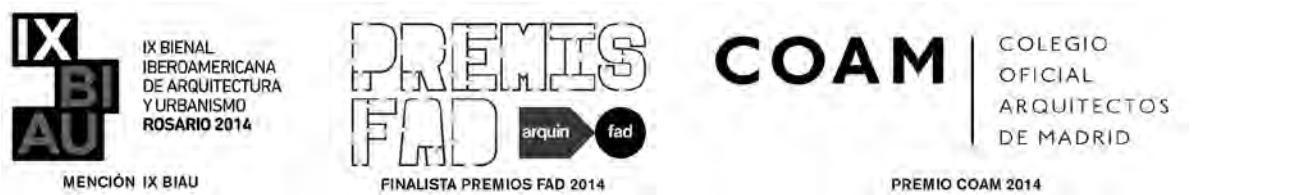




rita_redfundamentos 15

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



Director Director Ana Román	Editores Editors Ana Román Jesús Gallo	Impresión Printing Gráficas Andalusí	Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, “IALA” (UDC)
Redacción Editorial team Celia Millón	Publicidad Advertising Publicidad R.F. Calle Ferraz, 7 local Madrid (España) 28008 Tel.: +34 910 115 584 info@redfundamentos.com	Distribución y suscripciones Distribution and subscriptions redfundamentos S.L. rita@redfundamentos.com Calle Ferraz, 7 local Madrid (España) 28008 Tel.: +34 910 115 584	Arquitectura y Cultura Contemporánea (UGR)
Asesores editoriales Advisor editors Juan Francisco Lorenzo	Coordinadores universidades Universities case managers Ana Román	Grupos de investigación asociados Associated research group	Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio (UDC)
Dirección de arte Art Direction Félix Fuentes	Coordinador libros Regular contributor Juan Francisco Lorenzo	Análisis y documentación de Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM)	Patrimonio, Arquitectura y Paisaje (CEU San Pablo)
Editor invitado Guest editor Universidad Andrés Bello, Juan Paulo Alarcón, Jorge Nieto		Arquitectura y Paisaje (ULPGC)	Grupo Reconocido de Investigación de Arquitectura y Cine “GIRAC” (UVA)
		Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG)	Efimerarq (UVA)
			Crítica Arquitectónica, Arkrit (ETSAM)
			Procesos Arquitectónicos y Estrategias Urbanas: Arquitecturas Ocasionales (UFV)
			ARHCIPAI “Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje” (UAH)

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 Mercedes Galiana Agulló EA Universidad Nebrija - Madrid Elena Merino Gómez Arquitectura URJC - Madrid Ignacio Vicente-Sandoval Raquel Martínez ETSA del Vallès - Barcelona Antonio Millán ETSAV - Valladolid Julio Grijalba ETISAB - Barcelona Carolina B. García Estévez ETSAG UG - Granada Ricardo Hernández Soriano ETSAE de la UPCT - Cartagena Miguel Centellas Pedro Miguel Jiménez Vicario ETSA UN - Pamplona Mariano González Presencio ETSA UPV / EHU - San Sebastián Luis Sesé Madrazo EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona Sara Coscarelli UDEM - México Daniela Frogheri DDAAP USB - Venezuela Pendiente de nombramiento ITESM TEC - Querétaro, México Rodrigo Pantoja Calderón
--	---

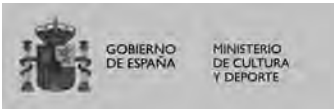
EA UDEP - Perú Pendiente de nombramiento FAU UFRJ - Brasil Mária Cristina Cabral PGAUR USJT - Brasil Fernando Guillermo Vázquez FPESA UFLO - Argentina Daniel Ventura EAU UFF - Brasil Louise Land B. FAU UFPA - Brasil Celma Chaves de Souza FADA UNA - Paraguay Pendiente de nombramiento FA UPC - Perú Miguel 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, Rosio Fernandez Baca Salcedo FA UFM - Guatemala Julián González Gómez UIA - México Jimena De Gortari Ludlow

FCTUC - Portugal Gonçalo Canto Moniz PUC - Chile María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande FAUUSP - Brasil Leandro Silva Medrano Rodrigo Cristiano Queiroz DA/UAL - Portugal Filipa Ramalhete, Nuno Mateus y Marta Sequeira FAD U. Finis Terrae - Chile Phillipe Blanc UPAEP - México Juan Manuel Márquez Murad UPN - Perú José Ignacio Pacheco Diaz 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 FA-UV - México Laura Mendoza Kaplan
--

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

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.

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 2020.



Mayo 2021
ISSN 2340-9711/ e-ISSN 2386-7027
M-35005-2013
PVP Europa 20 euros PVP América 30 euros PVP África y Asia 35 euros

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
César Ortiz-Echagüe
Fotografía: Félix Fuentes

desde Iberoamérica

maestro Iberoamericano

obras

Oficinas OAAA

Oficios Asociados

Casa Ventana

Bloco B arquitetura, Arquitetura Bossa

Cobertizo de Santo Caralampio

Arturo Franco

Casa 1217

Harquitectes

MIKHUNA

TEC Taller EC

Cancha

Rozana Montiel Estudio de Arquitectura

Museo del clima

Estudi d'arquitectura Toni Gironès

A praia e o tempo

gru.a (group of architects)

_Infraestructura

008 - 019

020 - 053

textos de investigación

056	resúmenes
058	bibliografías
066	texto 01 Desde los <i>Sielungen</i> hasta el S.A.A.L. La Ciudad Social como un <i>continuum</i> _Ricardo Carvalho
074	texto 02 No hay arquitectura pequeña. Un perchero en la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire _Carmen Martínez Arroyo; Rodrigo Penjean Muñoz
082	texto 03 Héroes anónimos. El elogio de Giuseppe Pagano a la arquitectura rural _David Arredondo Garrido
090	texto 04 Del Berlín de los Smithson al París de Friedman: fotomontajes para un diario de viaje no revelado _Iván Capdevila Castellanos; José Manuel López Ujaques
098	texto 05 La fortuna crítica de Julio Cano Lasso en el contexto internacional _Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil; Pablo Arza Garaloces
106	texto 06 Arquitectura sin lugar. La casa futuro de Matti Suuronen _Mario Sánchez Samos
116	texto 07 El Arquitecto como etnógrafo. Trabajo de campo y representación en las investigaciones de Kon Wajirô, 1917-31 _José Abásolo Llaría
126	texto 08 <i>Homme type - Homme réel</i> : revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura _Alejandro Virseda Aizpún; Carlos Labarta Aizpún
134	texto 09 Anfitriones y profetas de la Antártida. Arquitectura, territorio e imaginarios enfrentados en la Antártida, “argentina”, “británica” y “chilena”. 1961 en adelante _Fulvio Rossetti
144	texto 10 El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana _Covadonga Lorenzo Cueva
152	texto 11 Accidentes curatoriales. Transformaciones e imprevistos en la Bienal de Arquitectura de Chile 2019 _Beatriz Coeffé Boitano; Juan Pablo Urrutia Muñoz

libros

158

rita_redfundamentos 15

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
repositorios	ACADEMIA.EDU, redib.org, ZENODO, Google Scholar, DRJI, CORE, Semantic Scholar
¿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

Infraestructura

A.R. Hace solo unos días estuve en la presentación del segundo libro de poesía de César Fernández Rollán periodista, novelista, guionista, poeta y amigo. Durante el acto se recitaron algunos de sus poemas. Uno de ellos, titulado *Líbreme Dios*, me transportó en un microsegundo de vuelta al mundo de la arquitectura, mostrándome una vez más lo ligados que están todos los ámbitos de las artes y que las verdades lo son siempre, se miren como se miren y desde donde se miren.

Decía así:

Líbreme Dios de lo banal.
De lo vacío.
De lo vacío.
Revuélvanse mis entrañas
cuando me deje embriagar por la forma,
por el artificio. Por lo vano.
Córtenme los dedos de la zurda uno a uno,
si sucumbo a la pedantería.
Arránquenme el corazón de cuajo
si por vestirme de domingo y de punta en blanco
cubro en demasía la carne imperfecta
que habita debajo.
La sangre roja y caliente de mi tuétano.

Estas palabras, de otro César, me hicieron recordar la obra de César Ortiz-Echagüe, el maestro sobre el que gira rita_15.

J.P.A. + J.N. Durante la XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, celebrada en Asunción en octubre 2019, José Manuel Pozo nos presentaba la obra de Ortiz-Echagüe.

En aquella ocasión impactaba la comparativa de la obra de César con muchas de las conversaciones y discusiones que se producían en los diferentes foros de la Bienal.

Hoy, un año en pandemia después, cobra un valor especial lo intrínseco del trabajo del arquitecto. Sacando de la ecuación las escalas y presupuestos de algunos de estos proyectos, nos queda como sostenedor de la esencia un diálogo indisoluble entre estructura y oportunidad. Es esta estructura la que permite y facilita un diseño de lo justo y necesario, con la flexibilidad y versatilidad que da un rigor firme al que volver.

El 2020 nos obliga a reenfocar nuestra disciplina y obras como la SEAT nos enseñan la vocación de servicio de esas estructuras capaces de adaptarse a la evolución de la sociedad. Parece que nos guían hacia un modelo de arquitectura en el

que nuestro aporte sea simplemente (¿parece fácil?) establecer los soportes en los que cada uno propondrá su uso y disfrute. Es una gran responsabilidad dibujar el campo de juego, pero no participar en las reglas ni en el o los partidos que se puedan jugar simultáneamente.

La bonita oportunidad que se nos ofreció desde la dirección de rita_ de participar en el armado de este número, sin duda nos enfrentó a entender la profunda actualidad de uno de los elementos más antiguos, sino el primero, de la arquitectura: la estructura; y cómo esta estructura y su sentido físico y matemático no deja lugar a lo aleatorio y superfluo, desde ella hoy se pueden alimentar las oportunidades de ocupación y transformación que nuestra sociedad demanda. Nada falta y nada sobra en un diseño estructural preciso, pero todo cabe y todo puede ser de una estructura con vocación de servicio.

J.P.A. + J.N. + A.R. Las obras aquí seleccionadas entendemos que parten de esa vocación. Con las geometrías más esenciales apuntan a una pertinencia de diseño, ofrecen un “rayado de cancha” para permitirnos jugar como y cuando queramos. Obras que ligan la sobrevalorada apariencia actual a su esquema estructural, a su orden interno, a su razón de existir. Las camisetas, escudos, banderas y afición, o sea, las terminaciones, las pone el usuario del espacio. Son obras sin acabar porque no saben cómo acabarán, son obra gruesa en constante transformación y funcionamiento.

Un cobertizo preexistente al que la estructura no solo protege del agua, sino que le ofrece una oportunidad en el espesor que genera entre exterior e interior. Un museo que utiliza la estructura como soporte de un argumento. Una cubierta a dos aguas cuya estructura absorbe y genera libertad de uso. Una playa a la que la imposición de un orden estructural perimetral caracteriza y jerarquiza. En general estructuras precisamente diseñadas y colocadas para abrir un abanico innumerable de posibilidades.

Entre las obras seleccionadas, la de Oficios Asociados (OOAA) nos hizo, no solo reafirmar el argumento, sino también entenderlo como progresivo y evolutivo. Cuando contactamos con el estudio por el proyecto de su oficina taller, nos informaron de que lo habían “desarmado” y trasladado a una nueva ubicación. Esto abre una aún más sugerente reflexión sobre el valor estructural que, en su estandarizado y dimensionado preciso, permite no solo albergar diferentes “juegos” sino también cambiar de localización.

Prestar especial atención a la estructura nos permite entender el carácter infraestructural que puede tener la arquitectura, aquella que reúne las condiciones pertinentes y suficientes para el desarrollo de la vida.

Juan Paulo Alarcón

Jorge Nieto

Ana Román



La arquitectura como servicio, César Ortiz-Echagüe

Texto: José Manuel Pozo / Fotografía: Félix Fuentes

Mi relación con César arranca de hace más de treinta años, cuando César Ortiz-Echagüe entregó a la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra la documentación gráfica y la correspondencia de su estudio y dirigí una tesis doctoral sobre su obra. Desde entonces acá, he estado con él en innumerables ocasiones; tanto en Alemania, cuando él vivía allí y yo, aprovechando viajes con alumnos, me presentaba en su casa para que les hablara de su obra; como en Madrid y Pamplona, sobre todo. Estoy francamente contento de ello, a la par que muy agradecido, porque para mí ha sido una gran fortuna, me ha dado muchas satisfacciones y he aprendido mucho con él. Y pienso también que algo de culpa tengo en que se hayan avivado y recuperado ciertos recuerdos suyos en relación con su arquitectura y su trabajo, y que se hayan salvado y recuperado algunos documentos que le he incitado a buscar y perseguir.

Antes de esta entrevista ya había mantenido muchos coloquios con él sobre su obra, pero habían sido sobre todo acerca de la época que le tocó vivir, tratando de entender cómo su generación logró adquirir, en tan poco tiempo, la sabiduría y el buen hacer.... los años cincuenta y sesenta. Por aprender de ellos y por intentar aprovechar su experiencia.

Pero siempre me había ceñido a lo académico y lo profesional y hasta hoy apenas le había preguntado –ni me había preguntado– por la relación entre su brillante trayectoria y su vida personal y familiar.

Por eso, esta entrevista ha sido especialmente jugosa y reveladora; más aún, pensando que César Ortiz-Echagüe acaba de publicar el libro *José Ortiz Echagüe en el recuerdo de su hijo* (Rialp, 2020), una tarea que le ha obligado al recuerdo y la evocación; habiendo podido aprovechar los datos y reflexiones que tal evocación han provocado...

La entrevista no ha podido ser en persona, y ha tenido que ser telefónica; porque, a sus años, la prudencia de los que forman su entorno no consideró conveniente correr el riesgo de un contagio, que podía evitarse.

P: ¿Hay alguna anécdota de tu carrera que haya sido determinante o importante en tu formación y en tu trayectoria?

R: José Manuel, antes de contestar a tus preguntas quiero agradecer a la revista *rita* esta entrevista y su interés porque me hagas algunas preguntas que puedan interesar a los lectores de una publicación que está haciendo una labor tan interesante para establecer contactos entre arquitectos de uno y otro lado del Atlántico.

Después de esta pequeña consideración, para contestar, voy a contar algo de lo que trato en un libro que he publicado hace poco, con recuerdos sobre mi padre, en los que naturalmente se entrelazan otros muchos de mi vida personal. Lo digo porque mi padre influyó muchísimo en mi trayectoria, como espero acordarme de contar más adelante. En él cuento algo sobre lo que me preguntas: de cómo surgió mi vocación hacia la arquitectura.

Curiosamente yo, durante mucho tiempo, por años, estuve convencido de que los factores que habían influido eran solamente dos: En primer lugar, la casa donde había nacido; mi padre la construyó en 1924 cuando, después de la fundación de Construcciones Aeronáuticas (CASA), tenía ya una posición económica firme y segura. Estaba un poco alejada del centro de Madrid. Era una casa que él quiso construir en el estilo que le gustaba, el de los caseríos vascos. La recuerdo enormemente agradable, con muebles muy bonitos, muy acogedora en todo y muy luminosa. En ella siempre, desde pequeño, me encontré muy a gusto; y de ella, por contraste, sentí una gran nostalgia durante los años de la Guerra Civil, en la que fuimos una familia nómada. Estuvimos primero en San Sebastián, después en Puerto Real, cerca de Cádiz, en el mismo Cádiz y, por último, en Sevilla. En ninguno de esos sitios tuvimos realmente una verdadera casa; en todas esas ciudades estuvimos de modo provisional; pues en cualquier momento podíamos tener que marchar a otro lugar. Yo sentía una gran añoranza de la casa de Chamartín; y eso me sirvió para darme cuenta de la importancia del ambiente, y de la necesidad de la buena arquitectura para encontrarse bien. Junto a eso, el segundo factor que intervino para favorecer mi inclinación hacia la arquitectura fue la compañía que hice a mi padre en los que he solido denominar “safaris fotográficos”, buscando los rincones más interesantes de España para captarlos. Ahí fue donde me inicié en el dibujo mientras él fotografiaba; y poco a poco me fui entusiasmando con él y, sobre todo, con aquellos pueblos impresionantes que íbamos visitando.

Yo siempre había pensado que estas dos cosas eran las que me habían influido, y que eran las que me habían ido llevando a tomar la determinación, hacia los quince o dieciséis años, de ser arquitecto. Pero después descubrí que la decisión era bastante anterior. Viendo papeles antiguos, que conservaba, me llevé una gran sorpresa cuando encontré los planos de una casa que había dibujado con once años, en Sevilla. Aparecía un proyecto con sus plantas y sus alzados...; y resultaba ser una casa muy del “estilo Bauhaus”. ¿Cómo podía explicarse que escogiera ese estilo, que ni se parecía a la casa donde había vivido, ni a los pueblos que habíamos recorrido? A la vista de esos dibujos tan tempranos, no pude menos de preguntarme de dónde me había venido esa inspiración. Y entonces recordé que, cuando tenía solo ocho o nueve años, o sea en los años 1935 y 1936, había frecuentado algunos edificios que debieron influirme mucho.

Por un lado, frecuenté la colonia El Viso, porque en una de las casas de la colonia vivía una familia amiga nuestra. Me gustaban mucho las casas que habían hecho allí Rafael Bergamín y Blanco-Soler.

Después, hice buena parte de la primaria en el Instituto escuela, y me tocó inaugurar unas aulas de primaria que había construido Carlos Arniches en colaboración con Torroja. Para aquellos tiempos eran también muy avanzadas; eran pabellones con ventilación cruzada, cada uno con su pequeño terreno para los recreos y con una zona cubierta con unos voladizos, proyectados también por Torroja. Me encantaba aquel ambiente.

También me gustaba el edificio en el que estaba el cine Capitol, de Martínez-Feduchi y Eced, una de mis salas cinematográficas preferidas.

Y luego, un día, mi padre me llevó a ver la Ciudad Universitaria, que estaba ya en su fase final de construcción, y recuerdo la impresión que me produjo el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras. Naturalmente yo en aquellos momentos no sabía quiénes eran los autores de todos esos edificios; aunque, poco tiempo después, durante la Guerra Civil, tuve la oportunidad de conocer nada menos que a Modesto López Otero, que era el que había dirigido todo el plan de la Ciudad Universitaria, y que vivió ese verano del año 36 en San Sebastián, en la misma casa que nosotros. Años después sería uno de mis profesores en la Escuela de Arquitectura.

Pienso que las visitas a esos lugares influyeron mucho y fueron decisivas para animarme a ser arquitecto, y quizás tal vez también para que, desde el principio, me sintiese inclinado a conectar con las grandes corrientes de la nueva arquitectura, de la arquitectura que era nueva hace noventa años.

P: ¿Y el Club Náutico de San Sebastián?, porque veraneabais en San Sebastián...

R: ¿El del Aizpurúa?, sí, sí, podríamos también añadirlo a la lista; aunque no recuerdo que fuéramos mucho allí, porque nosotros no vivíamos en la zona antigua, sino enfrente, junto a la playa de Ondarreta y, por tanto, aunque es seguro que lo vi alguna vez, no fue de modo frecuente.

P: ¿Y qué maestros recuerdas con mayor trascendencia aparte de estos? ¿Hay algún otro en la Escuela o luego posteriormente? Recuerdo que te he oído contar una anécdota de Sáenz de Oiza y tu fin de carrera...

R: En relación con la Escuela ya he contado muchas veces que los profesores que teníamos eran buenos profesionales, que nos enseñaron a construir y a proyectar, pero se encontraban en unos momentos en que los arquitectos estaban muy desconcertados; estamos hablando del año 49, en el que había algunos que pensaban que lo lógico, en el régimen de Franco, era hacer una arquitectura nacionalista, inspirada en los Austrias; otros, sin embargo, tenían otras ideas y, en medio, los profesores no sabían por dónde iban a ir los tiros y preferían no darnos ninguna orientación; y no nos hablaron prácticamente nada de lo que se estaba haciendo fuera; ni de Mies Van der Rohe, ni de Frank Lloyd Wright,...

Tampoco teníamos apenas revistas ni libros, porque la biblioteca de arquitectura se había destruido con la Guerra Civil y España estaba completamente bloqueada por los países que habían ganado la Segunda Guerra Mundial y querían que Franco abandonase el poder; o sea que carecíamos de información; y, efectivamente, Sáenz de Oiza fue una excepción, porque él había estado dos años en Estados Unidos y, aunque las clases que nos daba no eran de Proyectos sino de Instalaciones, naturalmente nos enseñó fotografías, y fue un poco el que nos abrió las puertas al mundo.

Pero ya a partir de 1952, al terminar la carrera de arquitectura, ese cerco contra España se rompió, porque los americanos, al comenzar la Guerra Fría con Rusia, tuvieron mucho interés en romperlo para tener bases militares en nuestro país; y a partir de ese momento recibimos revistas, recibimos libros, pudimos viajar al extranjero; y entonces empezamos a conocer todo lo que habían hecho y dicho en las distintas corrientes.

