 cm.
Castellano
ISBN: 978-84-17905-19-4

- Maestro, sus silencios desconciertan a algunas personas; incluso he conocido pianistas que me han confesado que no entienden ese silencio...

- Bueno... Lo que han de hacer es interpretar mi silencio y dejar que hable en ellos... Más no les puedo enseñar.

Quien así respondía a preguntas del organista y musicólogo Bernard Gavoty, era el enorme pianista Arturo Benedetti Michelangeli. Por más que resultara pretencioso que fuera él, "el pianista perfecto", quien lo dijera, en el fondo era cierto. Cuando las palabras altivas y la soberbia personal dejaban paso a la música, todo un mundo se abría ante quienes se aventuraban a escuchar en esos silencios.

Silencios Elocuentes, del recientemente fallecido, Carlos Martí Aris, explora esos mismos mundos. Lo hace a través de diez ensayos, pausados, claros y concentrados, en los que el silencio y su poética, lejos de constituir una rendición o un abandono, se convierten en raíz crítica para una reflexión sobre temas centrales –la tradición, el lenguaje, el *zeitgeist*, la palabra, el ruido...– de la literatura, la arquitectura, el cine, la pintura y la escultura contemporáneas. De ellos emergen, como protagonistas ejemplares, cinco artistas contemporáneos que hicieron del silencio un ingrediente sustancial de su obra.

Así, Martí Aris nos muestra cómo Jorge Luis Borges, Ludwig Mies Van der Rohe, Yasuhiro Ozu, Mark Rothko y Jorge Oteiza ejercieron una silenciosa crítica de la cultura de su tiempo enseñándonos, además, respectivamente: a reconocer lo que tiene valor y permanece porque no pertenece a nadie, frente a la excesiva valoración de la invención individual; cómo oponer la abstracción a la mera representación y figuración arquitectónica; a no crecer en extensión sino en profundidad; a proponer una inmersión lenta del espectador en la obra, frente a la convulsión constante, la agresión a los sentidos y la extrema necesidad de belleza inmediata; y a renunciar a la sobreproducción y mercantilización del arte, una vez que el artista alcanza la cualidad que Oteiza más valoraba del silencio: su precisión.



La conservación de la casa moderna como patrimonio. "Viviendas unifamiliares de Alejandro de la Sota"

Teresa Carrau Carbonell
Diseño Editorial. Colección Textos de Arquitectura y Diseño. 2020
130 páginas. 14,5 x 20,5 cm.
Castellano
ISBN: 978-1-64360-274-5

Hace algunos años visité, en dos días consecutivos, Fallingwater (F.L.L. Wright, 1935) y la casa Farnsworth (L. Mies Van Der Rohe, 1946). Sin duda, una sobre-dosis intelectual de arquitectura.

Hace menos, visité en un mismo día la casa Domínguez (Alejandro de la Sota, 1973) y la Roiba (Ramón Vázquez Molezún, 1969). Sin duda, una sobredosis vital de arquitectura. Las dos casas icónicas de los grandes maestros, presas de su leyenda pero huérfanas de sus habitantes, fueron fielmente momificadas por costosos procesos de restauración financiados por entidades privadas que, lógicamente, esperan rentabilizar su inversión. Las de nuestros maestros cercanos, más anónimas, siguen protegidas por la vida de sus propietarios o por solidarias campañas de *crowdfunding* que permiten seguir latiendo a su domesticidad.

Puesto que fueron concebidas "para vivir bien", es precisamente el mantenimiento de ese equilibrio, de ese compromiso natural entre la vida y la arquitectura, la vía que, según demuestra Teresa Carrau, mejor posibilitaría la subsistencia plena del patrimonio doméstico moderno.

Pero, muy inteligentemente, se plantea también: ¿Qué sucede cuando "el buen cliente" que hizo "el buen encargo" desaparece?, o ¿qué hacer con las casas modernas, cuya vejez no parece virtuosa, si su función doméstica pasa a ser obsoleta? ¿Se puede convertir, como en otros edificios históricos o incluso también de la modernidad, su ancianidad en virtud?

Para responder a esas cuestiones la autora abre dos líneas de estudio, ambas analizadas desde tres órdenes de pares conceptuales –significado-función, materialidad-tiempo e imagen-pureza–.

Una primera línea sobre la conservación de tres villas del *Primo Novecento* italiano, de los arquitectos Portaluppi, Terragni y Figini, donde la permanencia de la función, el compromiso del habitante y la legislación sobre protección del patrimonio se señalan como claves para su subsistencia. La segunda analiza los disparates y azarosos destinos de cuatro obras de Alejandro de la Sota, mostrando la "involución" casi irreversible sufrida por la casa Velázquez; la "evolución" reversible de la Varela; la "defunción" vergonzante de la Guzmán y la vital "permanencia", tanto de la casa de Sota como de la de los señores Domínguez.