Un arquitecto que me influyó mucho fue Richard Neutra, entre otras cosas porque vino a España. Yo había trabajado con Fisac y él me pidió que, sabiendo alemán, le acompañara a una excursión a Toledo y a El Escorial y le hiciera de traductor en la conferencia que iba a dar; una conferencia con magníficas fotografías, magníficas diapositivas. Así, además de conocer sus obras, tuve la oportunidad de charlar a fondo con él, y eso me influyó porque vi la posibilidad de hacer una arquitectura muy diáfana, unida con la naturaleza, y que se podía adaptar muy bien a las corrientes populares que había visto en España en las excursiones con mi padre.





Luego, cuando en 1954 nos encargaron a Rafael de la Joya, a Manuel Barbero y a mí los comedores para el personal de SEAT en Barcelona, claramente nos inspiramos en las obras de Neutra. En cambio, en el caso de las filiales que hice con Rafael Echaide, cuando empezamos a trabajar juntos –en el año 56–; en las que dominaban los grandes depósitos de coches, nos fijamos más en las obras de Mies van der Rohe, que solo conocíamos por fotografías. Vimos que se trataba de un tipo de edificios que se podían materializar muy bien con su forma de proyectar.

Después, en nuestro viaje a Estados Unidos, con motivo del premio Reynolds, tuvimos ocasión de ver esas obras, no ya en fotografía sino en la realidad, y me confirmé en que su estilo se adaptaba muy bien a las Filiales que estábamos ya construyendo en Barcelona y en Sevilla.

Creo que estos fueron los arquitectos que más nos influyeron. Bueno, naturalmente en aquel viaje también vimos obras de Frank Lloyd Wright; incluso tuve la ocasión, con Barbero y Joya, de pasar un fin de semana en la Casa de la Cascada, que realmente tuvo también un impacto tremendo para mi futuro.

P: Al hilo de esas obras que comentabas, me gustaría preguntarte ¿qué papel les atribuyes a las estructuras en tus proyectos?

R: Las estructuras han tenido mucho protagonismo en nuestro trabajo. A la estructura se debe nuestro primer éxito. Los Comedores de la Seat son como son, en aluminio, porque el terrero de la Zona Franca de Barcelona era muy poco resistente y en acero u hormigón hubiera exigido cimentaciones muy costosas y mi padre nos sugirió probar con aluminio y de ahí salió el edificio y al final el Premio Reynolds; y luego, con eso, la SEAT nos hizo otros encargos, en los que aplicamos lo que habíamos visto durante nuestro viaje a los Estados Unidos. La estructura del Depósito de coches de Barcelona con sus grandes vigas de acero tiene mucho que ver con el Crown Hall de Mies: tomamos allí muchas fotos y muchas medidas para aprovecharlo a la vuelta. Así que sí, le debo mucho a las estructuras. No siempre, pero muchas veces son el origen de cómo acaba siendo un edificio. Aunque no son el origen de lo que se busca, sí son con frecuencia el medio de conseguirlo y de darle forma. La estructura debe formar parte de la idea.

P: Tu padre fue un extraordinario emprendedor y un gran artista; ¿cuál de las dos vertientes pesaron más en tu modo de enfrentarte a la arquitectura; el artista o el ingeniero?

R: Esa simbiosis de los dos aspectos que concurrían en mi padre me influyeron mucho, porque realmente supo unir dos cosas que parecían contradictorias. Por un lado, un deseo grande de luchar contra la pobreza tremenda que había en España y contra el atraso que la industria padecía, con la creación de muchos puestos de trabajo de alto nivel tecnológico. Empezó fabricando aviones, nada menos que en 1917, y fundando la empresa CASA 1923, que construyó en España los primeros aviones totalmente metálicos. 27 años después fundó la SEAT que en 1953 inició la construcción de automóviles en serie. Esas fábricas de construcción de aviones o de automóviles funcionaban, y entonces cobré conciencia de que, en España, con la tecnología se podía hacer mucho, y que se podía poner también esa tecnología al servicio de la arquitectura.

Por otro lado, mi padre intuía que, como consecuencia de esos adelantos tecnológicos, iría cambiando toda la vida en España, y que muchas de sus bellezas, monumentales, edificios, trajes y costumbres populares, desaparecerían, y por eso tuvo el deseo de dejar constancia de ellas antes de que ocurriese, con su labor fotográfica.

Ambos aspectos influyeron mucho en mi carrera arquitectónica, y cristalizaron en el deseo de hacer una arquitectura muy arraigada en España, muy enraizada en la de esos maravillosos pueblos españoles, pero al mismo tiempo aplicando en ella los adelantos de la tecnología.

Comedores de la Seat, Barcelona, 1956



Banco Popular, Sucursal de Gran Vía, Madrid, 1958



Depósito de automóviles de la Seat, Barcelona, 1959



Laboratorios de la Seat, Barcelona, 1960



Depósito de automóviles de la Seat, Madrid, 1964



Edificio de oficinas de la Seat, Barcelona, 1964



Colegio Tajamar, Madrid, 1966



Colegio Retamar, Madrid, 1967



Las fotografías: Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN).

P: Además de vuestros edificios para la SEAT, tuvisteis ocasión de participar en algunos proyectos de vivienda social en Madrid y en otros proyectos de arquitectura con menos medios, como Tajamar; y siempre te he oído hablar de la arquitectura como servicio. ¿Eso fue un aprendizaje familiar o académico?

R: Yo creo que más bien familiar; éramos una familia muy numerosa –mis padres tuvieron 8 hijos– y nuestro padre tenía un gran sentido social. Además vivíamos en un barrio, el de Chamartín, en cuyos alrededores había mucha pobreza; yo todos los días, cuando iba al Colegio Alemán, en bicicleta, me encontraba con los gitanos, que eran quienes recogían las basuras en Madrid; era un espectáculo de inmensa pobreza; y mi padre, que tenía un gran deseo precisamente de ayudar a que la gente saliera de esa situación, nos inculcó a todos el sentimiento de que no podíamos permitirnos ser unos señoritos con dinero y pasarlo muy bien mientras tanta gente estaba tan necesitada. “A esta casa –nos decía– nunca debe llegar nadie a pedir una limosna e irse con las manos vacías y no podéis hacer gastos inútiles”.

Pienso que esa idea de que tenemos que servir a los demás, empezando en la propia familia, ayudándonos unos a otros, y luego con nuestro trabajo profesional, la aprendí fundamentalmente en la familia, de mi madre y luego, naturalmente, del ejemplo de mi padre, cuyos deseos no se quedaban en deseos, los convertía en realidad. Creó puestos de trabajo, primero en CASA y luego en SEAT; que son dos empresas importantes. CASA ahora está integrada en Airbus y la SEAT en Volkswagen, y dan trabajo a más de 100.000 personas, contando con todas las empresas auxiliares.

P: De tu generación siempre me ha admirado la ilusión con la que trabajabais y vuestro “anonimato”. La publicidad de la arquitectura ha llegado después: las revistas, el “revisteo”, el papel *couché*... ; pero en aquel momento trabajabais con una ilusión increíble y con unas ganas tremendas de cambiar el mundo y de coméroslo. La publicidad alcanzada por la arquitectura entre los 70 y los 80, y más aún después, cuando por momentos los arquitectos parecían estrellas de cine, ¿piensas que ha hecho daño al modo de entender la profesión, que tenía bastante que ver con ese servicio y ese afán de dar lo mejor de uno mismo?

R: Bueno, no puedo dar opinión de la profesión más que hasta el año 75; porque, aunque para entonces ya había cerrado el estudio, seguí en contacto con la arquitectura hasta ese año, porque seguí siendo corresponsal de revistas alemanas y suizas, y eso me llevaba naturalmente a estar al día de lo que se estaba haciendo en España. Esa arquitectura seguía todavía muy influida por el gran impacto que había tenido en nosotros la Guerra Civil porque, aunque algunos la habíamos vivido siendo todavía muy jóvenes, habíamos visto lo que habían sufrido nuestros padres, la tragedia que había supuesto, y teníamos el deseo de cambiar España, y para eso era necesario hacer una arquitectura sencilla, acorde con nuestras posibilidades y con nuestro clima, sin pretender hacer cosas grandiosas, sino simplemente hacer una arquitectura de servicio, para la vivienda, la enseñanza y la industria. Y sí, todo eso lo hicimos con una ilusión grande, casi siempre en equipo; hubo muchos equipos de dos y tres arquitectos, y ese fue el ambiente que realmente dominó bastante hasta mediados de los años 70; después de eso, me marché a Roma y después a Alemania, donde estuve 31 años, y perdí muchísimo contacto; por tanto no conozco bien cómo se desarrolló la arquitectura en España, y tampoco en el resto del mundo. Me parece lógico que con el tiempo hayan surgido también normativas que han complicando las cosas pero, mi opinión es que, aun con dificultades y limitaciones, siempre se puede hacer buena arquitectura; es más, muchas veces las dificultades sirven para evitar que las cosas se queden en algo vaporoso, son las que obligan a ponerle patas, a concretar. Es un poco lo que nos pasó con los comedores de la SEAT. Las dificultades que planteaba el mal terreno al final se convirtieron en una virtud que nos obligó, por así decir, a hacerlo en aluminio. Y ese fue realmente uno de los valores más importantes que tuvo ese edificio.

P: Esto que dices de las dificultades me recuerda una cosa que le he oído muchas veces decir a Pachi Mangado a sus alumnos: que la realidad es el mejor material para hacer buena arquitectura.

Miguel Fisac y César Ortiz-Echagüe en la feria de la construcción de Hamburgo, 1951



De izquierda a derecha, Rafael de la Joya, Mies van der Rohe y César Ortiz-Echagüe, 1957



César Ortiz-Echagüe con su padre ante el proyecto de los depósitos de coches para la Seat Barcelona, 1958



César Ortiz-Echagüe y José Manuel Pozo en la Universidad de Navarra, 2016



A veces nos quejamos: ¡Ay que el solar es malo! ¡Ay que esto, ay que lo otro! cuando precisamente en la maldad del solar puede estar el origen de la extraordinaria solución... Otra cuestión: el movimiento moderno adoptó casi como un dogma el célebre adagio: la forma sigue a la función. ¿Tú crees que hoy en día sigue siendo válido? La arquitectura moderna ha logrado por medio de la desornamentación que los espacios sean muchas veces casi contenedores que sirven para cualquier cosa; la función determina poco el diseño y al final se construyen contenedores que son un día una cosa y al día siguiente otra, y luego se compartimentan y se convierten en un edificio de oficinas. ¿Crees que le falta valor simbólico a la arquitectura? ¿Cómo lo ves?

R: Creo que depende mucho del tipo de edificio; por ejemplo, en el caso de una casa para una familia, que tiene además sus costumbres, el arquitecto tiene la obligación de hacer un proyecto adaptado a esas necesidades, sin pretender darle una flexibilidad que sería muy forzada y exagerada. Otra cosa es cuando lo que se construye es una vivienda para alquilar o para vender; en ese caso creo que las posibilidades que hoy en día hay de flexibilizar, con tabiques fáciles de mover, con instalaciones que puedan ir por debajo de los suelos y se puedan conectar en distintos lugares... vienen bien, porque el arquitecto no sabe exactamente cuáles son las costumbres de las personas que van a ocupar esas casas. Por ello es apropiado hacer una arquitectura que permita a los que compran esas viviendas hacer cambios para que se adapten más a sus circunstancias. Ahora lo estamos viendo con la pandemia; mucha gente se ha dado cuenta de que las cosas tienen que cambiar un poco, para tener el necesario refugio donde poder trabajar, y para el teletrabajo ...

Por otro lado están los grandes edificios de enseñanza o las bibliotecas donde los adelantos técnicos que se van produciendo hacen que sea aún más necesaria esa flexibilidad. Yo tengo el ejemplo, la experiencia, de mi última intervención en arquitectura, los pabellones de aulas del colegio Tajamar en Madrid construidos en 1958. Creo que estéticamente estaban muy bien pero, claro, al cabo de 62 años de uso, muchas instalaciones, muchos requerimientos de la tecnología ya no eran posibles y por eso los arquitectos Vassallo y Berlinches, contando con mi asesoramiento, han hecho unos pabellones nuevos, sustituyendo a los antiguos. En ellos, precisamente, lo que se busca, después de esa experiencia, es una mayor flexibilidad. Con este objetivo se ha aumentado el número de ventanas, de modo que se puedan hacer cambios, se puedan mover los tabiques fácilmente. Y todo ello manteniendo las ideas fundamentales que tuve con Echaide para el proyecto.

Por eso creo que no se puede decir "café para todos". Cada tipo de edificio requiere una concepción diferente. Aunque creo que todos pueden mantener su personalidad ofreciendo esa flexibilidad; esta es mi idea.

P: Comentabas que la casa que con once años dibujabas era tipo bauhasiano; una arquitectura que se propició en aquellos momentos, desornamentada, eliminando toda la decoración superflua e innecesaria, con un sentido de funcionalidad, de economía..., pero ¿no puede haber pasado que toda esa falta de ornamentación con el tiempo solo sea comprensible a unos espíritus exquisitos, que tienen que tener una formación muy buena para disfrutarla, y que a la mayoría de la gente le aburra y le resulte insoportable; lo que casi exigiría que volviéramos otra vez a ornamentarla para que tuvieran donde poner la vista?

R: En ese sentido, tenemos un ejemplo muy claro en las obras de Fran Lloyd Wright. Los Reyes Magos me trajeron este año uno de esos libros que han editado espléndidamente con sus obras. Impresiona cómo fue cambiando de estilo con el tiempo; y a partir de sus 60 años dio un gran giro, buscando una arquitectura más decidida y con menos ornamentación que en sus etapas anteriores, como la Casa de la Cascada. También en España tenemos algunos arquitectos que han hecho una arquitectura muy interesante y, al mismo tiempo, con ornamentación, no necesariamente a base de florituras, sino jugando con la misma arquitectura. Hay cosas de Higuera muy buenas en ese sentido. El proyecto Torreciudad de Heliodoro Dols es otro ejemplo de arquitectura muy actual y, al mismo tiempo, casi podríamos decir que un poco barroca; y no de cartabón, sino al revés, incorporando muchos movimientos de los muros

y las paredes. Creo que también se puede hacer arquitectura con “ornamento”. Si todo fuera Bauhaus, si todo fuera Mies van der Roe, saldrían unas ciudades horribles.

P: Alguna vez te he oído comentar que paseando por la ciudad a veces te has preguntado: “¿qué hemos hecho mal?” porque los cascos antiguos son más gratos, más humanos, más agradables de vivir que lo que hemos hecho después....

R: Sí, pero creo que también se han hecho cosas buenas, se pueden hacer cosas buenas con la arquitectura actual.

P: Una última cosa. Lo que has comentado del libro de Wright muestra que sigues intentando mantenerte al día o, quizás más, que procuras, además, repasar lo que has vivido: porque tú has vivido como protagonista el momento fascinante del gran cambio de la arquitectura contemporánea, has sido contemporáneo de los grandes maestros, has leído en la prensa la noticia de la muerte de Mies, de Le Corbu, de Wright,...; todos los grandes maestros han muerto durante tu vida, ¿ves la arquitectura con nostalgia o crees que la arquitectura sigue progresando? ¿Qué piensas?

R: Soy un arquitecto jubilado, y, además, soy sacerdote; y los sacerdotes no nos jubilamos nunca; en este terreno sigo teniendo bastante trabajo aunque no tanto como antes. Por tanto, como arquitecto jubilado no estoy muy al día de lo hecho en los últimos decenios. No obstante, con ocasión de la XI Bienal Iberoamericana tuve ocasión de enterarme un poco de lo que se está haciendo en México, en América Central y en la del Sur, y me quedé muy impresionado con algunos trabajos desarrollados en zonas muy pobres como Bolivia o Paraguay. Descubrí que se han hecho cosas muy acertadas, aprovechando los materiales del lugar; algo muy bueno; pero no me atrevo a opinar sobre este tema, porque no lo conozco suficientemente; además últimamente, ahora con la pandemia y yo con mis años, cada vez me resulta más difícil viajar y ver cosas; se ven en fotografías, pero la realidad no es igual que las fotografías, y solo por las fotos, no se puede juzgar; no obstante, estoy seguro de que, gracias a Dios, seguirán saliendo arquitectos muy buenos; como habrá también siempre arquitectos malos; porque tenemos que contar que la vida es siempre una mezcla de luces y de sombras.

César Ortiz-Echagüe Rubio nació en Madrid el 13 de enero de 1927. Fue el cuarto de ocho hermanos de una familia con marcada sensibilidad artística; su tío, Antonio Ortiz Echagüe (Guadalajara, 1883-1942) fue pintor, y su padre, José Ortiz Echagüe (Guadalajara 1880-Madrid 1980), cultivó la fotografía artística, llevando a cabo numerosas exposiciones por todo el mundo y siendo objeto sus fotografías de abundantes publicaciones; además fundó y presidió las empresas CASA y SEAT, lo cual influyó decisivamente en el éxito profesional de su hijo César. Ortiz-Echagüe realizó sus estudios de bachillerato en el Colegio Alemán de Madrid. En 1947 ingresó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, en la que terminó sus estudios en 1952 obteniendo Premio extraordinario de la Real Academia de Bellas Artes por su proyecto fin de carrera. A finales de 1953, recibió el encargo de diseñar los comedores de la factoría SEAT en Barcelona; proyecto que realizó en colaboración con el estudio de Manuel Barbero Rebolledo (t. 1950) y Rafael de la Joya Castro (t. 1950), y obtuvo el Premio Reynolds. En 1954 se asoció con Rafael Echaide y juntos realizaron importantes encargos para la SEAT, así como para el Banco Popular. Tras esta primera etapa, el estudio de Ortiz-Echagüe-Echaide se especializó en un segundo campo, el de la enseñanza, al que dedicará los últimos años de trabajo, destacando dos proyectos: el Instituto Tajamar (1961-1966) en Vallecas, y el Colegio Retamar (1967), en Somosaguas. Al margen de ese ejercicio profesional directo, el mundo de la arquitectura le debe su colaboración en la puesta en marcha de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra (1967), de la que fue profesor extraordinario. En 1974 es nombrado académico de arquitectura por la Academia de Bellas Artes de Baviera. El abandono de la profesión en 1967 no fue gratuito sino para dedicarse a tareas de formación y de promoción de actividades de carácter social como miembro del Opus Dei y después como sacerdote, desde que fue ordenado, en Roma, por Juan Pablo II, en 1983. En 2019 recibió en Asunción (Paraguay) el Premio Iberoamericano de Arquitectura y Urbanismo 2019 de la XI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. Actualmente reside en Madrid.

José Manuel Pozo, nacido en Segovia en 1957, es arquitecto por la Universidad de Navarra (1981) y Doctor en Arquitectura por la misma Universidad (1988). Fue subdirector de la Escuela de Arquitectura desde 1994 hasta 2000, Director del Programa de Doctorado en Historia de la Arquitectura Contemporánea hasta 2014 y Director del Máster en Diseño Arquitectónico (2000-2017). En 1995 fundó T6 Ediciones S. L., que ha publicado más de un centenar de libros, mayoritariamente de Historia de la Arquitectura. Ha sido coordinador de los Congresos Internacionales de Historia de la Arquitectura del siglo XX de Pamplona, desde el primero (1998) hasta el duodécimo (2020/2021), y Promotor de la Bienal de Arquitectura Latinoamericana (BAL); de la que se han celebrado seis ediciones hasta 2019. Es Patrono de la Fundación Arquitectura y Sociedad desde 2014.

ARGENTINA

Oficinas OOAA
Oficios Asociados

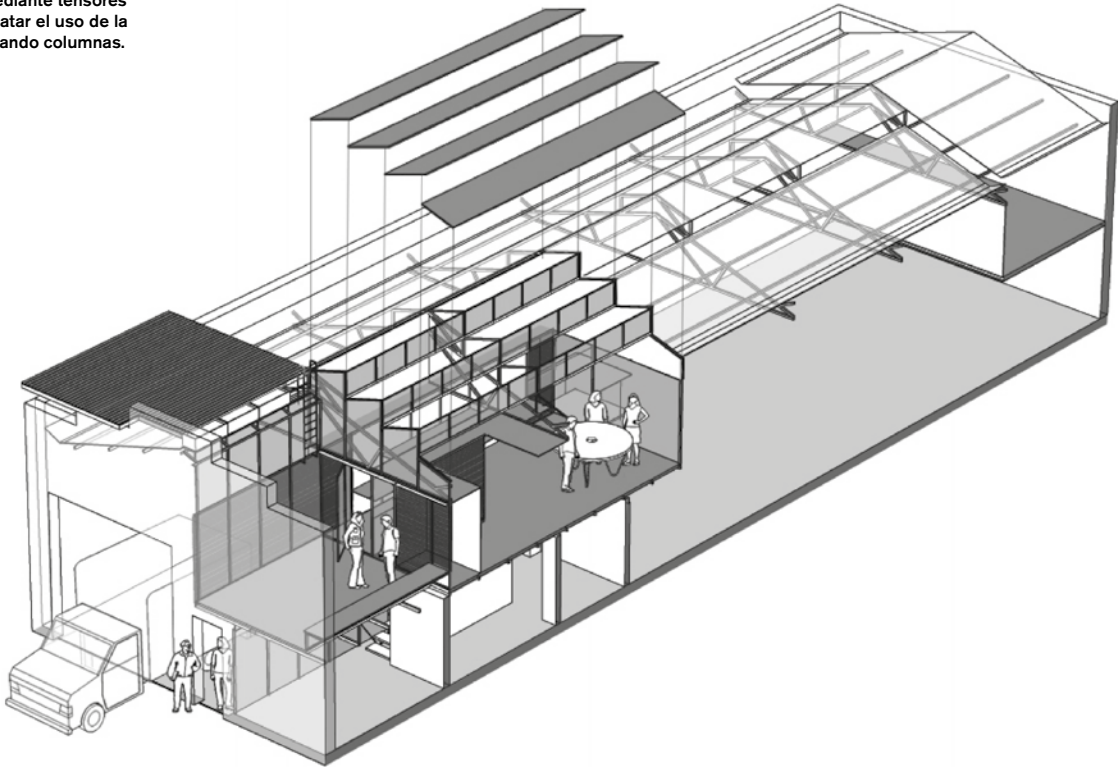
arquitectos architects Esteban Rodríguez, Manuel Nesta **colaboradores assistants** Santiago Vaca Guzman **cliente client** Oficios Asociados **ubicación location of the building** Humboldt, 126, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina **superficie construida total area in square meters** Humboldt: 52m² (estudio) , 200m² (taller) **fecha finalización completion** 2017 **fotografía photography** Javier Agustín Rojas







La cabina que aloja el estudio se encuentra a una altura de 2,30 m, soportada en planta baja por el núcleo de servicios y la sala de acceso, con su carpintería portante. La planta del estudio se proyecta más allá de la línea de frente de los servicios formando un volumen en voladizo que cuelga de las cerchas existentes mediante tensores con el fin de no dificultar el uso de la planta del taller agregando columnas.





BRASIL

Casa Ventana

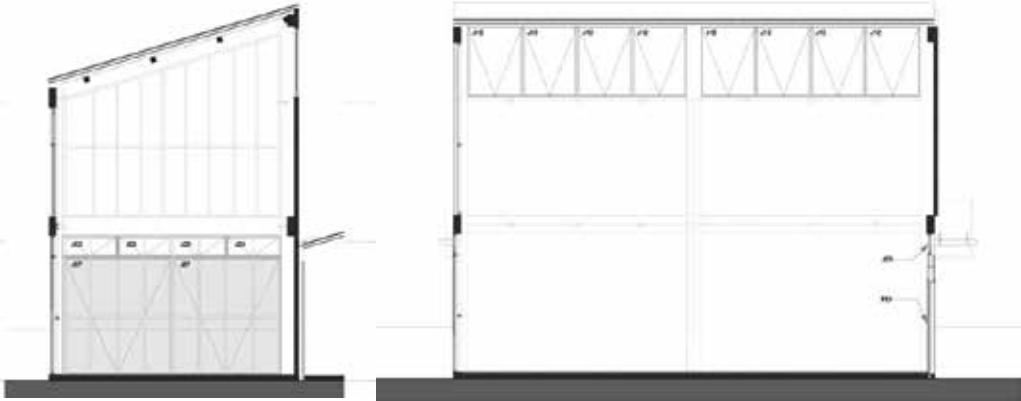
Bloco B arquitetura, Arquitetura Bossa

arquitectos architects Júlia De Fáveri, Giovana Bossa **cliente client** Escola de artes circenses
ubicación location of the building Servidão Maria Nair da Silva, 210, Florianópolis, Santa Catarina, Brasil **superficie construida total area in square meters** 52 m² **fecha finalización completion** 2019
fotografía photography Camila Alba



El proyecto Casa Ventana consiste en la sustitución del garaje de la residencia de un artista por una escuela de prácticas circenses y un espacio para presentaciones.

Un muro de hormigón define el límite entre vivir y practicar. Frente a la vivienda, en madera, el espacio cultural donde predominan el hormigón y la vegetación circundante. Este último se impone en forma y dimensión para indicar dónde está el lugar que recibe al público.





Los cierres y aberturas se diseñan según la incidencia solar. De esta manera, al norte, dos losas de hormigón protegen de la luz más intensa. Mirando hacia el sur, sin embargo, las otras fachadas se abren lo más posible hacia el exterior, conectando el edificio con la vegetación circundante.

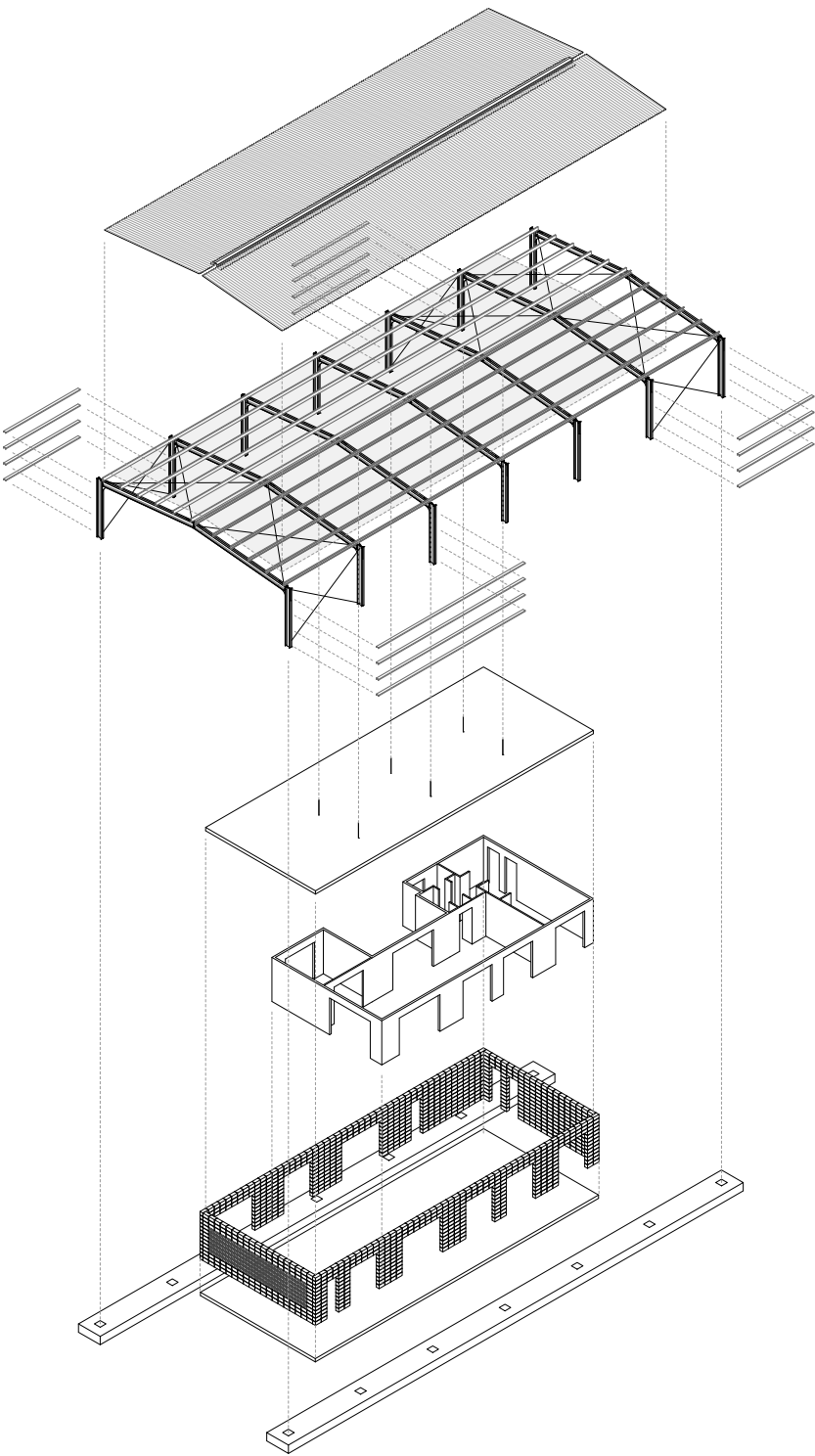
Los marcos tienen un papel importante de diálogo entre el espacio interno y externo, su materialidad aporta organización, permeabilidad y ligereza en contraste con la resistencia y el peso del hormigón. Fabricados en madera por un artesano, se complementan con piezas de policarbonato.











Inspirada en los secaderos de tabaco y pimientos de La Vera, la construcción está compuesta por una pastilla del mismo bloque de hormigón usado en estos y una estructura prefabricada de GPS técnicas metálicas que la protege del sol y la lluvia como si de un paraguas o un sombrero se tratase. La estructura metálica nos ofrece la sensación de interior, de cobijo psicológico, de espacio propio, mientras que dentro de la estructura de bloque se presenta el mundo confortable, acondicionado.

ESPAÑA

CASA 1217

Harquitectes

arquitectos architects David Lorente, Josep Ricart, Xavier Ros, Roger Tudó **colaboradores assistants** Albert Farell, Carla Piñol Moreno **cliente** client Privado **ubicación location of the building** L' Escala, Girona, España **superficie construida total area in square meters** 226,75 m² **fecha finalización completion** 2015 **fotografía photography** Adrià Goula









SECCIÓN LONGITUDINAL

Mientras la planta baja se relaciona con el exterior más inmediato, la planta primera se relaciona con las vistas más lejanas del Cap de Creus. Estas condiciones marcan la primera lógica constructiva de la casa: una estructura de tres planos horizontales completamente abiertos en su perímetro.

La estructura de pilares y losas es la gran inversión patrimonial de la casa. No solo contiene su inercia sino que también caracteriza los espacios galería y, por extensión, los de toda la vivienda



1 2m
PLANTA BAJA





ECUADOR

MIKHUNA

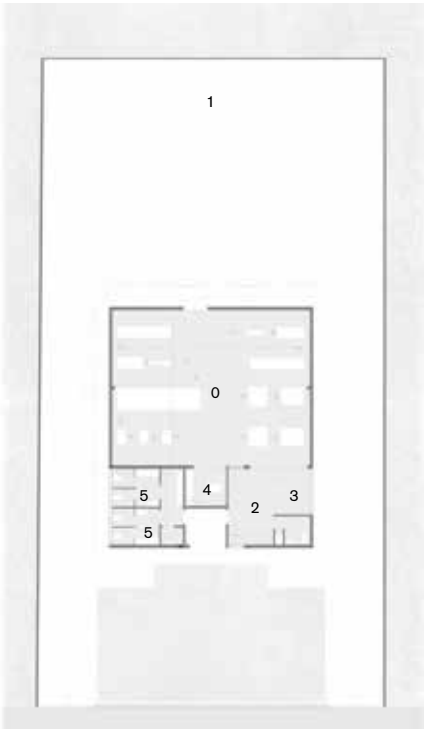
TEC Taller EC

arquitectos architects Pablo Castro Guijarro, Roberto Morales Guijarro, **colaboradores assistants** Juan Ruiz, Cynthia Quintero, Héctor Barreto, Daniel Rodríguez, Gabriel Echeverría, Hillary Jarrín, Bryan Velastegui **cliente client** Mikhuna Trade **ubicación location of the building** Calacalí, Ecuador **superficie construida total area in square meters** 300 m² **fecha finalización completion** 2018 **fotografía photography** Lorena Darquea Schettini, Paolo Caicedo



Una estructura libre y espaciosa, una carcasa compuesta por un basamento de bloque negro de cemento y una cubierta metálica que en conjunto consigue, con la mínima materia posible, la máxima cantidad de metros cúbicos habitables, además de calentar, proteger del viento, ventilar, proporcionar sombra y aislar. Una respuesta ante la tipología de fábrica industrial de cubierta con cumbrero muy común en la región.





- 0 Maquinaria
- 2 Área de carga y descarga
- 3 Oficina
- 3 Sala de Reuniones
- 4 Laboratorio
- 5 Servicios Higiénicos

0 2 4 8m



PLANTA PRINCIPAL



El programa arquitectónico se divide en dos espacios: uno que alberga toda la parte rígida de oficinas y zona húmeda, y el segundo que alberga la maquinaria donde tiene lugar la actividad principal del proyecto con el desarrollo de productos de quinua.

El espacio funciona como un invernadero. Abierto al sureste, capta los rayos de sol de las primeras horas de la mañana para que no sea necesario calentar el interior usando otros medios. Sin embargo, evita la radiación directa durante el resto del día, conservando la iluminación natural.



MÉXICO

Cancha

Rozana Montiel Estudio de Arquitectura

arquitectos architects Rozana Montiel, Alin V. Wallach **colaboradores assistants** Alejandro Aparicio
cliente client INFONAVIT **ubicación location of the building** Lagos de Puente Moreno, Veracruz,
México **superficie construida total area in square meters** 1.630 m² **fecha finalización completion**
2016 **fotografía photography** Sandra Pereznieto







El proyecto convierte una cancha en desuso, por no estar protegida del sol y las altas temperaturas, en un espacio multiusos.

Un pórtico que es más que un techo: utiliza la capacidad entre columnas de la construcción para generar un programa de actividades variadas: tiendas, salas multifuncionales, balcones, foro, áreas recreativas para niños, área de hamacas, sala de ejercicios para adultos, salas de actividades, baños.





En el ágora diseñada para complementar el pórtico, se introducen árboles locales y vegetación para sombrear y refrescar el área, compuesta por el foro, el parque de patinaje y el área de picnic.

ESPAÑA

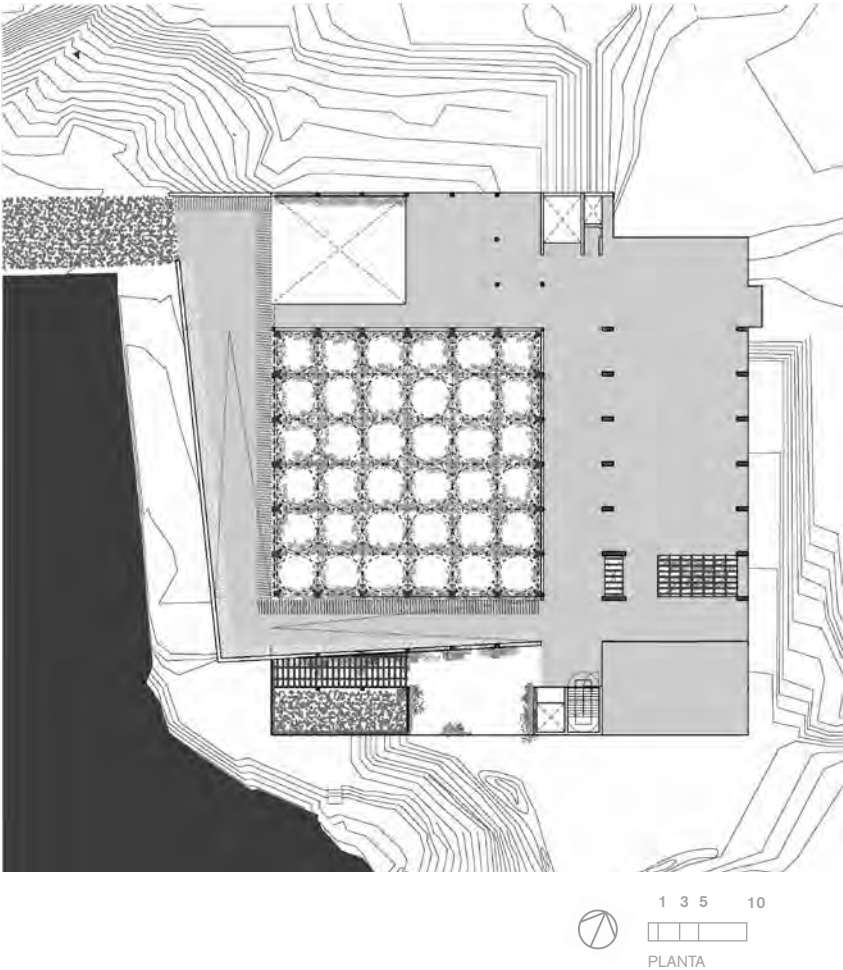
Museo del clima

Estudi d’arquitectura Toni Gironès

arquitectos architects Toni Gironès **cliente client** Ayuntamiento de Lleida. **ubicación location of the building** Av. De Galileo Galilei, Barrio La Mariola, Lleida, España **superficie construida total area in square meters** 42.000 m² **fecha finalización completion** 2018 **fotografía photography** estudi d’arquitectura toni gironès, Fernando Alda









El proyecto genera un gran espacio público en el que se optimizan los materiales obtenidos con el movimiento de tierras, activando a su vez la vegetación propia del lugar.

Al ser el clima el objeto del museo, el continente se convierte en el contenido.

Planteando un entramado inseparable entre la naturaleza y las tramas de la existencia, el recurso de la tierra como topografía se materializa en el paseo por el soleado altiplano y la sombría vaguada. Igualmente, la vegetación autóctona y parte de la edificación que la envuelve se proponen como elementos en armonía que transitan por los diferentes microclimas generados.



Una pérgola de 900 m² como “tutor” de 22 glicinias es el “centro de gravedad del proyecto”, complementándose con diferentes áreas y servicios logísticos que permitirán activar los distintos programas temporales que se aplicarán en las distintas estaciones climáticas.

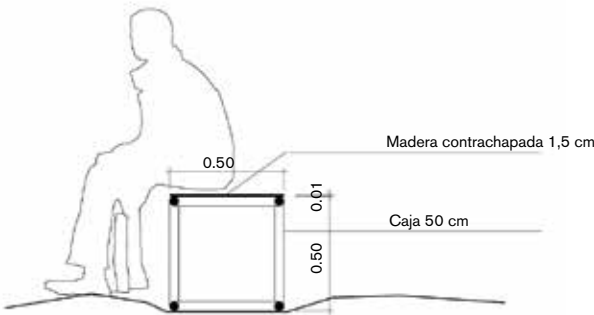
Se trata de una construcción inacabada, en la que el paso del tiempo construye, y en la que los visitantes cuentan con un nuevo y habitable espacio público en armonía con la experiencia del clima y los distintos procesos naturales.



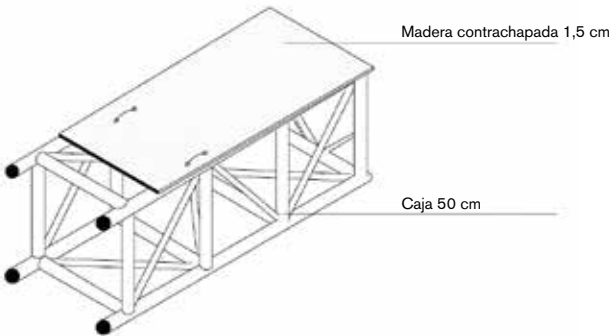


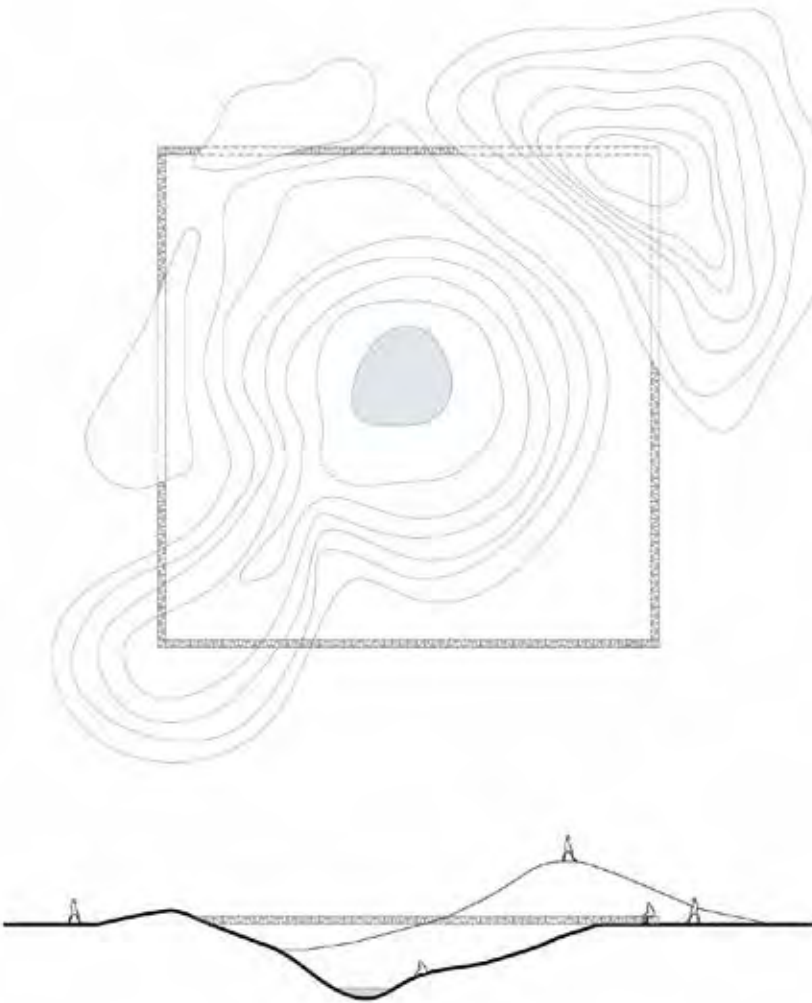






La instalación "La playa y el tiempo" se organiza mediante dos operaciones combinadas: demarcación y reposicionamiento. La primera consiste en la inserción de una gran estructura cuadrilátera de 31 m x 31 m y 50 cm de altura que delimita la zona de trabajo a la vez que sirve de soporte para la recepción del público. La segunda se produce a partir del movimiento de la materia existente en el lugar –arena y agua– que, reposicionada, da lugar a un nuevo paisaje topográfico. Combinadas, las dos operaciones generan un escenario que cambia gradualmente.