Pequeños paraísos. El espíritu de los jardines

Mario Satz
Acantilado. Colección "Cuadernos del Acantilado".
2017
172 páginas. 11,7 x 18 cm.
Castellano
ISBN: 978-84-16748-45-7

Por increíble que pueda parecer, ha tenido que arrasarnos una pandemia y hemos tenido que vernos sometidos a un confinamiento domiciliario de varios meses para que, por una parte, los promotores inmobiliarios vuelvan a preguntarnos a los arquitectos cómo computa la edificabilidad de una terraza, ya que ahora parece que sí serán reclamo comercial, y por otra, que los clientes que encargan vivienda propia vean ya menos importante que el coche duerma caliente en el garaje que contar con un pequeño jardín.

Aunque soy sumamente escéptico ante este tipo de convencimientos sobrevenidos, por un lado oportunistas y, por otro, regidos por aquello de: "a la fuerza, ahorcan"; por si la tendencia toma cuerpo y no se olvida todo en cuanto se instrumentalice la vacuna contra el virus, bueno será que, al menos nosotros, los arquitectos, que tenemos notables carencias en cuanto a conocimiento sobre jardines, comencemos nuestra propia búsqueda.

Con la lectura del libro de Mario Satz, empezaremos a introducirnos en el concepto ancestral de jardín como espacio propio de los sentidos pero que, a la vez, los trasciende. Un lugar para el reposo espiritual, esquivo a la voracidad del tiempo, en el que, según Rilke, "la interioridad se convierte en mundo y donde el mundo se interioriza" y cuya idea fundamental fue, desde el origen, "el disfrute de lo mejor del mundo".

Una suerte de recreación del paraíso perdido que el autor, sin embargo, sugiere, citando a Jakob Böhme –místico cristiano pero zapatero de profesión–, que "está todavía en la Tierra, pero los seres humanos ya no saben verlo".

Un viaje de la memoria hasta las culturas de Grecia, Persia, Babilonia, La India, China, Japón, el mundo hebreo y el de los claustros del Medievo para reflexionar sobre la importancia vital que la idea del jardín tuvo en cada una de ellas y sobre cómo esa idea fue siempre fiel reflejo de su concepción del mundo y de su entendimiento de un concepto que, definitivamente, es necesario repensar en nuestro tiempo: la relación armónica entre el ser humano y la naturaleza.



Memoria de una búsqueda. Sobre escritos y proyectos

José Ignacio Linazasoro
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid (ETSAVA) Colección de Arquitectura.
Nº 4. 2019
95 páginas. 15 x 21 cm.
Castellano
ISBN: 978-84-09-14524-9

En 2018 se cumplieron cincuenta años de la fundación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valladolid. Entre las actividades programadas para conmemorar ese aniversario, se inició un ciclo de conferencias impartidas por diferentes autores, algunos pertenecientes al ámbito de la arquitectura y otros referentes en diversos campos del conocimiento.

"De Arquitectura" nace, según su coordinador Dario Álvarez, con el objetivo de recoger el contenido de esas conferencias, dictadas por personalidades de amplia y consolidada trayectoria; y para, citando a Stefan Zweig, "unir a los seres humanos, y así, defendernos frente al inexorable reverso de toda existencia: la fugacidad y el olvido".

El cuarto número de la colección tiene origen en la conferencia: "Elogio de la penumbra", impartida por José Ignacio Linazasoro, Catedrático de Proyectos de la ETSAVA entre 1982 y 1987. Fue una etapa muy importante en la consolidación de la escuela y que, como podemos leer en el libro, Linazasoro considera la de su más satisfactoria relación con la docencia.

Memoria de una búsqueda constituye una suerte de auto-biografía intelectual, en alto grado crítica y auto-crítica, que señala como sus referencias los textos de Aldo Rossi (*Autobiografía Científica*) y Giorgio Grassi (*Una vita di achitetto*). En ella, cuenta el arquitecto vasco cómo su inicial formación musical clásica, por vía materna, derivó intuitivamente hacia la arquitectura gracias a la fascinación por el románico. Revive sus años de formación en Pamplona y cómo Rafael Moneo le anima a leer a Rossi, comenzando, con ello, a vislumbrar su camino. Reivindica su condición de "explorador de arquitecturas" más que de investigador o erudito y repasa detalladamente toda su trayectoria, docente y profesional, confesando cómo viajando a estudiar a Asplund se le revela la arquitectura de Lewrentz, clave junto a las de Tessenov o Aalto para entender su trabajo.