66-73

01 | Desde los *Sielungen* hasta el S.A.A.L. La Ciudad Social como un *continuum* _Ricardo Carvalho

La cuestión de la ciudad periférica contemporánea ocupa un lugar central en el debate disciplinar sobre la forma urbana. No solo porque la ciudad periférica es cuantitativamente dominante en relación con la ciudad histórica, sino también porque concentra en sí misma la confluencia de varios modelos históricos. La vivienda fue elegida por diferentes movimientos europeos como instrumento para la reforma social. Este es el caso de la Ciudad Jardín (*Garden City*) o de los *Siedlung*, que convergerían, posteriormente, en las propuestas del Movimiento Moderno. Esta combinación, que permitió la asociación entre arquitectura y reforma social, estuvo presente en estos casos y en las operaciones del Servicio de Apoyo Ambulatorio Local, el S.A.A.L., que recuperó algunas estrategias urbanas y morfológicas defendiendo una intervención que formaba parte de un concepto amplio de ciudad.

Este artículo aborda el tema de la vivienda social, en su formalización a nivel de barrio, a partir de un conjunto de ejemplos, construidos a lo largo del siglo XX, que se usan para explicar una posible visión de la Ciudad Social muy pertinente frente a una realidad contemporánea, relativa a la Vivienda colectiva, pobre en significado y frágil en términos de capacidad de respuesta.

Palabras clave
Ciudad-Social, vivienda social, Ciudad-Jardín, S.A.A.L., *Siedlung*

74-81

02 | No hay arquitectura pequeña. Un perchero en la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire_ Carmen Martínez Arroyo; Rodrigo Pemjean Muñoz

Este artículo de investigación estudia el perchero que el arquitecto Miguel Fisac diseñó para el vestíbulo de la casa que construyó, para sí mismo y su familia, en el Cerro del Aire en 1956.

El acercamiento al objeto se realizará por escalas: en primer lugar se hablará brevemente de la casa como contexto y contenedor de un elemento especial; el paso siguiente será analizar el vestíbulo y la importancia del perchero en la secuencia de recorrido; el tercer apartado se centrará en el propio perchero, en el ensamblaje de todos sus componentes y en su carácter maquinista, otorgado por el movimiento de las piezas; finalmente, se reflexionará sobre el origen incierto del perchero y sobre su deseada permanencia en la memoria colectiva.

Este objeto sensible, al interactuar con los usuarios, provoca una reacción de sorpresa e invita al juego.

No hay arquitectura pequeña. Como este perchero demuestra, una pieza singular y poética es capaz de cualificar y transformar el espacio.

Palabras clave
Miguel Fisac, casa en el Cerro del Aire, perchero, construcción, movimiento, maquinismo

82-89

03 | Héroes anónimos. El elogio de Giuseppe Pagano a la arquitectura rural _David Arredondo Garrido

En la Triennale di Milano de 1936, el arquitecto Giuseppe Pagano comisarió junto a Werner Daniel la exposición *“Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo”*, en donde realizó un elogio a la arquitectura rural italiana. Pagano desarrolló esta valoración en otros artículos teóricos, fundamentalmente desde la dirección de la revista *Casabella*, además de en fotografías y proyectos de arquitectura. En todos ellos propuso una mirada hacia la arquitectura rural como obra comunitaria, realizada por unos héroes anónimos, reflejo de la honestidad y la verdad que aporta la tierra. La presentó como un ejercicio estético y racional de primer nivel, conectándola directamente con el funcionalismo de los arquitectos más avanzados del Movimiento Moderno, yendo más allá de las ideas preestablecidas por el régimen de Mussolini. El presente trabajo reconoce las aportaciones más reveladoras de este elogio a lo rural hecho por Pagano, las contrasta con las ideas gubernamentales y las pone en relación con otras valoraciones coetáneas de esta arquitectura, como las desarrolladas por Josep Lluís Sert desde España. Se valora asimismo la continuidad de sus ideas en exposiciones sobre temas similares realizadas posteriormente, como *“Architettura spontanea”* comisariada por Giancarlo De Carlo y *“Architecture without Architects”* dirigida por Bernard Rudofsky.

Palabras clave
Giuseppe Pagano, Triennale di Milano, años 30, Josep Lluís Sert, Giancarlo De Carlo, Bernard Rudofsky, arquitectura rural, arquitectura fascista

01 | From *Siedlungen* to S.A.A.L. The Social City as a *continuum* _Ricardo Carvalho

The question of the contemporary urban periphery occupies a place in the disciplinary debate on the urban form. Not only because the so-called perical city is dominant facing the historial city, but also because it concentrates results and confluences of various historical models. Collective housing was chosen as an instrument by various European movements such as the Garden City movement or the Siedlung settlements, which would later converge in the proposals of the Modern Movement.

This combination, which allowed an association between architecture and social reformism, will be present in projects, distant in time, such as the siedlung or the Local Ambulatory Support Service, the S.A.A.L., where some stratagies and formal aspects are recovered to support an intervention in a large spectrum concept of city. In this article, we have tried to confront habitat, social housing, in the form of a neighborhood, based on a set of constructed examples, with a verifiable reality in the contemporary world, which is poor in meaning and fragile in terms of responsiveness.

Keywords
Social-City, housing, Garden-City, S.A.A.L., *Siedlung*

02 | There is no small architecture. A rack in Miguel Fisac’s house on Cerro del Aire_Carmen Martínez Arroyo; Rodrigo Pemjean Muñoz

This research article studies the rack that the architect Miguel Fisac designed for the hall of the house that he built, for himself and his family, on Cerro del Aire in 1956.

The approach to the object will be carried out by scales: first, the house will be briefly examined as a context and container for a special element; the next step will be to analyze the entrance hall and the importance of the rack in the tour sequence; the third chapter will focus on the rack itself, on the assembly of all its components and on its machinist character, granted by the movement of the pieces; finally, we will discuss on the uncertain origin of the rack and on its desired permanence in the collective memory.

This sensitive object, when interacting with users, provokes a reaction of surprise and invites them to play.

There is no small architecture. As this rack shows, a singular and poetic element is capable of qualifying and transforming the space.

Keywords
Miguel Fisac, house on Cerro del Aire, rack, construction, movement, mechanization

03 | Anonimous Heroes. Giuseppe Pagano’s Praise of Rural Architecture _David Arredondo Garrido

At the Triennale di Milano in 1936, the architect Giuseppe Pagano curated the exhibition *“Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo”* together with Werner Daniel. Pagano delved into this proposal through theoretical articles, mainly from his position as director of *Casabella* magazine, as well as with his own photography and architectural projects. He developed an idea of rural architecture as a community work, done by anonymous heroes as a reflection of the honesty and truth that the soil provides. He presented it as a first-rate aesthetic and rational exercise, connecting it directly with the functionalism of the most advanced architects of the Modern Movement, going beyond Mussolini’s pre-established ideas. This paper recognizes the most revealing proposals of Pagano’s praise of the rural and puts them in relation to government policies and to other recognitions of the rural architecture. Thus, it will be related to contemporary proposals developed by Josep Lluís Sert from Spain, and with those made in the following decades in such relevant exhibitions as *“Architettura spontanea”* curated by Giancarlo De Carlo and *“Architecture without Architects”* directed by Bernard Rudofsky.

Keywords
Giuseppe Pagano, Triennale di Milano, 1930s, Josep Lluís Sert, Giancarlo De Carlo, Bernard Rudofsky, rural architecture, fascist architecture

90-97

04 | Del Berlín de los Smithson al París de Friedman: fotomontajes para un diario de viaje no revelado _Iván Capdevila Castellanos; José Manuel López Ujaque

La desaparición de Yona Friedman ha vuelto a situar su obra en el centro del debate arquitectónico. La revisión crítica de La Ciudad Espacial, su gran proyecto, lo sitúa, irónicamente, como antesala de un nuevo paradigma que reclamará la desaparición de la arquitectura y su sustitución por redes hiper-tecnológicas que posibilitan una vida cambiante en un entorno “bien atemperado” –siguiendo las corrientes medioambientalistas del momento. Sin embargo, esta revisión sigue acomodada en relacionar La Ciudad Espacial con el mundo referencial aceptado por el propio Friedman: Le Corbusier, Metabolistas, Konrad Wachsmann... Este artículo amplía este contexto yendo más allá de los escritos del autor y comparando, para ello, imágenes poco conocidas de su Ville Spatiale con otras de aquellos con los que siempre negó relación alguna: Alison y Peter Smithson. Es en una pugna intelectual no reconocida con estos, donde la investigación pretende situar los fotomontajes de Friedman como medio transmisor de las ideas que años después fueron llevadas al extremo por una nueva generación de “arquitectos radicales” –sobre todo en Londres, Viena y Florencia– pero reconociendo el papel fundamental –obviado a menudo por la crítica arquitectónica– que la pareja británica tuvo en su fundación.

Palabras clave

Yona Friedman, Alison y Peter Smithson, Ciudad Espacial, arquitectura móvil, retícula neutra, fotomontaje, Berlin Hauptstadt, The City, Paris Spatial

98-105

05 | La fortuna crítica de Julio Cano Lasso en el contexto internacional_Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil; Pablo Arza Garaloces

Se han cumplido 100 años del nacimiento de Julio Cano Lasso. Mucho se ha escrito hasta el momento de la importancia de su obra en el contexto de la arquitectura española y de su influencia en varias generaciones de arquitectos. Sin embargo, hasta ahora no se ha publicado ningún estudio que aborde en detalle la proyección de su trabajo en el contexto exterior. Dentro de este marco, el artículo indaga en la fortuna crítica de Cano Lasso en el panorama internacional. Con este fin, el estudio lleva a cabo el análisis del alcance de su obra en las publicaciones periódicas extranjeras y de la correspondencia que el arquitecto mantuvo con diferentes personajes de la esfera crítica en el ámbito global. Además, se pretende dilucidar las claves que permiten explicar el interés que suscitó su arquitectura fuera del país desde finales de los años 60. Este recorrido alcanza su cenit con el inicio de la década de los 80, momento a partir del cual Cano Lasso recibiría hasta su fallecimiento varios premios y reconocimientos a su trayectoria profesional

Palabras clave

Cano Lasso, crítica, revistas de arquitectura, difusión, internacional, arquitectura española

106-115

06 | Arquitectura sin lugar. La casa futuro de Matti Suuronen _Mario Sánchez Samos

Matti Suuronen presentó en 1968 el prototipo de casa “Futuro”, un proyecto de cabaña realizada en poliéster reforzado con fibra de vidrio y cuya forma ovalada se enmarca dentro de la corriente artística de los años 70. Con un tamaño de 8 metros de diámetro por 4 metros de altura, la casa podía ser transportada fácilmente gracias a su reducido peso, llegando a ser distribuida a varios de sus destinos mediante helicóptero. De igual manera, las 16 piezas modulares que la componían podían ser cargadas en un camión o tren para ser ensambladas posteriormente en su destino.

El artículo analiza la casa Futuro como paradigma de la arquitectura sin lugar cuya relación con el entorno, tanto por su forma cuasi extraterrestre como por la levedad con la que sus patas se posan en el terreno, es mínima. Su cuerpo de nivel plástico brillante destaca entre el paisaje que la rodea como una nave aterrizada, a veces literalmente, en medio del bosque. Las unidades que a día de hoy siguen en pie son testigos vivos de la primera casa de plástico vendida alrededor del planeta.

Palabras clave

Vivienda, plástico, años setenta, espacio, móvil

04 | From the Smithson’s Berlin to Friedman’s Paris: photomontages for an undisclosed travel diary. _Iván Capdevila Castellanos; José Manuel López Ujaque

The disappearance of Yona Friedman has once again placed his work at the center of the architectural debate. The critical review of The Spatial City, his main life project, places it, ironically, as a prelude to a new paradigm that will call for the disappearance of architecture and its replacement by hyper-technological networks that enable a changing life in a “well-tempered” environment –following the trends of the moment. However, this review is still accommodated in relating The Spatial City with the referential world accepted by Friedman himself: Le Corbusier, Metabolists, Konrad Wachsmann... This article expands this context by going beyond the author’s writings and deliberately comparing little known images of his Ville Spatiale with other images realized by those with whom he always denied any relationship: Alison and Peter Smithson. It is in an unrecognized intellectual struggle with these, where the research aims to place Friedman’s photomontages as a means of transmitting the ideas that years later were taken to the extreme by a new generation of “radical architects” –especially in London, Vienna and Florence– but recognizing the fundamental role –often overlooked by architectural criticism – that the British couple had in its founding.

Keywords

Yona Friedman, Alison and Peter Smithson, Spatial City, mobile architecture, neutral grid, photomontage, Berlin Hauptstadt, The City, Paris Spatial

05 | Julio Cano Lasso critical reception from the international scope _Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil; Pablo Arza Garaloces

It is 100 years since Julio Cano Lasso’s birth. The significance of his work has been addressed within the context of Spanish architecture so far. Also does his widespread influence among several generations of architects. His work’s relevance crosses over borders but has not been analysed in detail nor understood what further relates to. Within this approach, the paper covers a review of this architect’s critical fortune on the international scene. To this end, the survey encompasses the analysis of his work’s projection through foreign periodicals and the correspondence that Cano Lasso maintained with many outstanding characters of the critical sphere worldwide. In addition, it is intended to elucidate some keys that explain how his architecture aroused interest abroad since the end of the 60s. This episode reaches its peak with the beginning of the 80s when Cano Lasso would receive unceasing awards and accolades to his professional career until he passed away.

Key words

Cano Lasso, criticism, architectural journals, diffusion, international, Spanish architecture

06 | No-place architecture. The futuro house by Matti Suuronen _Mario Sánchez Samos

Matti Suuronen presented in 1968 the prototype for de “Future” house, an idea of cabin made in polyester reinforced with fiberglass and which oval shape is framed within the artistic movement of the 70s. With a size of 8 m (diameter) per 4 m (height), the house could be easily transported thanks to its reduced weigh, being even delivered to some of the destinies by helicopter. Similarly, the 16 modular pieces of which was composed could be loaded in a truck or train and later on assembled in its destiny.

The article analyses the Futuro House as the paradigm of the no-place architecture, which relation with the surroundings, due to its quasi extra-terrestrial shape and the lightness by how its legs touch the ground, is minimum. Its body of snow-white shiny plastic stands out in the landscape around it as a landed spaceship, sometimes literally, in the middle of a forest. The units that today still exist are a living testimony of the first plastic house sold worldwide

Keywords

Dwelling, plastic, seventies, space, mobile

116-125

07 | El Arquitecto como etnógrafo. Trabajo de campo y representación en las investigaciones de Kon Wajirō, 1917-31 _José Abásolo Llaría

En este artículo se discuten los principales cruces entre Arquitectura y Etnografía desde dos aproximaciones: primero, desde una revisión historiográfica, se examina bajo qué condiciones se gestaron estas transferencias disciplinares durante el siglo XX; en segundo lugar, se realiza una discusión en torno a los enfoques metodológicos asociados al campo emergente denominado Architectural Ethnography. Este marco de reflexión permite introducir y situar el trabajo del arquitecto japonés Kon Wajirō entre los años 1917 y 1931, el cual se llevó a cabo en Japón durante la transición hacia la modernidad, período marcado por grandes transformaciones sociales, culturales y políticas. El objetivo de este escrito es profundizar en estos cruces disciplinares desde la revisión de estudios precursores en este campo de investigación quehan sido omitidos de las revisiones historiográficas, tanto en arquitectura como en antropología, y situar a este autor en una discusión metodológica más amplia que integra los debates actuales.

Palabras clave

Kon Wajirō, modernología, trabajo de campo, representación, Etnografía Arquitectónica, Japón

126-133

08 | *Homme type - Homme réel*: revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura _Alejandro Virseda Aizpún; Carlos Labarta Aizpún

“Construir arquitectura de hombres” o “es el hombre lo que verdaderamente me importa” son frases que Le Corbusier repite frecuentemente. Su producción se podría entender como una consecuencia del entendimiento de “ese hombre” y del orden social que conforma. Ambos irán evolucionando a lo largo de la vida del arquitecto y, como consecuencia, las propuestas artísticas y arquitectónicas que realiza para él. El *Homme type* lecorbusieriano de los años 20 y 30 es concebido, bajo el influjo de la revolución industrial de estas primeras décadas del siglo XX, como una pieza más en el preciso engranaje de la gran maquinaria de la ciudad de los tiempos nuevos. El fracaso de los planteamientos sociales y económicos, representado por las dos guerras mundiales, así como determinadas circunstancias personales, provocan una progresiva variación de esta visión hacia una concepción del hombre en términos opuestos. El *Homme type* varía progresivamente hacia el *Homme réel* del período de postguerra cuyo desarrollo es confiado a nuevas variables como la “libertad”, la “espontaneidad” o la “creatividad”.

Será en la década de los 50, en el convento de la Tourette, donde encuentre finalmente la oportunidad de reflexionar y presentar de una manera biunívoca su hombre y arquitectura ideales.

Palabras clave

Le Corbusier, rítmica, *Hombre type*, purismo, *Homme réel*, hombre, Tourette

134-143

09 | Anfitriones y profetas de la Antártida. Arquitectura, territorio e imaginarios enfrentados en la Antártida, “argentina”, “británica” y “chilena”. 1961 en adelante _Fulvio Rossetti

Tres obras emblemáticas de Reino Unido, Argentina y Chile expresan distintos intereses proyectados sobre un mismo territorio antártico. Una corresponde a la Estación Halley VI, en el límite oriental de la reclamación británica. Otra es la utópica “primera ciudad en la Antártida”, imaginada en las cercanías del aeródromo argentino de Marambio, en el extremo norte de la Península Antártica. La tercera es el Centro Antártico Internacional, un edificio polifuncional para potenciar el rol de Punta Arenas como ciudad de cabecera, puerta de entrada al continente blanco. Las tres fueron concebidas como nodos de redes urbanísticas, superpuestas y aparentemente análogas, articuladas en torno a estaciones de investigación, nodos logísticos y ciudades de cabecera en territorios nacionales próximos. Sin embargo, la selección de cuáles debiesen convertirse en obras icónicas muestra discursos de afirmación diferentes y conduce a preguntarse cómo arquitectura y políticas territoriales interactuaron con el contexto general de la superposición de intereses enfrentados, de las normas que los regulan y los imaginarios que las inspiran; dinámicas que difieren en relación a distintas concepciones de unidad territorial y a diferentes maneras de interpretar la idea del continente como espacio de cooperación concordada por el Tratado Antártico (1961) y materializada por las acciones de cada uno de sus países miembros.

Palabras clave

Imaginarios territoriales, paisaje, ambiente extremo, Arquitectura, Antártida

07 | The Architect as an ethnographer. Fieldwork and representation in Kon Wajirō’s research, 1917-31 _José Abásolo Llaría

This article discusses the main crossovers between Architecture and Ethnography from two approaches: first, from a historiographical review, it examines the conditions of disciplinary transfers developed along the twentieth century. Secondly, it discusses the methodological approaches of the emerging field of Architectural Ethnography. Thus, the article introduces situatedly the contributions to the field made by the Japanese architect Kon Wajirō between 1917 and 1931. This period was marked the transition to modernity, a period of great social, cultural and political transformations in Japan. The aim of this paper is to explore these disciplinary crossings from which have been omitted, so far, both in architecture and anthropology. Also, the article contributes to underline the role of Kon Wajirō in a broader methodological discussion on architectural and ethnographical studies.

Keywords

Kon Wajirō, modernology, fieldwork, representation, Architectural Ethnography, Japan

08 | *Homme type - Homme réel*: review of the evolution of Le Corbusier's idea of man as an introduction to the understanding of his architecture _Alejandro Virseda Aizpún; Carlos Labarta Aizpún

“Constructing the architecture of men” or “men are the ones who truly matters” are phrases that Le Corbusier repeats frequently. His work could be understood as a consequence of his understanding of “this man” and the social order he supports. Both ideas evolve throughout the life of the architect and as a consequence so will the artistic and architectural proposals realized in his name.The *Homme type* Le Corbusier of the 20s and 30s is conceived under the influence of the industrial revolution of the first decades of the 20th century as another piece in the precise gear of the great machinery in the city of the new times. The failure of the social and economic approaches, represented by the two world wars, as well as some determined personal circumstances provoke a progressive variation of this vision towards a conception of man in opposite terms. The *Homme type* varies progressively towards the *Homme réel* of the postwar period whose development upholds new variables including “freedom, “spontaneity” and “creativity.”

It was in the decade of the 50s, in the convent of la Tourette, where he finally realizes the opportunity to reflect and to present in a dual manner his ideals of men and architecture.