En suma, constituyen los dos pilares básicos del relato la reflexión sobre cómo uno se hace arquitecto –"artista híbrido", según el autor– a sí mismo, a través de una búsqueda de corte necesariamente intelectual, y la consideración de la vital importancia que, a través de la memoria pero lejos de criterios historicistas, tiene para Linazasoro que la arquitectura de hoy "se mida" con la historia y dialogue, con respeto, serenidad y discreción con la del pasado.



La tradición en Julio Cano Lasso
Inés Martín Robles y Luis Pancorbo Crespo
Editorial Rueda S.L. 2020
397 páginas. 18,0 x 24,7 cm.
Castellano
ISBN: 978-84-7207-268-8

Cuando se acaba de leer un libro y lo primero que te infunde es respeto, es signo inequívoco de que, a partir de ahí, todo indica crecimiento.

Respeto por quien edita, por cuanto este nuevo título confirma que, desde hace más de treinta años, la Editorial Rueda viene confiando en quienes abordan el pensamiento y la crítica sobre arquitectura a través del conocimiento y no en aquellos que lo hacen mecidos en brazos de la especulación estética y semántica. También porque, contra la sobreabundancia y la inmediatez de lo icónico, apostar a día de hoy por un libro en el que es notorio que una imagen no vale más que mil palabras, es una actitud en extinción.

Respeto por los autores, porque siendo 2020 el año del Centenario del nacimiento de Julio Cano Lasso (Madrid, 30/10/1920) y no habiendo a la vista otros libros que se sumen a un más que merecido homenaje, Inés Martín y Luis Pancorbo podrían haberse sumado a la ya nutrida lista de monografías sobre la obra de Cano Lasso desde la mera actualización documental o desde el rendido reconocimiento y no lo han hecho. Se han embarcado, sin embargo, con valentía, no solo en la vía analítica, sino también en la actitud crítica. Con mayor valor y, a la vez, mayor legitimidad para hacerlo, si tenemos en cuenta su proximidad al Estudio Cano Lasso, donde ambos iniciaron en 1996 su labor profesional, hasta la fundación de su propia oficina en 2005.

También por explicitar a las claras y de modo directo la voluntad de la investigación: demostrar el axioma único de su reflexión: “el tema fundamental en la arquitectura y pensamiento de Julio Cano Lasso es la tradición”. Ello implica reconocer en Cano Lasso una tensión paradójica entre su adscripción al Movimiento Moderno y la valoración de la tradición como fuerza profunda. Una actitud que, como demuestran, fue racional, voluntariamente periférica y en alto grado crítica, con la del que podríamos llamar “núcleo duro” de la Modernidad de la arquitectura española del siglo XX, que fue el que, inicialmente, obtuvo casi todos los reconocimientos en el ámbito internacional.

Ejemplar, además, porque todo ello se arma sustentado en un riguroso análisis, de corte crítico-interpretativo, sobre la producción y el pensamiento de Cano Lasso. Una “lógica retrospectiva” que genera conocimiento y que, según los autores, busca, siguiendo a Goethe, no solo “instruir” sino “aumentar o estimular” el campo disciplinar del proyecto arquitectónico, que es abordado en toda su complejidad.

Así, partiendo desde un primer nivel teórico-conceptual en el que se desvela y fundamenta una lectura dual de la tradición en Cano Lasso: considerada como “sistema” –raíz proveniente de Vasari, Winckelmann, Gombrich, Panofsky, Pedro Salinas, Unamuno, Ortega y T.S. Elliot– y como “supervivencia” –línea abierta por Aby Warburg y Walter Benjamin–, se llega a demostrar cómo los conceptos cristalizan, en el nivel que los autores llaman estratégico-metodológico, en dos métodos proyectuales en la obra de Cano Lasso: los que denominan como “tipológico” y “referencial”.

En el tercer nivel de investigación, el táctico-proyectual, un estudio detallado por “familias” en la obra de Cano Lasso avala que el método tipológico usará la tradición como sistema racional y evolutivo que encontrará en la “hibridación” de los tipos, con las condiciones de contorno del proyecto, su particular estrategia de variación. Se demuestra también que, a través del método referencial, de base fundamentalmente icónica y con raíz en la experiencia y memoria personales del arquitecto, Cano efectuará un corte transversal y anacrónico en la tradición, capaz de encontrar en la valoración de la ruina y en las arquitecturas histórica, popular, e incluso en su contemporánea –Aalto, Terragni, Dudok, Lewerentz–, herramientas proyectuales de carácter dialéctico-polar, válidas para intereses arquitectónicos de su tiempo.