Keywords

Le Corbusier, rhythmic, homme-type, purism, homme-réel, man, Tourette

09 | The Antarctic Oracles and hosts. Architecture, land and diverging imaginaries of the “Argentine”, “British” and “Chilean” Antarctica. 1961 on _Fulvio Rossetti

Three emblematic buildings from the United Kingdom, Argentina, and Chile project their competing interests on Antarctica and their overlapping territorial claims. One corresponds to the Halley Stations, on the eastern edge of the British claim. Another is the utopian “first city in Antarctica”, imagined close to the Argentine Marambio aerodrome, in the extreme north of the Antarctic peninsula. The third is the International Antarctic Center, a multifunctional building to enhance the role of Punta Arenas as a gateway to the white continent. The three were conceived as nodes of superimposed and apparently analogous networks, articulating research stations, logistic nodes and gateway cities from nearby national territories. However, the selection of which should become iconic works shows different affirmative discourses and leads to wondering how architecture and territorial policies interacted with the general context of the overlapping of competing interests the norms that regulate and the imaginaries that inspire them; dynamics that differ in relation to different conceptions of territorial unity and different ways of interpreting the idea of the continent as a space of cooperation agreed in 1961 by the Antarctic Treaty and materialized by the actions of each of its member countries.

Keywords

Territorial imagineries, landscape, extreme environment, Architecture, Antarctica

144-151

10 | El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana _Covadonga Lorenzo Cueva

En la obra que realizó Juan Navarro Baldeweg en los primeros años de su trayectoria, durante su estancia en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachussets Institute of Technology (MIT), entre 1971 y 1975, se encuentran implícitos los principios que han guiado su modo de trabajar a lo largo de su vida. Con el fin de aportar algo más de luz sobre su obra temprana, el artículo plantea el análisis de la colección de obras, piezas y objetos cotidianos presentes en el estudio que ocupó en el CAVS durante aquellos años. Todas ellas constituyen el registro de su espacio imaginario, un ámbito mental propio del artista en el que se gestan las obras y donde se recogen sus referencias e intereses. Así, su estudio de trabajo se concibe como un pasaje, un ámbito de transición entre su espacio imaginario o de ideación y el medio físico sobre el que proyecta su obra, aportando una información valiosísima para profundizar sobre los presupuestos artísticos que guiaron su trabajo en esta primera etapa de su trayectoria profesional.

Palabras clave

Navarro Baldeweg, instalaciones, espacio imaginario, piezas de luz, piezas de sombra, habitaciones

152-157

11 | Accidentes curatoriales. Transformaciones e imprevistos en la Bienal de Arquitectura de Chile 2019 _ Beatriz Coeffé Boitano; Juan Pablo Urrutia Muñoz

Las bienales de arquitectura, herederas de las exhibiciones de arte, son desafiadas en el s. XXI a encontrarse con las audiencias. Titularlas de ciudadanas no es suficiente, y la propuesta de la última bienal de arquitectura chilena se replanteó en formato y fondo este desafío, aproximándose a partir de metodologías de trabajo participativo que derivaron en el descubrimiento de códigos, dinámicas, relaciones y escenarios. La comprensión preliminar del barrio se manifiesta en el lenguaje temporal adoptado que, gracias a una serie de artefactos móviles, permite la multiplicidad de acontecimientos en lugar de una muestra estática. Salir a la calle a presentar arquitectura que aborda problemas comunes y cotidianos es un gesto de apertura sin precedentes en Chile, sin embargo, su puesta en escena derivó en un enroque de roles; la exhibición se volvió accidental, mientras el barrio y su comunidad se transformaron en objeto de interés. La bienal, subordinada a las leyes del lugar, se tropezó con un contexto sociopolítico complejo que finalmente reveló una inusitada apropiación y resignificación de los soportes y contenidos del evento.

Palabras clave

Bienal, curatoría, apropiación, adaptación, exhibición, artefactos, común

10 | Juan Navarro Baldeweg's studio at the CAVS (1973), a passage towards the imaginary space in his early work. _Covadonga Lorenzo Cueva

In the work carried out by Juan Navarro Baldeweg in the early years of his career, during his stay at the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) of the Massachusetts Institute of Technology (MIT), between 1971 y 1975, it is possible to find out the principles that have guided his way of working throughout his life. In order to shed some light on his early work, the article presents the analysis of the collection of works, pieces and common objects shown in the studio that he occupied at the CAVS during those years. All of them are the record of his imaginary space, a mental realm of the artist in which the works are conceived and where the references and interests are collected. Thereby, his work studio is conceived as a passage, a transitional space between his imaginary or ideation space and the physical environment on which he creates his work, providing invaluable

Keywords

Navarro Baldeweg, installations, imaginary space, pieces of light, pieces of shadows, rooms

11 | Curatorial accidents. Alterations and unforeseen events at the 2019 Chilean Architecture Biennial _Beatriz Coeffé Boitano Juan Pablo Urrutia Muñoz

Architecture biennials, heirs to art exhibitions, are challenged in the 21st century to meet mass audiences. Including in the title the word “citizen” is not synonym of openness, thus the proposal of the last Chilean architecture biennial reconsidered the format and the fundamentals, as a challenge. Approaching from participatory work methodologies has led to discovering codes, dynamics, relationships and scenarios. The preliminary understanding of the neighborhood was manifested in the adoption of a temporal language, thanks to a series of mobile artifacts allowing a multiplicity of events instead of a fixed sample. Going out onto the streets to present architecture that addresses common and everyday problems is an unprecedented gesture of openness in Chile, however its staging led to a castling of roles; the exhibition became accidental, while the neighborhood and its community became an object of interest. The biennial, subordinated to the laws of the place, encountered a complex sociopolitical context that finally revealed an unusual appropriation and resignification of the event’s stand displays and contents.

Keywords

Biennial, curatorship, appropriation, adaptations, exhibition, artifacts

01 | Desde los *Sielungen* hasta el S.A.A.L. La Ciudad Social como un *continuum* _Ricardo Carvalho

ADRIÃO, José; CARVALHO, Ricardo. “Álvaro Siza conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho”, *Jornal Arquitectos*, Lisboa, nº 224, Julho-Setembro 2006.

ADRIÃO, José; CARVALHO, Ricardo. “Gonçalo Byrne conversa com José Adrião e Ricardo Carvalho”, *Jornal Arquitectos*, Lisboa, nº 228, Julho-Setembro 2007.

AYMONINO, Carlo. *La Vivienda Racional. Ponencias de los Congresos CIAM 1929-1930 (L'Abitazione Razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

AURELI, Pier Vittorio. *The Project of Autonomy. Politics and Architecture Within and Against Capitalism*. New York: Princeton Architectural Press, 2008.

BALLANTYNE, Andrew (Ed.). *Rural and Urban: Architecture Between Two Cultures*. London: Routledge, 2010.

BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; LONGO, Tomaso. *La Proyección de la Ciudad Moderna (La Progettazione della Città Moderna)*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978 [1977].

BLAU, Eve. *The Architecture of Red Vienna 1919-1934*. Cambridge Massachusetts: M.I.T. Press, 1999.

BYRNE, Gonçalo. “Casal Figueiras”, *Cidade-Campo: Cadernos da Habitação ao Território*, Lisboa, nº 2, 1979.

BUCHLI, Victor. *An Archaeology of Socialism*. Oxford: Berg Press, 1999.

CARVALHO, Ricardo. *A Cidade Social, Impasse, Desenvolvimento, Fragmento*. Lisboa: Tinta-da-China, 2016.

CASTEX, Jean; PANERAI, Phillippe; SAMUELS, Ivor. *Urban Forms. The Death and Life of the Urban Block (Formes Urbaines, de l'Llot a la Barre)*. Oxford: Architectural Press, 2004 [1977].

DUMMETT, Emma. “An unlikely influence, Le Corbusier and the Garden City Movement”. KRIES, Mateo (Ed.) *Le Corbusier, A Study of the Decorative Art Movement in Germany*. Weil Am Rhein: Vitra Design Museum, 2008.

FILIPUZZI, Fábio; TADDIO, Luca (Ed.). *Costruire, Abitare, Pensare*. Milano: Mimesis Edizione, 2010.

FLECK, Brigitte; WANG, Wilfried (Ed.). O' NFM 1 Bouça. New York: The Center for American Architecture and Design, 2008.

GONZÁLES MARTÍNEZ, Plácido. “El Archipiélago de las Diferencias. Hellerau e Falkenberg: Modestia y Naturalidade en la Ciudad Jardín Alemana, 1871-1919”. *Revista de Historia y Teoría de la Arquitectura*, nº 8, 2006.

HALL, Peter. *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002 [1988].

HASPEL, Jorg; JAEGGI, Annemarie (Ed.). *Housing Estates in the Berlin Modern Style*. Berlin: Deustcher Kunstverlag, 2007.

HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity*. Cambridge: M.I.T Press, 1999.

JÜNGER, Ernst. *L'Operaio [Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt]*. Parma: Guanda, 2000 [1932].

MICHELIS, Marco de. “Naissance de la Siedlung”, *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, Paris, nº 15-17, 1985.

MONESTIROLI, Antonio. *La Arquitectura de la Realidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.

MOLTENI, Enrico. Álvaro Siza. *Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC Universitat Politècnica de Catalunya, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *La Rebelión de las Masas*. Madrid: Espasa Calpe, 2009 [1929].

POMMER, Richard; OTTO, Christian. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

PORTAS, Nuno. “Conceito de Casa em Pátio como Célula Social”, *Arquitectura*, Lisboa, nº 64 Janeiro-Fevereiro, 1959.

QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; HERREL, Eckhard (Ed.). *Ernst May 1886-1970*. Munich: Prestel, 2011.

REED, Christopher (Ed.). *Not At Home. The Supression of Domesticity in Modern Art and Architecture*. London: Thames and Hudson, 1996.

ROSSI, Aldo. *Para una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972 (Scritti Scelti sull' Architettura e la Città: 1956-1972)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977 [1975].

SABATER, Txatxo. “La Estructura Habitacional. Entre la Casa y la Vida”. *Acerca de la Casa*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1994.

SIZA, Álvaro. *Imaginar a Evidência (Immaginare L'Evidenza)*. Lisboa: Edições 70, 2000 [1998].

TAUT, Bruno. *Costruire La Nuova Edilizia Abitativa (Bauen. Der Neue Wohnbau)*. Bologna: Zanichelli Editore, 1983 [1927].

TESSENOW, Heinrich. *La Costruzione della Casa (Der Wohnhausbau)*. Milano: Edizioni Unicopli, 1999 [1909].

TESSENOW, Heinrich. *Trabajo Artesanal y Pequeña Ciudad/ El País Situado en el Centro (Handwerk und Kleinstadt/ Das Land in der Mitte)*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1998 [1919/ 1921].

UNWIN, Raymond. *Nothing Gained by Overcrowding! How the Garden City Type of Development May Benefit Both Owner and Occupier*. Milton Keynes: Lightning Source, s/d [1912].

WEBER, Max. *The City (Wirtschaft und Gesellschaft)*. Glencoe: Illinois, Free Press, 1966 [1921].

WEBER, Max. *Economía y Sociedad (Wirtschaft und Gesellschaft)*. Madrid: Fondo de Cultura Economica de España, 1993 [1921].

VV.AA. *In Search of Home. Theory History Master Class*. Amsterdam: The Berlage Institute Post-Graduate Laboratory of Architecture, 1996.

VV.AA. *Livro Branco do SAAL*. Porto, 1977.

02 | No hay arquitectura pequeña. Un perchero en la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire _Carmen Martínez Arroyo; Rodrigo Pemjean Muñoz

ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac*. Madrid: Pronaos, 1996.

ARQUES SOLER, Francisco. "Miguel Fisac (1913-2006): Un propósito experimental", *Informes de la Construcción*, nº 503, Vol. 58, 2006.

CÓNSUL PASCUAL, Yolanda. *Dentro de sus casas. Miguel Fisac*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2018.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Libertades cotidianas: desde el Cerro del Aire", *A&V Monografías*, nº 101, 2003.

FERNÁNDEZ ISLA, José María. "Miguel Fisac. Vivienda en Cerro del Aire", *Arquitectura COAM*, nº 309, 1997.

FISAC, Miguel. "Lo que se dice sobre el equipo doméstico: necesidad de la belleza en los objetos de uso diario", *Arquitectura COAM*, nº 21, 1960.

HURTADO TORÁN, Eva; CANOSA BENÍTEZ, Silvia. "Vivienda y estudio del arquitecto Miguel Fisac 1957-1971". VV.AA. *La vivienda moderna, Registro DOCOMOMO Ibérico 1925-1965*. Barcelona: Colección Arquia / temas nº 27, Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2009.

MARTORELL, Josep Maria; BOHIGAS, Oriol. "Casa privada del arquitecto Miguel Fisac. España", *MD Muebles + Decoración, Interior Design*, marzo 1963.

MORENO MANSILLA, Luis; TUÑÓN ÁLVAREZ, Emilio. "Una habitación vacía". VV.AA. *Miguel Fisac: Medalla de Oro de la Arquitectura 1994*. Madrid: Ministerio de Fomento, Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España, 1997.

NAVARRO SEGURA, María Isabel. "Miguel Fisac 2003", *Basa*, nº 27, II semestre 2002.

SÁNCHEZ LAMPREAVE, Ricardo. *Miguel Fisac: Premio Nacional de Arquitectura*, 2002. Madrid: Ministerio de Vivienda, 2009.

VÁZQUEZ-DÍAZ, Sonia; SUÁREZ MANSILLA, Luis. "La estética taoísta en la casa de Fisac en Cerro del Aire", *Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea*, Universidad da Coruña, nº 4, 2014.

03 | Héroes anónimos. El elogio de Giuseppe Pagano a la arquitectura rural _David Arredondo Garrido

ARGAN, Giulio Carlo. "Valore di una polemica". ALBINI, Franco, PALANTI, Giancarlo y CASTELLI, Anna (eds.). *Giuseppe Pagano Pogatschnig, Architettura e scritti*. Milano: Domus, 1947.

BAGLIONE, Chiara. "1933-1943 Direttore Giuseppe Pagano: Cultura della professione e orgoglio della modestia". BAGLIONE, Chiara (ed.). *Casabella, 1928-2008: una rivista, molte storie*. Milano: Mondadori Electa, 2008.

BANHAM, Reyner. "Nobly savage non-architects", *New Society*. 2 de septiembre de 1965.

BO, Carlo. "L'ideologia del regime". VV. AA. *Fascismo e antifascismo: lezione e testimonianze*. Milano: Feltrinelli, 1962.

CAPRESI, Vittoria. *L'Utopia costruita. I centri rurali di fondazione in Libia (1934-1940)*. Bolonia: Bononia University Press, 2009.

CARLI, Enzo. "Il 'genere' architettura rurale e il funzionalismo", *Casabella*, nº 107, 1936.

DAU, Michele. *Mussolini l'anticittadino. Città, Società e Fascismo*. Roma: Castelvecchi, 2012.

DE CARLO, Giancarlo. "A proposito di La Martella", *Casabella-Continuità*, nº 200, 1954, pp. V-VIII.

DE FELICE, Renzo. *Mussolini il fascista. Vol 1. La conquista del potere: 1921-1925*. Torino: Einaudi, 1995.

DE FELICE, Renzo. *Mussolini il fascista. Vol. 2. L'organizzazione dello stato fascista, 1925-1929*. Torino: Einaudi, 1995.

DE SETA, Cesare. *Giuseppe Pagano Fotógrafo*. Milano: Electa, 1979.

GALASSO, Giuseppe, WHITE, Alberto G. (eds.). *1923-1993. Contributi a settanta anni dalla pubblicazione degli atti del convegno del paesaggio*. Capri: Edizioni La Conchiglia, 1993.

GARCÍA MERCADAL, Fernando. *La Casa Popular en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

GATEPAC. "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, nº 21, 1936.

GATEPAC. "Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, nº 6, 1932.

GATEPAC. "La arquitectura popular mediterránea", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, nº 18, 1935.

GENTILE, Emilio. *Fascismo: historia e interpretación*. Madrid: Alianza, 2004.

JIMÉNEZ VICARIO, Pedro Miguel; ANTONUCCI Micaela. "El despertar de la arquitectura moderna a orillas del Mediterráneo: debate y controversia en los contextos de Italia y España", *Ra. Revista de Arquitectura*, nº 18, 2016

LE BON, Gustave. *Leggi psicologiche della evoluzione dei popoli*. Milano: Monanni, 1927.

LE BON, Gustave. *Psicologia delle folle*. Milano: Monanni, 1927.

LEJEUNE, Jean-Francois y SABATINO Michelangelo (eds.). *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London: Routledge, 2009.

LOREN, Mar; ROMERO, Yolanda. "Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad". LOREN, Mar; ROMERO, Yolanda (eds.). *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.

MARCHI, Virgilio. *Architettura futurista*. Foligno: Campitelli, 1924.

MARIANI, Riccardo. *Città e campagna in Italia 1917-1943*. Milano: Edizioni di Comunità, 1986.

MARIANI, Riccardo. *Fascismo e città nuove*. Milano: Feltrinelli, 1976.

MARIANI, Riccardo. "New Pontine Towns". SOTTORIVA, Pier Giacomo (ed.). *Latina delle delizie: le delizie del silenzio*. Milano: F.M. Ricci, 1992.

McLAREN, Brian L. "Casa mediterranea, casa araba and primitivism in the writings of Carlo Enrico Rava", *The Journal of Architecture*, vol. 13, nº 4, 2008.

MILZA, Pierre. *Mussolini*. Roma: Carocci, 2000.

MUSSOLINI, Benito. *Discorso dell'Ascensione*. Roma-Milano: Libreria del Littorio, 1927.

MUSSOLINI, Benito. "Vivere pericolosamente, 2 agosto 1924". MUSSOLINI, Benito. *Scritti e Discorsi*. Vol. IV. Roma: Ulrico Hoepli, 1934.

OVERY, Paul. "A touch of Mediterranean sentimentality", *The Times*, 10 de septiembre de 1974.

PAGANO, Giuseppe. "Architettura rurale in Italia", *Casabella*, nº 96, 1935.

PAGANO, Giuseppe. “Case rurali”, *Casabella*, nº 86, 1935.

PAGANO, Giuseppe. “Documenti di architettura rurale”, *Casabella*, nº 95, 1935.

PAGANO, Giuseppe. “Le case “popolarissime””, *Casabella*, nº 112, 1937.

PAGANO, Giuseppe. “Studio di una casa per un villaggio operaio agricolo”, *Casabella-Costruzioni*, nº 137, 1939.

PAGANO, Giuseppe. “Tre anni di architettura in Italia”, *Casabella*, nº 110, 1937.

PAGANO, Giuseppe. “Un cacciatori di immagini”, *Cinema*, dicembre de 1938.

PAGANO, Giuseppe. “Una villa tra gli abeti”, *Domus*, nº 141, 1939.

PAGANO, Giuseppe; DANIEL Guarniero. *Architettura rurale italiana. Quaderni della Triennale*. Milano: Ulrico Hoepli, 1936.

PANE, Roberto. *Architettura rurale campana*. Firenze: Rinascimento del libro, 1936.

PICA, Agnoldomenico. *Nona Triennale di Milano*. Milano: S.A.M.E., 1951.

PICCINATO, Luigi. “Urbanistica rurale e tutela della campagna in Italia”. RIBOLDAZZI, Renzo (ed.). *La costruzione della città moderna: Scritti scelti dagli atti dei congressi dell'IFHTP, 1923-1938*. Milano: Jaca Book, 2010.

PIZZA, Antonio. “Casa mediterráneas en España. La aportación de Rudofsky, entre Sert y Coderch”. LOREN, Mar; ROMERO, Yolanda (eds.). *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.

PODESTÀ, Attilio. “La VI Triennale, mostre di Architettura”, *Casabella*, nº 104, 1936.

RIFKIND, David. “Gondar Architecture and Urbanism for Italy’s Fascist Empire”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 70, nº 4, 2011

RIGOTTI, Giorgio. “I borghi dalle “Siedlungen” alle “Greenbelt Towns””, *Urbanistica*, nº 1-2, 1937.

ROGERS, Ernesto N. “L’esperienza degli architetti”. VV.AA. *Fascismo ed antifascismo*. Milano: Feltrinelli, 1976

RUDOFISKY, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos. Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

RUDOFISKY, Bernard. *Behind the picture window*. Oxford: Oxford University Press, 1955.

RUDOFISKY, Bernard. “Non ci vuole un nuovo modo de costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere (commento al disegno di una casa all’isola di Procida)”, *Domus*, nº 123, 1938.

RUDOFISKY, Bernard. *The Prodigious Builders: Notes toward a Natural History of Architecture with Special Regard to Those Species That Are Traditionally Neglected or Downright Ignored*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

SABATINO, Michelangelo. *Pride in Modesty: Modernist Architecture and the Vernacular Tradition in Italy*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

SABATINO, Michelangelo. “Remote ness and Present ness: The Primitive in Modernist Architecture”, *Perspecta*, nº 43, 2010.

SABATINO, Michelangelo. “Space of Criticism: Exhibitions and the Vernacular in Italian Modernism”, *Journal of Architectural Education*, vol. 62, nº 3, 2009.

SAGGIO, Antonino. *L’opera di Giuseppe Pagano tra política e architettura*. Bari: Dedalo, 1984.

SCOTT, Felicity. “Instrumentos para vivir”. LOREN, Mar; ROMERO, Yolanda (eds.). *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.

SERT, Josep Lluís. “Arquitectura sense “estil” i sense “arquitecte””, *D’ací i d’allà*, nº 179, 1934.

SPENGLER, Oswald. *Il tramonto dell’Occidente*. Milano: Longanesi, 1957.

SPIEGEL, Daniela. *Die Città nuove des Agro Pontino. Im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.

STELLA, Vittorio. “Pensiero politico e storia nell’interpretazione del fascismo”, *Il Mulino*, vol. 13, nº 144, 1964.

VV.AA. *Cinquant’anni di vita dell’Istituto Autonomo per le Case Popolari della Provincia di Roma, 1903-1953*. Roma: Istituto Case Popolari, 1953.

VELLINGA, Marcel. “Irritación terapéutica”. LOREN, Mar; ROMERO, Yolanda (eds.). *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014.

04 | Del Berlín de los Smithson al París de Friedman: fotomontajes para un diario de viaje no revelado. _Iván Capdevila Castellanos; José Manuel López Ujaque

ARCOS ETTLIN, Carlos. C. *Arquitectura + Juego (Los años pop 1956-1967)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. <http://oa.upm.es/40738/>

BANHAM, Reyner. *Megastructure: urban futures of the recent past*. Nueva York: Harper and Row, 1976.

BUSBEA, Larry. *Topologies: the urban utopia in France, 1960-1970*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007.

FRIEDMAN, Yona. *L’architecture mobile: vers une cité conçue par ses habitants*. Tournai: Casterman, 1970.

FRIEDMAN, Yona. *Interview avec moi-même (une sorte de bilan)*. París: Polycopié, 1997.

FRIEDMAN, Yona; OLBRIST, Hans Ulrich. *Yona Friedman*. Köln: Walther König, 2007.

RAGON, Michel. “Prospective et futurologie” vol. 3 en *Histoire mondiale de l’architecture et de l’urbanisme modernes*. París: Casterman, 1986.

ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture: le futur de l’architecture, 1950-1970*. París: Editions de la Villette, 2004.

SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. Londres; Nueva York: Studio Vista; Reinhold, 1967.

05 | La fortuna crítica de Julio Cano Lasso en el contexto internacional _Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil; Pablo Arza Garaloces

CAMPO BAEZA, Alberto. "7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects", *A+U*, nº 33, 1978.

COUSIN, Jean Pierre y PONTOIZEAU, Yvette (eds.). "Station de communication par satellite, Buitrago", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 119, 1970.

DE MIGUEL, Carlos (dir.) "Estación de comunicaciones por satélite en Buitrago", *Arquitectura*, nº 115, 1968.

DE MIGUEL, Carlos (dir.) "Station de communications par satellite à Buitrago", *Architecture Formes et Fonctions*, nº 16, 1970.

ESTEBAN MALUENDA, Ana (ed.). *España importa. La difusión de la arquitectura moderna extranjera (1949-1986)*. Madrid: Mairera libros, 2011.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea. II* (2ª ed). Madrid: Aguilar, 1989.

FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, Teresa. *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomo III. Y Orfeo descende*. Madrid: Molly Editorial, 1997.

GATZ, Konrad (ed.) "Satellitenstation in Spanien", *Detail*, nº 1, 1969.

GÖBEL, Klaus y GATZ, Konrad. *Ziegel konstruktionen im hochbau*. München: Callwey, 1969.

KRAFFT, Anthony. *AC Architecture contemporaine*. Paris-Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1980.

KULTERMANN, Udo. *Architecture in the Seventies*. London: The Architectural Press, 1980.

MARTIN ROBLES, Inés y PANCORBO CRESPO, Luis. *La tradición en Julio Cano Lasso*. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2019.

MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

NAKAMURA, Toshio (dir.) "Project for a Bank in Madrid", *A+U*, nº 11, 1971.

NAKAMURA, Toshio (dir.) "Station for Communications by Satellite", *A+U*, nº 6, 1972.

NAKAMURA, Toshio (dir.) "Almeria Labor University", *A+U*, nº 5, 1976.

NAKAMURA, Toshio (dir.) "The Castle Parador in Cuenca", *A+U*, nº 5, 1976.

NAKAMURA, Toshio (dir.) "Social Training Center", *A+U*, nº 12, 1977.

ORTIZ-ECHAGÜE, César. "Brief aus Spanien", *Werk*, nº 3, 1969.

PARENT, Claude. "Un voyage en Espagne. Par le Comité de l'Architecture d'Aujourd'hui", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 167, 1973.

ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso*. Director. Juan Miguel Otxotorena. Pamplona: Universidad de Navarra, 2010.

VV.AA. *Cano Lasso, arquitecto*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 1988.

VV.AA. *Julio Cano Lasso: Medalla de Oro de la Arquitectura 1991*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1991.

06 | Arquitectura sin lugar. La casa futuro de Matti Suuronen _Mario Sánchez Samos

BENNASSAR, Joan. *Futuro Memories*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014.

CAPPITELLI, Francesca, PRINCIPI, Pamela y SORLINI, Claudia. "Biodeterioration of modern materials in contemporary collections: can biotechnology help?", *Trends in Biotechnology*, Vol. 24, nº.8, 2006.

COLOMINA, Beatriz. *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006.

COLOMINA, Beatriz. *Friends of the future: A conversation with Peter Smithson*. The MIT Press, 2000.

FERNÁNDEZ, Nieves. *Utopías domésticas: la casa del futuro de Alison y Peter Smithson*. Barcelona: Fundación caja de arquitectos, 2013.

HOME, Marko y TAANILA, Mika. *Futuro: Tomorrow's House from Yesterday*. Helsinki: Desura, 2003.

KUITUNEN, Anna-Maija. "Futuro no. 001 – documentation and evaluation of preservation needs", *Metropolia Bachelor's Thesis*, 2010.

MATEO, Mónica y PÉREZ-CARRAMIÑANA, Carlos. "Una casa del futuro finlandesa a orillas del Mediterráneo", *Revista de Arquitectura*, nº14, Navarra, 2012.

MEIER, Allison. "Futuro Houses: A Failed 1960s Attempt at UFO Living", *Atlas Obscura*, 2014.

07 |El Arquitecto como etnógrafo. Trabajo de campo y representación en las investigaciones de Kon Wajirō, 1917-31

_José Abásolo Llaría

CAUSEY, Andrew. *Drawn to See. Drawing as an Ethnographic Method*. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

EWING, Suzanne; MCGOWAN, Jeremie; SPEED, Chris & BERNIE, Victoria Clare. *Architecture and Field/Work*. Vol. 6. *AHRA Critiques*. London: Routledge, 2011.

FROBENIUS, Herman. *Afrikanische Bautypen: eine ethnographisch-architektonische Studie*. Dachau: F. Mondrian, 1894.

GILL, Tom. “Kon Wajirō, Modernologist”. *Japan Quarterly*. vol. 43, nº 2, 1996.

KAIJIMA, Momoyo., Stalder, L., Iseki, Y. *Architectural Ethnography*. Tokyo: TOTO Publishing, 2018.

KON, Wajirō. 日本の民家 *Nihon no Minka*. Tokyo: Iwanami shoten,1989, (1922).

KON, Wajirō, FUJIMORI, Terunobu. 考現学入門 Kōgengaku Nyūmon. Tokyo: Chikuma Shobō, Chikuma Bunko, 1987 (1930)

KON, Wajirō; ADRIASOLA, Ignacio. “What is Modernology?” (1927), *Review of Japanese Culture and Society*. vol. 28, 2016.

KON, Wajirō. 今和次郎 採集講義 (*Kon Wajirō Retrospective, 1888-1973*). Kyōto-shi: Kabushiki Kaisha Seigensha, 2012.

KUROISHI, Izumi. *Kon Wajirō: A Quest for the Architecture as a Container of Everyday Life*. (PhD Thesis), University of Pennsylvania, 1988.

KUROISHI, Izumi. “An Attempt to Search for the Origin of Architecture in Japanese Peasant Houses”, *Proceedings of the 86th ACSA Annual Meeting and Technology Conference: Constructing Identity “Souped-up” and Un-plugged*. Washington, DC: Association of Collegiate Schools of Architecture, 1998.

KUROISHI, Izumi. “Visual Examinations of Interior Space in Movements to Modernize Housing in Japan, c. 1920–40”. *Interiors*, vol. 2 nº1, 2011.

MALINOWSKI, Bronislav. *Los Argonautas del pacífico oriental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanésica*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1986.

TRAGANOOU, Jilly; KUROISHI Izumi (Eds). *Design and Disaster. Kon Wajiro's Modernologio*. New York: Parsons The New School for Design, 2014.

OSAYIMWES, Itohan. *Colonialism and Modern Architecture in Germany*. Pittsburg: The University of Pittsburg Press, 2017.

ROESLER, Sacha. “Architectural Anthropology: A Knowledge-Based Approach”. *Nuts & Bolts of Construction History*, vol.1, 2012.

SIGLER, Jennifer; WHITMAN-SALKIN, Leah (Eds). *Architectural Ethnography: Atelier Bow-Wow*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, 2017.

TOBERT, Natalie. *Anegondi: An Architectural Ethnography of a Royal Village*. New Delhi: Manohar Publishers, 2000.

TEYSSOT, Georges. “Aldo Van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s.” *Joelho: Revista De Cultura Arquitectónica*, nº 2, 2011.

WAKELY, Patrick. “The development of a school: An account of the department of development and tropical studies of the architectural association”. *Habitat International*, vol. 7, nº 5-6, 1983.

WEISENFELD, Gennifer. “Designing after disaster: Barrack Decoration and the Great Kantō Earthquake”, *Japanese Studies*, vol. 18, no 3, 1998.

YANEVA, Albena. *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2017.

08 | *Homme type - Homme réel*: revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura _Alejandro Virseda Aizpún; Carlos Labarta Aizpún

BACHMANN, Marie-Laure. *La Rythmique*. Jacques Dalcroze. Boundry (Suisse): Éditions de la Baconniere, 1984. (Madrid: Editorial Pirámide, 1998).

BANHAM, Reyner. *The Architecture of the Well-tempered Enviroment*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984 (2a edic).

BANHAM, Reyner. *Theory and design in the First Machine Age (Teoría y diseño en la primera era de la máquina)*. Londres: The Architectural Press, 1960, 1982. (Barcelona: Ediciones Paidós Estética, 1985).

BIOT, François Fr. *Derniers écrits, dernières paroles. Le Frère Francois Biot de l'Ordre des Frères Prêcheurs (dominicain)*. París. 1923-1995.

CROSAS, Josep. "Le Corbusier y las razones del deporte". *Massilia 2004. Annuaire d'Études Corbuseennes*. Barcelona: Centre d'Investigacions Estétiques, 2004.

HENRY, Charles. "La lumière, la couleur et la forme I, II, III, IV". *L'Esprit Nouveau*, nº 6, 7, 8 y 9, París, 1921.

JEANNERET CH.; OZENFANT. A. *Après le cubisme*. París: Éditions des Commentaires, 1918.

JEANNERET, Albert. "La Rythmique y La Rythmique (FIN)". *L'Esprit Nouveau*, nº 2 y nº 3, París, 1920.

LE CORBUSIER (C.E. Jeanneret). *Les Voyages d'Allemagne*. Carnets. Milán: Electa Architecture. Fondation LC, 2002.

LE CORBUSIER. "Besoins types-meubles types". *L'Esprit Nouveau*, nº 23, París, 1924.

LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse*. París: Ed. Vincent, Fréal&Cie, 1933.

LE CORBUSIER. *Une Maison-un palais*. París: Collection de "L'Esprit Nouveau". Editions Connivences. París, 1989 (1a edición, 1928).

LE CORBUSIER. *Precisions (Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo)*. Barcelona: Editorial Apóstrofe. Colección Poseidón, 1999.

LE CORBUSIER. "Quand les cathedrales étaient blanches". *Prelude. Organe mensuel du comité central d'action régionaliste et syndicaliste*, nº 13, París, Septembre-octobre 1934.

MCLEOD, Mary. "Bibliography: Plans, 1-13 (1931-1932); Plans (bi-monthly), 1-8 (1932); Bulletin des Groupes Plans, 1-4 (1933)". *Oppositions 19/20, Le Corbusier 1933-1960*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, Winter/Spring 1980.

QUESADA, Fernando. *Las Cajas Mágicas. Cuerpo y escena*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis, nº 17, 2005.

TORRES CUECO, Jorge. *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithemas nº 13, 2004.

RICHARDS, Simon. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven and London: Yale University Press, 2003.

ROGERS E.N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J. *CIAM. El corazón de la ciudad. Por una vida más humana en comunidad*. Barcelona: Editorial Hoepli S.L., 1955.

ROWE, Colin. "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon". *Architectural Review*, Londres, 1961.

ZAKNIC, Ivan. *Le Corbusier. Mise au point. Traducción e interpretación*. Yale: Yale University Press, 1997.

ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. *Le Corbusier. Artista-Héroe y Hombre-tipo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1997.

09 | Anfitriones y profetas de la Antártida. Arquitectura, territorio e imaginarios enfrentados en la Antártida “argentina”, “británica” y “chilena”. 1961 en adelante. _Fulvio Rossetti

ANTONELLO, Alessandro. "Mining the deep south: exploitation, environmental impact, and contested futures". En *The Greening of Antarctica. Assembling an International Environment*. Oxford University Press, 2019.

BAS, *Proposed Construction and operation of Halley VI research station*, Brunt Ice Shelf, Antarctica. Cambridge: BAS, 2005.

BERNAL, Marcelo; TAYLOR, Pol; VALDIVIA, Francisco. "Ilaia: Estación Polar Científica Conjunta Glaciar Unión. Antártica, Chile, 2013 - 2014". *ARQ Santiago*, nº 90, 2015.

DELOUGHREY, Elizabet. "Satellite Planetarity and the Ends of the Earth". En *Public Culture* nº 26 (2 (73)). Durham: Duke University Press, 2014.

HOWKINS, Adrian. *Frozen Empires: A History of the Antarctic Sovereignty Dispute Between Britain, Argentina, and Chile, 1939-1959*. (Tesis doctoral University of Texas at Austin, EEUU). 2008.

MAY, John. *The Greenpeace book of Antarctica. A New view of the Seventh Continent*. Londres: Doring Kindersley, 1989.

MÜLLER, Luis. *Amancio Williams: la invención como proyecto*. Tesis doctoral Universidad Nacional de Rosario, 2019.

OTTO, Frei. *IL2 Project Study City in the Arctic*. University of Stuttgart: Intitute for Lightweight Structure, 1971.

ROLDAN, Gabriela. 2011. *Fit for the Ice. Analysing the infrastructure in Antarctic gateway cities*. Informe en línea.

SLAVID, Ruth. *Ice Station. The Creation of Halley VI. Britain's Pioneering Antartic Research Station*. Zurich: Park Books, 2015.

SMITH, Alan. *A Brief history of Antarctic research stations on the brunt ice shelf*. Cambridge: BAS, 2005. Documento inédito conservado en archivos y biblioteca de British Antarctic Survey.

SPILLER, James. "Antarctica and the Greening of America". En *Frontiers for the American Century: Outer Space, Antarctica, and Cold War Nationalism*. Nueva York: Palgrave McMillan, 2015.

10 | El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana. _Covadonga Lorenzo Cueva

Además de la bibliografía presentada a continuación, se ha empleado documentación conservada en el Massachusetts Institute of Technology que recoge la obra de Juan Navarro Baldeweg. Entre los documentos analizados para el artículo destacar el *MIT Report to the President and the Chancellor*, que se conserva en el MIT Institute Archives & Special Collections, así como los archivos consultados en el Center for Advanced Visual Studies Special Collection (Program in Art, Culture & Technology).

AA.VV. “Artist, Educators to meet at MIT”. *News Office*. Cambridge, Massachusetts: MIT Institute Archives, 1974.

AA.VV. *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Fall Semester 1974*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology, 1974.

AA.VV. *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Spring Semester 1975*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology, 1975.

AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg (1982-1992). El Croquis 54*. Madrid, 1992.

AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Galicia: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, 2002.

AA.VV. *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida, 2003.

AA.VV. *Interviews: Inside the Center*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology, 2005.

AA.VV. *Lenguajes de papel. Colección Circa XX. Pilar Citoler*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg. Un zodiaco*. Madrid: Fundación ICO y Arquitectura Viva, 2014.

BOLIVAR MONTESA, Carmen. *Juan Navarro Baldeweg. El dibujo de la mano como herramienta en el proceso creativo*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica, 2015.

BONET, Juan Manuel. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

BULNES, Patricio. *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante*. Madrid: Galería Buades, 1976.

BULNES, Patricio. *Figuras de definición*. Madrid: Francisco Rivas, 1980.

CAGE, John. *Escritos al oído*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1999.

DAL CO, Franceso; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*. Milán: Electa Architettura, 2012.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”, *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 1999.

KEPES, György. *Kepes, György (1963-1992). Serie 5: Individuals. Box 25, Folder 12*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology.

LORENZO CUEVA, Covadonga. “La influencia de Györg Kepes en la obra temprana de Juan Navarro Baldeweg realizada en el Center for Advanced Visual Studies del MIT (1971-1975)”. *RA 19*. Navarra: Universidad de Navarra, 2017.

LORENZO CUEVA, Covadonga. “Cartografías cibernéticas del paisaje: los proyectos colaborativos del CAVS para la recuperación del entorno natural del Charles River”. *ZARCH 14*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2020.

LORENZO CUEVA, Covadonga. “Un centro de investigación para la construcción colectiva del medio ambiente mediante la tecnología: el Center for Advanced Visual Studies del MIT”. *Proyecto, Progreso, Arquitectura, 22*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *L'Action restreinte*. París: Bibliothèque-Charpentier, 1897.

MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio. *La Habitación Vacante de Juan Navarro Baldeweg. Análisis, origen e influencia de las ideas, mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio. “Fuente y fuga, fotografía e imagen construida” en ALCOLEA, R.A, TÁRRAGO MINGO, J., (eds.) *Congreso internacional: Inter Photo Arch Interacciones*. Navarra: Universidad de Navarra, 2016.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El medio ambiente como espacio de significación*. Madrid: Fundación Juan March, 1975.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Solución nº 10*. Madrid, 1975

NAVARRO BALDEWEG, Juan; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg. Opere e Progetti*. Milán: Electa, 1990.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos de arquitectura, 1999.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Tanais Ediciones, 2001.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Juan Navarro Baldeweg. A+U nº 367*. Tokio, 2001.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El horizonte en la mano*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Omaggio a Gyorgy Kepes”, *Lotus International* nº 125. Milán, 2005.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Una Caja de Resonancia*. Barcelona: Editorial Pre-textos, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Autobiografía intelectual* (Conversación con Francisco Calvo Serraller). Madrid: Fundación Juan March, 2012.

ZUAZNABAR, Guillermo. *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “La luz es el tema”. *Revista Diagonal* nº 34. Barcelona, 2013.

11 | Accidentes curatoriales. Transformaciones e imprevistos en la Bienal de Arquitectura de Chile 2019 _Beatriz Coeffé Boitano; Juan Pablo Urrutia Muñoz

BARR, Alfred. Foreword. En *Modern architecture: International exhibition*. New York: Museum of Modern Art, 1932.

BROWN, Alex; SZACKA, Léa-Catherine. "The Architecture Exhibition as Environment". *Architectural Theory Review*, 2019.

BUSTAMANTE, Cristián; TRACHANA, Angelique. "Los temas de La Bienal de Arquitectura y Urbanismo Chilena. Lo Común y lo corriente". *Esempi di architettura*, n°1, 2020.

CÁCERES, Osvaldo. "Sobre la Bienal y la Bauhaus". *Revista CA* n°20, 1978.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

CORVALÁN, Juan Pablo. "¿Cuál arquitectura chilena?" *Revista CA* n°143, 2008.

GREGOTTI, Vittorio. Entrevista por Aaron Levy y William Menking. Libro *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.

JAQUE, Andrés. "El poder de la arquitectura. Diseño realista instalado en lo mundano", Entrevistado por Juan Pablo Urrutia, en *Catálogo XXI Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2019: 1. Lo común y lo corriente*. 2019.

LEVY, Aaron; MENKING, William (eds.) *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.

MELLADO, Justo Pastor. "Bienales: Del monumento social a la paradoja identitaria", Blog Justo Pastor Mellado, 2008.

MELLADO, Justo Pastor. *Textos de Batalla*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2009.

PELKONEN, Eeva Lisa. "Mining the paradox", en *Exhibiting Architecture: A Paradox?*. New Haven, Connecticut: Yale School of Architecture, 2016.

PORTAL, Fernando. "La Bienal de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo. La paulatina transformación de la profesión del arquitecto en Chile, 1977 - 1983". *rita* n° 12, 2019.

PORTOGHESI, Paolo. Entrevistado por Aaron Levy y William Menking, En *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2009.

RAZMILIC, Rayna. *What is a Biennial, anyway?: The Architecture Biennial as a publishing project (M.S. Critical, Curatorial and Conceptual Practices in Architecture)*. New York: Columbia University, 2016.

SMITHSON, Peter. "Think of it as a farm!: Exhibitions, books, buildings (Kester Rattenbury)". En *This is not Architecture*, Routledge, 2002.

01 | Desde los *Sielungen* hasta el S.A.A.L. La Ciudad Social como un *continuum* _Ricardo Carvalho

“Repetir nunca es repetir”, Álvaro Siza.¹

¿Qué forma tiene la Ciudad Social?