Finalmente, y por supuesto, respeto; tremendo respeto por la figura y la obra de Julio Cano Lasso, desencadenante de todo lo demás. Maestro de otros que ya son nuestros maestros; personificación ejemplar, según se desprende del texto introductorio de Alberto Campo Baeza y de muchos otros testimonios autorizados, del posible y deseable, pero desgraciadamente raro, equilibrio entre la alta capacidad profesional y la valía personal del arquitecto.



Al Borde. Menos es todo
Arquine. 2020
Editora: Andrea Griborio
159 páginas. 25,5 x 17,5 cm.
Castellano
ISBN: 978-607-9489-64-9

Desde la primera vez que vi publicada la Escuela Nueva Esperanza, y desde entonces, cada vez que veo algo del trabajo de Al Borde o escucho sobre su modo de afrontar, entender y generar la arquitectura, no puedo evitar que ronde en mi cabeza aquello que escribió Machado, tan cierto, pero nada sencillo de entender y mucho menos de hacer:

“Es muy fácil estar por encima de las circunstancias, lo difícil y meritorio es mantenerse a la altura de las circunstancias”.

Trasladando la reflexión machadiana a lo editorial, se concluye que las monografías de arquitectos han ido casi siempre por el camino de lo fácil. Debemos reconocer que las hemos utilizado para fingir y aparentar ser mucho más de lo somos en realidad. Ansiamos grandes formatos, deslumbrantes fotografías en brillante papel *couché* y poder escribir textos pseudo-poéticos en los que revelar al mundo nuestra extrema sensibilidad y originalidad... A poder ser, incluir pocos planos y sin escala, croquis hechos *a posteriori* y dar muy poca información veraz sobre la realidad y necesidades de los encargos afrontados, para que los resultados obtenidos no puedan ser valorados en su justa medida. Pero, sobre todo, lo que queremos es “decidir”.

Es evidente que el camino escogido por Arquine y Al Borde es otro.

Nombro a ambos porque, desde mis prejuicios, yo pensé que las decisiones clave sobre la edición del libro procedían de los arquitectos y, muy al contrario, ellos me cuentan que no; que lo que desde la oficina hicieron fue aceptar con gusto la invitación de la editorial, hablar mucho con ellos, darles gran cantidad de material del que se produce a diario en el trabajo de estudio, abrir la puerta para que Arquine pudiera entrar en su mundo y, sencillamente, dejarse llevar.

Así, por ejemplo, la elección por el editor de un formato de libro modesto, sin tapas y sin lomo; reducido a lo imprescindible, hizo que, desde el inicio, los miembros de Al Borde se sintieran cómodos porque vieron que desde Arquine se entendía perfectamente ese despojo de lo superficial que rige su trabajo.

Gran decisión, además, la de no significar una obra concreta en la portada del libro porque se puede debatir sobre si hay alguna que sea mejor que las otras, pero así queda claro que ninguna es más importante que las demás. Menos necesarias veo, sin embargo, tanto la duplicación de la portada como la aparición de un subtítulo que, aunque no lo pretenda, introduce un toque aforístico que contrapesa en exceso lo mucho que ya de por sí comunica el propio nombre del colectivo ecuatoriano.

Ninguna duda sobre el contenido y organización interior de la monografía.

Excelente texto de toma de posición, titulado significativamente “Desahogos”. En él, los cuatro de Al Borde ponen bocarriba todas las cartas sobre la mesa. Definen una manera sincera, abierta, experimental y participativa de entender el quehacer arquitectónico. Una práctica de hechos más que teorías, radical y crítica, estrechamente ligada a un contexto en el que prima lo imprescindible pero que, a la vez, consigue que, desde otras situaciones completamente distintas, encontremos lugares comunes y nos replanteemos cómo estamos haciendo las cosas.

Acertada organización en tres bloques temáticos –acciones de procedencia institucional o comunitaria; ejercicios académicos y espacios domésticos– para la muestra de la obra y de otras prácticas paralelas de Al borde. Elegidos desde la relación específica de los arquitectos con el tipo de encargo y las necesidades concretas demandadas, generan una clasificación que no impide, sin embargo, detectar una línea de acción coherente y común en todo su trabajo.

Correcta decisión la de sistematizar la presentación de cada obra con una pequeña fotografía y un breve texto, que siempre dicen más de lo que su tamaño y extensión hacen presuponer; dibujos y croquis de planteamiento y proceso y fotografías que documentan con igual importancia construcción y obra acabada, siempre habitada.

Continuas muestras, en definitiva, que explicitan que el trabajo de Al Borde está muy próximo a una cualidad que, según el profesor Antonio Miranda, ilumina a la mejor arquitectura: “hacer de la necesidad, virtud”.

Escuelas de Arquitectura que colaboran con rita_

La revista rita_ ha establecido un convenio de colaboración con las Escuelas de Arquitectura Iberoamericanas que aparecen a continuación.



Escuelas de Arquitectura asociadas a rita_

La revista rita_ ha establecido un convenio de asociación con las Escuelas de Arquitectura Iberoamericanas que aparecen en estas páginas por orden de incorporación. Cada Escuela de Arquitectura ha designado un árbitro evaluador que forma parte de nuestro consejo editorial.



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de la Universidad
Politécnica de Madrid



Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona



Escuela de Ingeniería y
Arquitectura de la
Universidad de Zaragoza



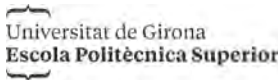
Facultad de Tecnología y Ciencia
de la Universidad Camilo José
Cela



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Internacional de Catalunya



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de València



Escola Politècnica Superior
Universitat de Girona



Escuela de Arquitectura
Universidad de Alcalá
Madrid



Escuela de Arquitectura y
Tecnología de la Universidad
San Jorge



Escuela de Arquitectura de la
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria



Escola Politècnica Superior
Universitat d'Alacant



Universidad Pontificia de Salamanca
Campus de Madrid



Escuela Politécnica Superior de la
Universidad Alfonso X El Sabio



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Rovira i Virgili



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas
CEU Cardenal Herrera



Escuela Politécnica Superior
Universidad Francisco de Vitoria



Escola Tècnica Superior
de Arquitectura
Universidade da Coruña



Escuela de Arquitectura
Universidad Nebrija



Arquitectura URJC
Universidad Rey Juan Carlos I



ETSA del Vallès
Universitat Politècnica de Catalunya
BarcelonaTech



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de la Universidad
de Valladolid



IE University Segovia



Escuela Politécnica Superior
Universidad San Pablo CEU



Escuela de Arquitectura
Universidad Europea



Escuela de Arquitectura e Ingeniería
de Edificación Universidad Católica
San Antonio de Murcia



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura Universidad de Granada



Escuela Técnica Superior de Arquitectura
y Edificación de la Universidad Politécnica
de Cartagena



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura
Universidad de Navarra



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura
Universidad del País Vasco



Arquitectura UDEM
Universidad de Monterrey, México



Departamento de Diseño, Arquitectura
y Artes Plásticas de la Universidad
Simón Bolívar de Caracas, Venezuela



Tecnológico de Monterrey
Campus Querétaro, México



Escuela de Arquitectura de la
Universidad de Piura, Perú



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Brasil



Programa de Pós-Graduação em Arquitetura
e Urbanismo da Universidade
São Judas Tadeu, Brasil



Carrera de Arquitectura, Facultad de
Planeamiento Socio Ambiental, Universidad
de Flores, Argentina



Escola de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal Fluminense, Brasil



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Pará, Brasil



Facultad de Arquitectura, Diseño
y Artes, Universidad Nacional
de Asunción, Paraguay



Facultad de Arquitectura
Universidad Peruana de
Ciencias Aplicadas



Facultad de Arquitectura y Urbanismo
Pontificia Universidad Católica del Perú



Facultad de Arquitectura, Planeamiento y
Diseño.
Universidad Nacional de Rosario, Argentina



Faculdade de Arquitectura e Urbanismo
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, Brasil



Facultad Mexicana de Arquitectura, Diseño y Comunicación
Universidad La Salle, México



Departamento de Arquitetura e Urbanismo
Instituto Universitário de Lisboa



Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Brasil



Facultad de Arquitectura. Universidad Francisco Marroquín, Guatemala



Facultad de Arquitectura, Diseño y Artes. Pontificia Universidad Católica del Ecuador



Departamento de arquitectura. Universidad Iberoamericana Ciudad de México



Universidade Coimbra
Departamento de arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia



Escuela de Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo



Departamento de Arquitectura. Universidade Autónoma de Lisboa



Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad de Finis Terrae, Chile



Facultad de Arquitectura. Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México



Facultad de Arquitectura y Diseño. Universidad Privada del Norte, Lima, Perú



Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo
Universidad de la República, Uruguay



Escuela de Arquitectura
Universidad Anáhuac, México



Escuela de Arquitectura
Universidad San Sebastián, Chile



Casa Central
Universidad Técnica Federico Santa María



Escuela de Arquitectura
Universidad de Las Américas, Chile



Universidad del Bío Bío, Región del Bío Bío, Chile