La vivienda social, a partir del inicio del siglo XX, se erigió en la Europa Central como símbolo de políticas progresistas y reformistas. Estas suponían una respuesta a los perfiles socioculturales de la ciudad moderna, de donde habían desaparecido, como diagnosticó Max Weber (1864-1920)², la “fraternidad” y el “compromiso”, presente en las comunidades medievales. La idea de “hacer surgir” una comunidad, dirigió algunas de las propuestas más relevantes en la arquitectura y en la filantropía tardo-ochentista. La Ciudad Obrera (*Cite Ouvrière*)³, la Ciudad Jardín⁴, o los *Siedlungen*⁵ fueron vehículos reformistas de construcción de ciudad, medios de reinención de la forma urbana, partiendo de morfologías distintas de aquellas establecidas anteriormente.

Una de las características de la cultura arquitectónica comprometida con problemáticas sociopolíticas parece ser el sistemático cuestionamiento de la forma de la ciudad, de la cultura doméstica establecida, reflejo de una aspiración que busca transformar las relaciones entre “sociedad” y “territorio”, entre el “individuo”, el “colectivo” y la forma de la ciudad.

La vivienda fue elegida como instrumento por varios movimientos europeos, como el de Ciudad Jardín, o por cooperativas y asentamientos, *Siedlung*, que irían a converger posteriormente en las propuestas del Movimiento Moderno. Dichas propuestas entrañaban varios modelos en la reinención del modo colectivo, de la manzana urbana y, finalmente, del bloque de vivienda aislado.

Este proceso ambicionaba concretar un nuevo modelo socio-cultural, donde los temas de la “ciudad-campo”, de lo “privado” y de lo “público” y de las nuevas figuras de la sociedad, como el “trabajador”, anticiparían nuevas configuraciones o conexiones con el sistema global de producción.

La reconstrucción de una ciudad social⁶, capaz de superar las condiciones creadas por la ciudad industrial, sería el centro de las atenciones de pensadores y arquitectos. La vivienda ligada a la industria, a la cooperativa, a la asociación de sindicatos, supondrían las raíces de la vivienda con aspiración progresista⁷, en la disciplina de la arquitectura, abriendo la investigación hacia nuevas formas urbanas y tipológicas. El Estado pasa a materializar el orden racional absoluto y la metrópoli parece ser el hecho consustancial espacial de dicho sistema.

Este paso de la estructura de comunidad a estructura de sociedad va a permitir que el Estado se ocupe, y por extensión los arquitectos, por primera vez, de modo sistemático, de la vivienda colectiva. Esta se entiende así como un vehículo de orden social, y para ello definiría la forma de la ciudad de las clases trabajadoras. Surgió así una estrategia de separación de la casa

Resumen pág 54 | Bibliografía pág 58

Universidade de Lisboa. Ricardo Carvalho es arquitecto de la Facultad de Arquitectura de Lisboa (1995) y doctor por la I.S.T. de la Universidad de Lisboa (2012). Es profesor en la Universidad Autónoma de Lisboa y actual director del Departamento de Arquitectura. Fue profesor visitante en la Universidad de Brandeburgo BTU, Alemania, UNAV, Pamplona, España, la Universidad de Carleton, Canadá y el IUAV en Venecia. En 2016 publicó el libro "A Cidade Social" (Tinta-da-China, Lisboa) y en 2017 el libro "¿Es hora de una materia prima?" (Incipit, Venecia). Escribe regularmente sobre Arquitectura.

Fundó el estudio Ricardo Carvalho Arquitectos & Associados. Regularmente se le invita a presentar su trabajo en seminarios y conferencias internacionales. Su trabajo ha sido ampliamente publicado y mostrado en varias exposiciones internacionales, incluyendo la Bienal de Arquitectura de Venecia, LIGA Space en la Ciudad de México, la Ozone Gallery en Tokio y el Royal Institute of British Architects en Londres. Fue nominado para el Premio Mies van der Rohe en 2015 y 2021 y para el Premio Suizo de Arquitectura en 2020. rcarvalho@autonoma.pt

Palabras clave
Ciudad-Social, vivienda social, Ciudad-Jardín, S.A.A.L., Siedlung

Método de financiación
Financiación propia



[1] Parker, Barry; Unwin, Raymond, Letchworth, Reino Unido. Plan de Letchworth-Bird's Hill Estate, 1906.

[2] Alison & Peter Smithson, Urban Re-Edification Grid, C.I.A.M. IX, 1953.

¹ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, [Immaginare L' Evidenza 1998], Edições 70, Lisboa 2000.

² Max Weber, *The City*, [Wirtschaft und Gesellschaft 1921] Glencoe, Illinois, Free Press, 1966/ Max Weber. *Economía y Sociedad* [Wirtschaft und Gesellschaft 1921] Madrid: Fondo de Cultura Economica de España, 1993.

³ La *Cité Ouvrière*, que podemos traducir por *Ciudad Obrera*, se constituyó como una agrupación urbana en rejilla, de casas en banda con espacio exterior de huerto destinadas a una población trabajadora. El modelo de *Cité Ouvrière* tiene su origen en la ciudad francesa de Mulhouse, en 1853. El primer barrio obrero es proyectado en 1854. El modelo desarrollado por el ingeniero Emille Muller (1823-1889) para las ciudades obreras se basa en la fijación de trazados hipodámicos de baja densidad, y recurre a la seriación de un tipo habitacional, en sitema “back-to-back”, para la organización urbana.

⁴ La Garden City es una propuesta conceptual de Ebenezer Howard, de 1898, para una ciudad satélite (o conjunto de ciudades) de crecimiento limitado alternativa a la metrópoli industrial. De dicha propuesta derivó la creación en el Reino Unido de las *Asociaciones Ciudad Jardín* que posibilitaron, con apoyo filantrópico, la construcción de las primeras experiencias en terrenos agrícolas próximos a Londres.

⁵ *Siedlung* significa originalmente *Ciudad de Fundación*. Estas fueron originalmente construidas en la Alemania del siglo XIX en territorios fronterizos con una matriz urbana específica, circular o cuadrangular. Con la influencia de la *Ciudad Jardín*, la arquitectura alemana de principios del siglo XX cruzó las dos matrices, transformando la *Siedlung* en un programa habitacional de primera línea del Movimiento Moderno.

⁶ El concepto “Ciudad Social” es de Ebenezer Howard, quien lo usó en el libro *Garden Cities of To-Morrow*, de 1898, para describir la cooperación en la comunidad Garden City.

⁷ HASPEL, J.; JAEGLI, A. *Housing Estates in the Berlin Modern Style*. Berlin: Deustcher Kunstverlag, 2007, p. 20.

⁸ MONESTIROLI, Antonio. *La Arquitectura de la Realidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993, p. 99.

⁹ Hubo propuestas que trabajaron en las antipodas de la baja densidad, como la *Hochausstadt* de 1924, o la *Grossstadt Architektur* de 1927, de Ludwig Hilberseimer (1885-1967) o la ciudad soviética post-revolución ideada por los auto-llamados “Desurbanistas”. Trataban de confirmarse como alternativas a la dispersión, con la mega estructura como referencia territorial, la no diferenciación programática en la forma y la monumentalidad en su horizonte de expectativa. Estas propuestas se asumen como ciudad para la mayoría, con sus edificios multi-programáticos.

del contexto y una tentativa de máxima tipificación, tanto programática como constructiva. Se trataba de una ruptura frente a una historia de ciudad donde la compleja yuxtaposición de ocupación y organización del territorio, forma urbana y vivienda, generando continuas excepciones a la regla, había dictado los procesos generales de construcción de la ciudad.

El rechazo de la forma artística⁸ va a convertirse en el carácter formal de la ciudad moderna. Este rechazo de la forma artística fue común a varias visiones disciplinares y respuestas para interpretar el problema⁹. Las asociaciones Ciudad Jardín [1] y los *Siedlungen* trabajaban en oposición a la metrópoli. Buscaban en los bordes de las ciudades la autosuficiencia y una nueva relación con lo rural. Transmitían modos de actuación hacia otros contextos europeos, constituyéndose, muchas veces, como vehículo de entrada de la arquitectura moderna en países europeos.

Portugal fue uno de esos casos en los que las derivaciones de Ciudad Jardín constituyeron un vehículo de entrada para la arquitectura moderna, a partir de la década de 1930. Con la Segunda Guerra Mundial será posible asistir al cruce de propuestas de la Ciudad-Jardín con modelos de unidades de vivienda vertical, horizontal o mixtas. Será a partir de la década de los años 50 cuando comience a utilizarse de forma habitual el ideario de la ciudad zonificada de densidad vertical, con los postulados sobre la secuencia territorio/ciudad/célula habitacional. Alison & Peter Smithson (1928-1993 y 1923-2003) presentaron en el C.I.A.M. *La Charte de L'Habitat*¹⁰ con un renovado interés por la secuencia ciudad-calle-ciudad.

Con el cartel *Urban Re-Identification Grid* [2] proponían una nueva organización para las actividades humanas. Según los autores, sería posible volver a fijar la vida de barrio, humanizada, en el interior de la metrópoli. Pero con esta crítica se abre otro debate que proviene del final del siglo XIX, y que iba a continuar hasta la década de 1970: la dicotomía metrópoli / pequeña ciudad, o la ruptura versus continuidad con la escala de la llamada ciudad histórica. Este debate sería prolífico en el contexto portugués, en la década de 1970, bajo el programa S.A.A.L. –*Serviço de Apoio Ambulatório Local*–¹¹, que incorporó la secuencia moderna territorio/ciudad/célula habitacional, mientras trabajaba en muchos casos con la ciudad histórica y con las poblaciones menos privilegiadas de estos núcleos. El S.A.A.L. no ha dejado de ser una síntesis entre la ideología moderna y su crítica explicada en el Ritual de Reidentificación.

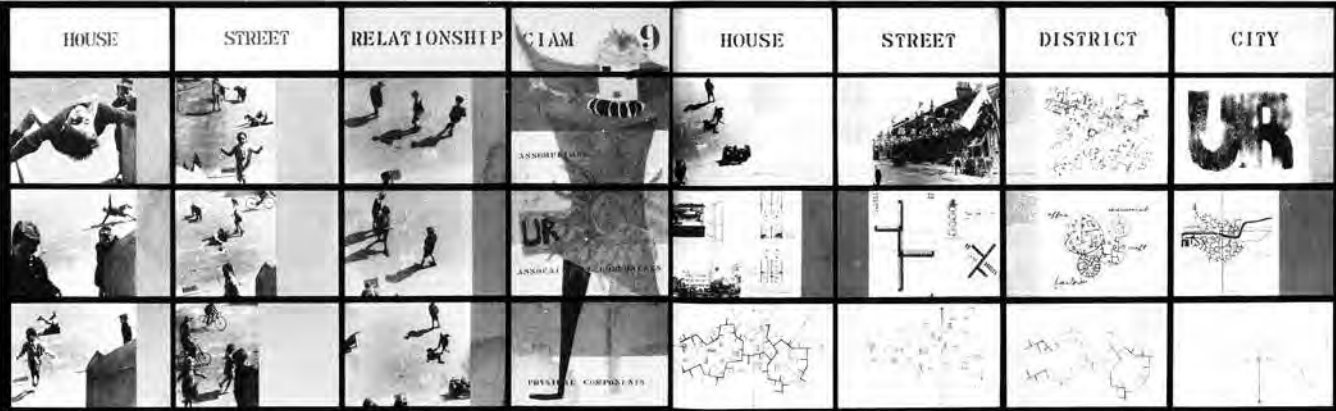
De la ciudad de creación a la colonia residencial

Las *Siedlungen* eran, originariamente, pequeñas ciudades de nueva planta, asentamientos implantados a lo largo de zonas fronterizas. Su condición era justificada por la consolidación política de una posición geográfica de frontera territorial¹². El *Siedlung* encuentra su origen –social y morfológico– en las colonias agrícolas y desvela su fijación morfológica en estas nuevas ciudades.

Desde los primeros ejemplos conocidos, el *Siedlung* se materializa y organiza a través de trazados regulares geométricos, establecidos sobre vías de comunicación, que se alargan para cobijar la iglesia en su posición central –aquello que en la cultura del sur de Europa podría definirse como lugar de encuentro o plaza–.¹³

Entre los más antiguos se encuentran diferentes formalizaciones. Los más comunes adoptan forma de círculo o semi-círculo, por razones de seguridad defensiva. Esta disposición tendrá algunos puntos en común con los diagramas de la Ciudad Jardín elaborados por Ebenezer Howard (1850-1928), y será recuperada en Alemania en programas habitacionales a partir de finales del siglo XIX.

[2]



Los movimientos antimetrópoli y, por extensión, el Movimiento Moderno alemán, fueron especialmente receptivos ante esta vocación de asentamiento agrario; aunque prescindieron, claramente, de los sistemas constructivos artesanales y de las tipologías habitacionales adoptadas. El *Siedlung* fue visto como un vehículo para construir la respuesta al problema de vivienda del proletariado urbano, la forma de ciudad del trabajador. Marco de Michelis (1945) afirma: “El *Siedlung* se convirtió en una forma de domesticación extrema de la vida cotidiana con un rígido y autoritario asociacionismo que permitía exorcizar la posibilidad de transformar al trabajador en un proletario.”¹⁴

Estas estrategias estimularían la relación entre las nuevas ciudades-barrio y el espacio habitacional doméstico de reducidas dimensiones y confortables proporciones –el *existenzminimum*–. Durante la República de Weimar (1919-1933), en Alemania, la responsabilidad de monitorizar la economía, la seguridad social y las actividades culturales fue confiada a los municipios. Estos tuvieron que luchar contra la escasez de vivienda, con la inflación y con el colapso de la promoción privada¹⁵.

Ante esta circunstancia, algunas ciudades¹⁶ pudieron utilizar la arquitectura como instrumento de políticas de promoción regional y generar atractivo para poblaciones migratorias en busca de trabajo en las industrias. Los conjuntos de viviendas en Frankfurt, de Ernst May (1886-1970) [3] y el *Torten-Dessau Siedlung*, de Walter Gropius (1883-1969), destinado originalmente a una población rural, pueden ser interpretados bajo la luz de esta estrategia.

Ernst May, el arquitecto de *Das Neu Frankfurt*, fue llamado a Frankfurt para resolver el problema de vivienda generado por la estrategia de desarrollo industrial y el consiguiente binomio capital-trabajo¹⁷. Este proyecto pasaba por la creación de una nueva y unificada cultura metropolitana, entendida en dicho contexto como “modernidad”. Esta noción de modernidad implicaba la “racionalidad” y la “función”. Para May la racionalidad anticipaba una sociedad futura, preferiblemente organizada con instrumentos de precisión, sin conflicto, derechos igualitarios e intereses comunes ¹⁷. Los proyectos habitacionales en Frankfurt deben ser interpretados a la luz de estos ideales.

La estrategia propuesta por May se parecía al principio de creación de la Ciudad Jardín de Letchworth¹⁹, un solar donde el suelo agrícola permitía una adquisición a un precio no urbano. Su visión coincidía con la de la ciudad social de Howard, que citaba en 1929: “Somos de la opinión de que, en la actualidad, lo colectivo, que tanto influye en nuestro trabajo, el deporte y la política, debe, lógicamente, reflejarse en la vivienda (...). El *Siedlung* de nuestro tiempo es como la colmena, es decir, está definido por la combinación de partes de casas similares” ²⁰.

La estrategia de May en Frankfurt se centró en la construcción de varios *Siedlungen* en torno al centro de la ciudad –veinte en total–. May tuvo la idea de crear un anillo verde y fundar varias ciudades satélite, a una distancia de 20 o 30 kilómetros del centro de Frankfurt. Pero esta propuesta no tuvo apoyo político y la solución final consistió en la liberación del fondo de los valles para la creación de parques urbanos. Ahí se implantarían las escuelas y las guarderías. La vivienda estaría implantada en las cotas más elevadas, ligadas a la ciudad por una red de transporte público²¹. La arquitectura de May era resultado de la estandarización de los componentes constructivos.

La expresión de la arquitectura buscaba mostrar una asociación entre la modernidad y el nuevo habitante –“el trabajador”–, un reflejo de las políticas socialmente progresistas de la República de Weimar.

[3]



[3] May, Ernst, *Siedlung Niederrad*, Frankfurt, Alemania, 1926-1927. Fotografía 2005.

[4] Wagner, Martin; Taut, Bruno. *Britz Siedlung*, Berlín-Neukölln, Alemania, 1925-1930. Fotografía 2001.

[5] Rossi, Aldo, *Cooperativa Uni-Casa*, Mantua, Italia, 1979-1981. Fotografía s/d.

¹⁰ En el C.I.A.M. IX, con el nombre de La *Chartre de L'Habitat*, se abordó el hábitat humano, documentado por la sociología, antropología y la psicología social.

¹¹ El SAAL fue creado con la misión de apoyar a las poblaciones que se encontraban en situaciones precarias en términos de alojamiento, porque se reconoció institucionalmente que las carencias eran graves y que era difícil lanzar nuevos programas de construcción que diesen respuesta a corto plazo a las necesidades detectadas. De este modo el Fondo de Fomento de Vivienda reunió "un cuerpo técnico especializado" cuya misión era "apoyar, a través de las Cámaras Municipales, las iniciativas de poblaciones alojadas precariamente, en el sentido de que colaborasen en la transformación de los propios barrios, invirtiendo los propios recursos latentes y, eventualmente, monetarios". En junio de 1974, el entonces Secretario de Estado de Vivienda y Urbanismo del I Gobierno Provisional, el arquitecto Nuno Portas, crea el despacho que lanza el Programa de acciones prioritarias a considerar por los servicios del Fondo de Fomento de Vivienda, publicado en el *Diário de la República* el 6 de agosto de 1974. El SAAL fue extinguido el 27 de octubre de 1976. ver BANDEIRINHA, José António. *O Processo SAAL e a Arquitectura nº 25 de Abril de 1974*, Coimbra, Imprenta de la Universidad de Coimbra, 2007.

¹² Marco de Michelis, "Naissance de la Siedlung", in *Les Cahiers de la Recherche Architecturale*, Paris nº15-17, 1985, p. 141.

¹³ HALL, Peter. *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002 [1988], p. 124.

¹⁴ Marco de Michelis, "Naissance de la Siedlung", op. cit..

¹⁵ POMMER, Richard; OTTO, Christian. *Weissenhof 1927 and the Modern Movement in Architecture*. Chicago: The University of Chicago Press, 1991, p.16.

¹⁶ Tales como Stuttgart, Frankfurt y Dessau.

¹⁷ HALL, Peter. *Cities of Tomorrow. An Intellectual History of Urban Planning and Design in the Twentieth Century*, op. cit. p. 121.

¹⁸ HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity*. Cambridge, Mass: M.I.T Press, 1999, p. 46.

¹⁹ Ernst May colaboró, en 1910, en el estudio de Raymond Unwin de Londres. QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; HERREL, Eckhard. *Ernst May 1886-1970*. Munich: Prestel, 2011, p. 18.

²⁰ MAY, Ernst. "Die Frankfurter Wohnungs Politik" [1929]. En QUIRING, Claudia; VOIGT, Wolfgang; HERREL, Eckhard. *op. cit.*, p. 65.

²¹ El núcleo Praunheim preveía 1.441 viviendas y el núcleo Romerstadt 1.220 viviendas, siendo los restantes de dimensión inferior. El programa preveía 15.000 unidades, nunca terminadas por razones económicas.

²² El arquitecto Martin Wagner fue nombrado arquitecto-jefe de la Cámara Municipal de Berlín en 1925.

²³ HASPEL, Jorg; JAEGGI, Annemarie. *Housing Estates in the Berlin Modern Style*, op. cit. p. 31. Bruno Taut hizo un viaje por el reino Unido en la década de 1910 para visitar las ciudades jardín.

²⁴ Con la Ciudad Jardín de Falkenberg, construida entre 1913 y 1916, en Berlín-Treptow.

²⁵ ROSSI, Aldo. "Aspectos de la Tipología Residencial en Berlín", en *Para una Arquitectura de Tendencia. Escritos: 1956-1972*, (Scritti Scelti sull' Architettura e la Città: 1956-1972 1975). Barcelona: Gustavo Gili, 1977, p. 147.

²⁶ ROSSI, Aldo. "Aspectos de la Tipología Residencial en Berlín", op. cit. p. 147.

²⁷ BENEVOLO, Leonardo; MELOGRANI, Carlo; GIURA LONGO, Tommaso. *La Proyetación de la Ciudad Moderna*, p. 22.



[4]



[5]

Su esquema urbano estaba compuesto por bloques continuos abiertos, adaptados a la topografía existente. May recurre a la configuración lineal, en U, en manzana cerrada o en bloque aislado. Aunque la prefabricación fuese un punto de partida no existen dos proyectos iguales –la variación de la forma urbana en el interior de un sistema unitario–. En sus propuestas se revalorizaban los jardines y se reducían los espacios pavimentados.

La vivienda unifamiliar con jardín, implantada según la exposición solar ideal, afin a la teoría de los arquitectos ingleses, también estaba presente en los esquemas urbanos de bloque continuo en Frankfurt. Aunque, en este caso, las cubiertas eran planas y se idearon como espacios útiles para una vida social que valoraba hábitos modernos en cuanto al uso del tiempo libre –gimnasia, baños de sol, comidas al aire libre–.

Con Martin Wagner (1885-1957)²² la ciudad de Berlín descubriría nuevos modelos alternativos a la densidad del tejido urbano ochocentista. Así se inició la construcción de nuevos *Siedlungen* que, aunque deudores de la Ciudad Jardín, nunca perdieron su ligazón con el esquema general de la ciudad. Bruno Taut (1880-1938) fue el arquitecto con quien diseñó el *Britz Siedlung* entre 1925 y 1930²³ [4]. Taut habría sido uno de los primeros arquitectos alemanes en propiciar esta conexión entre la Ciudad Jardín y el Movimiento Moderno ²⁴.

Los *siedlungen* modernos se caracterizaban por una cierta abstracción de todo el contexto –urbano o suburbano– y por una formalización que parecía depender de las condiciones generadas por el recorrido del sol y no por las formas urbanas de barrio de la ciudad consolidada ²⁵. Estos *siedlungen* están desvinculados de la relación tradicional casa-calle. Se constituyen como esquemas lógicos de asentamiento que favorecen la relación con el paisaje. El *Britz Siedlung* concibe su contexto fundando un centro –una manzana abierta en curva con un lago que dio el nombre al conjunto *Husung*, la “herradura”–. En torno a él se generan propuestas morfologías urbanas de baja densidad, a partir de la misma tipología habitacional de casa –basada en el principio de organización espacial del *existenzminimum*–. El aspecto más particular es su variación morfológica, acentuada por la variación cromática.

Para Aldo Rossi (1931-1997) ²⁶ el *Siedlung* no tenía capacidad para convertirse en un modelo universal, por la especificidad que lo vincula a un lugar, a un programa, a una forma. Según Leonardo Benévolo (1923-2017) los *siedlungen* eran básicamente un sistema tradicional. Constituían una solución alternativa a la comuna soviética o a la unidad de habitación. Afirma: “Este sistema persiste hasta la actualidad y sufrió no pocas mejoras y perfeccionamientos que se relacionan tanto con la distribución interna de la casa como con las posibilidades de ampliación y su combinatoria” ²⁷.

Es un hecho que estos ejemplos se conservarían hasta la década de los años 70 como reacción a las propuestas de verticalidad y sub-urbanización de la vivienda en diversos contextos en Europa. Así, encontramos respuestas tan distintas y específicas de arquitectos del sur de Europa como Aldo Rossi, Álvaro Siza (1933) o Gonçalo Byrne (1941). Tal vez sea en estos ejemplos, contruidos en la década de los setenta, donde se pueda vislumbrarun cierto aire ascético como el que transmiten la arquitectura defendida en la República de Weimar y en el contexto específico de *Das Neue Frankfurt*. Como afirma Hilde Heynen, a propósito de la obra de May en Frankfurt: “Esta tendencia tenía que ver con la idea de que solo se podía llegar a la esencia de las cosas despojándose de todo exceso y rechazando todo lo superfluo. Una arquitectura pura y sobria, de máxima sencillez, era la base correcta para una cultura contemporánea de la vida cotidiana.” ²⁸

El bloque habitacional Gallarate, en Milán, Italia, construido entre 1968 y 1969 por Aldo Rossi, será el proyecto que mejor exprese esa condición ascética de límite entre la ciudad y el campo. Rossi asocia dos modelos aparentemente antagónicos: la arquitectura vernácula –los apartamentos tienen una *loggia*– y la calle elevada y su respectiva distribución en galería del ideario defendido por los C.I.A.M..



[6]

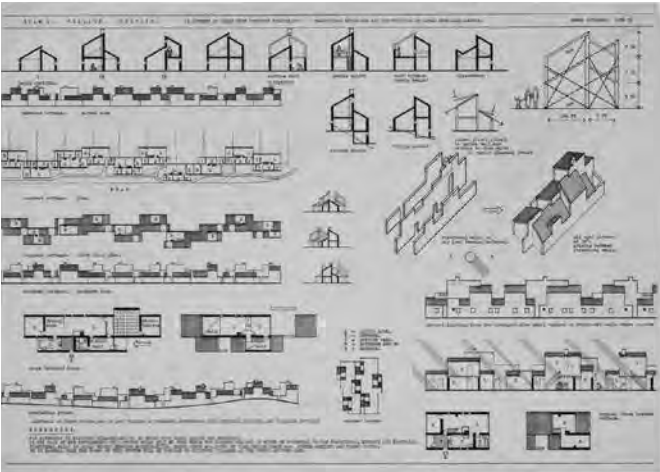
Esta combinación, que permitió una asociación entre arquitectura y reforma social, estará presente en proyectos que parten del *siedlung*, como el conjunto habitacional cooperativo *Uni-Casa* en Mantova, Italia, construido entre 1979 y 1981 [5]; o las operaciones del *Servicio de Apoyo Ambulatorio Local*, el S.A.A.L., en Bouça, Oporto, construidas entre 1976 y 2006 por Álvaro Siza [6]. En ellas la arquitectura del Movimiento Moderno es recuperada para resolver una intervención que forma parte del centro de la ciudad.

Las propuestas más polisémicas de la arquitectura hecha en Portugal entre la década de 1960 y 1970 trabajaban su condición de fragmento. Ahí se separan de su condición de proyecto-tipo, situándose como ejemplos de superación del discurso urbanístico y arquitectónico de la Carta de Atenas. Asistimos, en la década de los 70 a la imposibilidad de consolidar un modelo a seguir, pero, a la vez, asistimos también a la adopción de modelos ligados a las experiencias internacionales derivadas de la Ciudad Jardin o de los *Siedlungen*.

En Portugal, con el marco político de la Revolución de 1974 y con la creación del Servicio de Apoyo Ambulatorio Local, fue posible recuperar los principios de la ciudad social, traducidos en una arquitectura que recurría a los modelos de la tradición moderna y, simultáneamente, valoraba un proceso participativo.

La colonia Casal Figueiras en Setúbal [7][8] fue proyectada por el arquitecto Gonçalo Byrne entre 1974 y 1979, en el ámbito del programa del S.A.A.L. Se trataba de un conjunto de 420 unidades destinado a alojar a una población de pescadores. Tal como sucediera en otras operaciones S.A.A.L., esta lidiaba con un territorio híbrido, una ciudad-campo, con una población de asentamiento reciente donde no existían valores simbólicos asociados a la presencia humana. Se trataba, más por circunstancia que por decisión, de la construcción de un fragmento urbano, de una sustitución de un conjunto por otro. Byrne recurre a la presencia de algunos elementos

[9]



[8]





[7]

construidos, de fuerte impacto territorial, como los molinos de viento, implantados en cimas topográficas, para desde ahí originar la alineación y la geometría de la intervención.

Igual que en el caso de los *Siedlungen*, la solución pasó por una autonomía relativa de la ciudad. El Casal Figueiras, con su forma urbana vinculada con el territorio y la topografía, lanza una hipótesis de ciudad de nueva creación –vivienda, centro cívico y escuela, que se construiría en la década de 1980–.

Es posible establecer relaciones entre este proyecto y la arquitectura de Ernst May, también esta con gran autonomía en términos de forma urbana. O incluso con la propuesta de James Stirling (1926-1992) para un conjunto de viviendas titulado *Village Housing* [9] y realizado para el C.I.A.M. de 1953, donde la opción morfológica de las agrupaciones lineales, defendida como *infinite flexibility*, parece anticipar la solución de Byrne.

La planta de Malagueira en Évora (Portugal,) de Álvaro Siza [10][11], parece radicalizar la crítica a la forma de la ciudad establecida por la Carta de Atenas. La densidad horizontal es el elemento generador del proyecto.

El *Low Rise High Density* había sido defendido en Portugal por el arquitecto Nuno Portas (1934) en diversos artículos y trabajos de investigación²⁹ desde la década de los años 50, y serviría al propósito de Alvaro Siza para, simultáneamente, desvincularse del plano ascendente compuesto

²⁸ “This tendency had to do with the idea that one could get to the essence of things only by stripping away all excess and by rejecting everything that was superfluous. A pure and sober architecture of the utmost simplicity was the correct foundation for a contemporary culture of everyday life.” HEYNEN, Hilde. *Architecture and Modernity*, op. cit. p. 47.

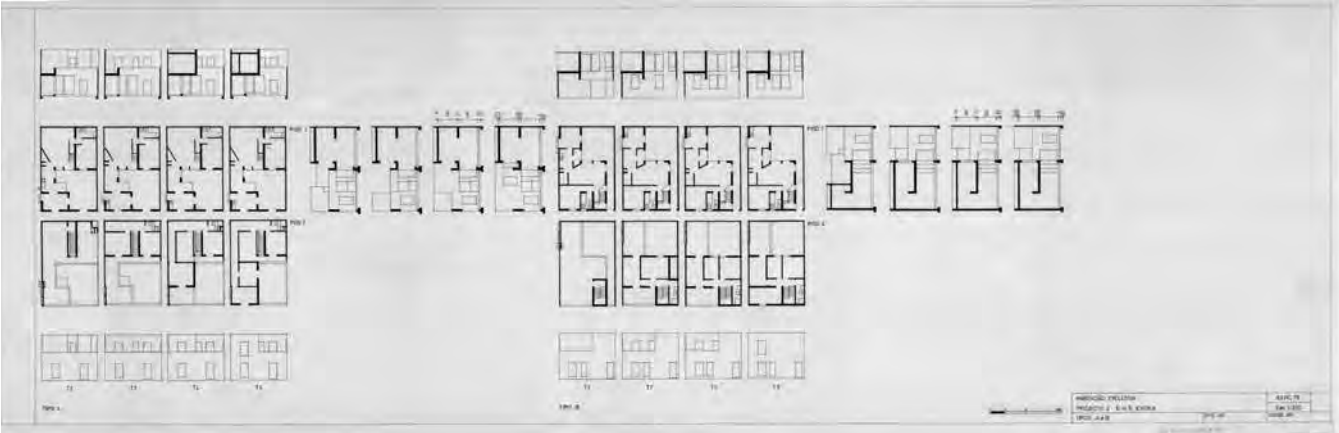
²⁹ PORTAS, Nuno. “Conceito de Casa em Pátio como Célula Social” en *Arquitetura*, Lisboa, nº 64, Janeiro-Fevereiro, 1959, pp. 32-34.

³⁰ La Quinta da Malagueira fue adquirida por la Câmara Municipal de Évora a través de un proceso de expropiación. El proceso se hizo viable por el entonces Secretario de Estado de Vivienda, arquitecto Nuno Portas.

³¹ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*, op. cit., p. 103.



[10]



[11]

por torres y cumplir los índices de densidad previstos. El plano tenía en su base programática la intención de la construcción de viviendas a partir de la asociación de dos cooperativas ³⁰.

El lugar tenía como paisaje construido, más allá de barrios de origen ilegal, resquicios de actividad agrícola. Se descubrieron vestigios de ocupación islámica, un depósito de agua y molinos. Estos elementos y vestigios jugarían un papel importante en el proyecto de Siza, tal como sucedió con el Casal Figueiras de Gonçalo Byrne. El programa para Malagueira preveía la construcción de 1.200 viviendas, destinadas a 4.120 personas. La obra comenzaría en 1979 y se prolongaría durante 17 años.

Álvaro Siza opta por una estrategia rizomática de conexión de fragmentos, compuesta por la densificación horizontal e hibridez programática. El ideario de la Carta de Atenas, en lo que establece respecto a tipologías habitacionales, dispersión y densidad vertical, es confrontado críticamente en el proyecto de Siza.

El proyecto para la Malagueira suscita otra forma de abordaje, que recurre a una serie de referencias locales y universales de la historia de la arquitectura [12]. La forma urbana retoma trazados hipodámicos, configura calles con una proporción relacionada con la “ciudad histórica” y es estructurada a través de la densidad horizontal, en una estrategia de reconocimiento unitario del conjunto.

Afirma el autor: “La opción inicial del proyecto consistía en intentar delimitar el territorio con intervenciones diseminadas, de modo que el tiempo y la capacidad de desarrollo pudiesen, más tarde, completar el diseño, ocupando los espacios vacíos. La posibilidad de seguir con continuidad la evolución del plano fue decisiva para la unidad del tejido urbano” ³¹.

[10] Siza, Álvaro, Bairro da Quinta da Malagueira, Évora, Portugal, 1976-1996. Plan s/d Archivo A.S.

[11] Siza, Álvaro, Bairro da Quinta da Malagueira, Évora, Portugal, 1976-1996. Plan y elevaciones con tipos de vivienda s/d Archivo A.S.

[12] Siza, Álvaro, Bairro da Quinta da Malagueira, Évora, Portugal, 1976-1996. Fotografía s/d Archivo A.S.

Pero aunque el arquitecto defienda la unidad del tejido urbano como resultado de un proyecto, es el trabajo sobre los diferentes fragmentos de información histórica, orográfica y paisajística el que va a constituir la base de su especificidad. Las funciones se cruzan creando la integración plena de los servicios, de los espacios públicos, de los vestigios encontrados y del paisaje.

“La política tiene por objeto aquello que vemos y aquello que podemos decir acerca de lo que vemos, acerca de quién tiene competencia para ver y cualidades para hablar, acerca de las propiedades de los espacios y de las posibilidades del tiempo” afirma Jacques Rancière (1940-).

En el contexto de los ejemplos aquí abordados, la vivienda colectiva permitió a los arquitectos, con su capacidad para transformar tanto el espacio urbano como el de la casa, poder reformular la cultura proletaria. Y, por consiguiente, la investigación de una arquitectura que manejase una estética asociada a una clase social –todavía un tema ochocentista– y fuese vehículo de expresión de un “hombre nuevo”. La arquitectura, como expresión de la construcción de vivienda colectiva, analizada en este artículo, atravesó entre 1920 y 1970 el problema de la representación de una cultura que manejaba los conceptos de “el trabajador”, “el obrero”, “el hombre-masa”.

Conclusiones

La cuestión de la ciudad periférica contemporánea ocupa un lugar central en el debate disciplinar sobre la forma urbana. No solo porque la ciudad periférica es cuantitativamente dominante en relación con la ciudad histórica, sino también porque concentra en sí misma la confluencia de varios modelos históricos. A la luz de esta hipótesis se abordan los proyectos de Ernst May, Bruno Taut y Martin Wagner, así como los de Gonçalo Byrne y Álvaro Siza.

La especialización de la “forma” y del “tipo” –resultado del cruce entre el “organigrama” y los sistemas constructivos contemporáneos– basada en la reproducción de las partes y en la durabilidad reducida; el abandono progresivo del Estado como promotor de vivienda de interés social y la movilidad ferroviaria alteraron profundamente los presupuestos de los modelos modernos –del siglo XIX en adelante– en términos de reflexión sobre la ciudad. Parece incluso haberse agotado la posibilidad de construir vivienda colectiva con significado.

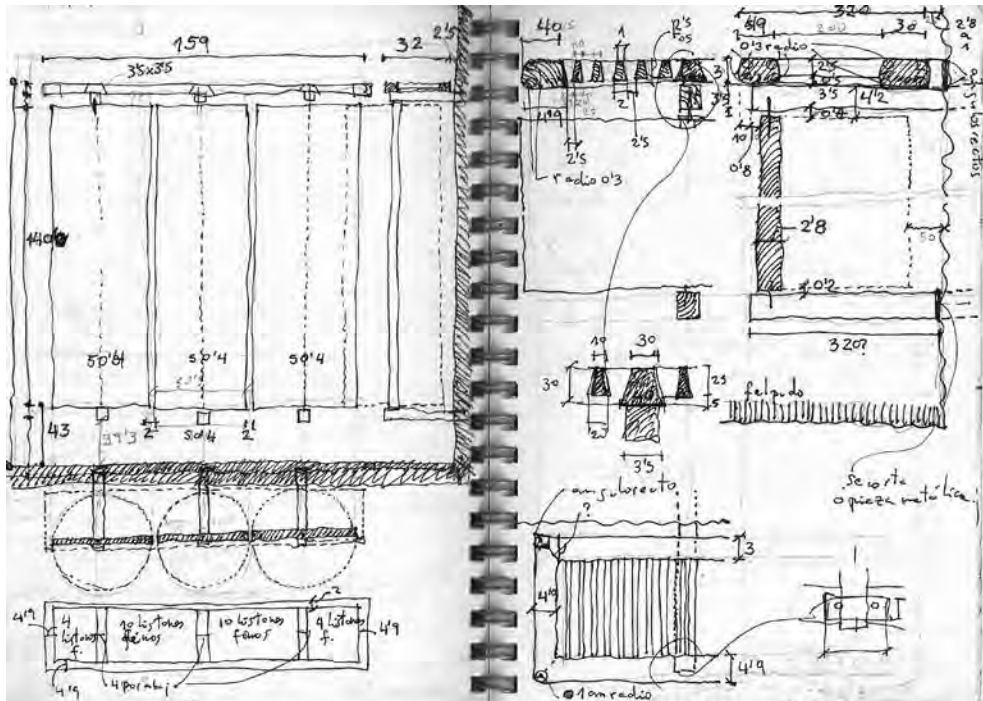
La gran mayoría de los ejemplos construidos nos permiten afrontar una realidad verificable en la actualidad, que es pobre en significado y frágil en términos de capacidad de respuesta. El paso del tiempo demuestra también un desajuste progresivo entre el orden territorial y la claridad de las aportaciones teóricas. Este parece ser el gran legado de los ejemplos tratados, tanto en el contexto de la República de Weimar como en el contexto revolucionario del S.A.A.L.

La investigación se une al interés continuado por dotar la producción de la vivienda social de un cuerpo teórico que relaciona urbanismo y arquitectura entorno al proyecto urbano, sus fundamentos y su capacidad para generar lugares humanizados para una vida cotidiana.

[12]



02 | No hay arquitectura pequeña. Un perchero en la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire _Carmen Martínez Arroyo; Rodrigo Pemjean Muñoz



[2]

“Quien nos habla, me da la impresión, es siempre el acontecimiento, lo insólito, lo extraordinario: en portada, grandes titulares [...] Lo que realmente ocurre, lo que vivimos, lo demás, ¿dónde está? Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, el ruido de fondo, lo habitual, ¿cómo dar cuenta de ello, cómo interrogarlo, cómo describirlo?” Georges Perec, *Lo infraordinario*.¹

Lo que Georges Perec nos señala con insistencia en el párrafo anterior es la importancia de lo cotidiano, de las acciones que realizamos de forma casi automática. Y la posibilidad de mirar con otros ojos las cosas que nos rodean y sirven a nuestra vida diaria. Nuestros objetos definen lo que somos. Cuando los elegimos estamos reflejando nuestros intereses. Y ¿qué sucede si el elemento lo hemos diseñado nosotros mismos? Que en él se manifiesta no solo lo que nos atrae sino también todo el conocimiento y la energía que somos capaces de dar para hacer que el objeto sea el mejor entre todos los posibles. Esto le sucede a Miguel Fisac en una pieza pequeña: el perchero que construye en el vestíbulo de su casa en el Cerro del Aire. Un objeto, sencillo en apariencia, que permite definir todo el mundo interior del arquitecto manchego. [1]

Este perchero forma parte de una mitología del diseño español hecho por arquitectos. Desde nuestra etapa de estudiantes habíamos oído comentarios sobre esta pieza. Pero el “boca a boca” se encontraba con ciertas dificultades cuando se trataba de encontrar documentación. Ni en los artículos ni en los libros sobre Fisac se hablaba del perchero, reduciéndose a una mera mención en alguno de los textos escritos sobre la casa. Dos visitas en abril de 2016 a la vivienda de Fisac, en unas jornadas de puertas abiertas, nos permitieron conocer de primera mano este objeto enigmático. [2]

La casa en el Cerro del Aire. Una vivienda para un perchero

En 1956 Miguel Fisac construye, para sí mismo y para su familia, una casa en las afueras de Madrid. El lugar elegido, el Cerro del Aire, es un territorio deshabitado y sin consolidar, lo opuesto a un ambiente doméstico. La primera impresión es que Fisac escoge este lugar por su proximidad al solar en el que se sitúa su obra del Convento de los Dominicos, cuya primera piedra se había colocado en 1955. Pero algo más cruza nuestra mente: la oportunidad de hacer arquitectura con su propia casa y la posibilidad de tener vistas lejanas, hecho que no hubiera

Resumen pág 54 | **Bibliografía** pág 59

Universidad Politécnica de Madrid.
Carmen Martínez Arroyo (Madrid,
1966). Arquitecto por la ETSAM,
1993. Doctor Arquitecto por la
ETSAM, 2004 y Premio Extraordinario
de Tesis Doctoral 2003-2004. Premio
en la IV Bial de Arquitectura
Española con el Ayuntamiento de
Madaroc. Profesora Titular del
Departamento de Proyectos de
la ETSAM desde 2008. Visiting
Professor en el Politécnico de Milano
2017-2018. Nueve tesis doctorales
dirigidas y leídas en la Universidad
Politécnica de Madrid.
carmen.mtzarroyo@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid.
Rodrigo Pemjean Muñoz (Santiago de Chile, 1967). Arquitecto con Premio Extraordinario por la ETSAM, 1993. Doctor Arquitecto por la ETSAM, 2005 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2004-2005. Premio en la IV Bienal de Arquitectura Española con el Ayuntamiento de Madarcos. Profesor Titular del Departamento de Proyectos de la ETSAM desde 2008. Visiting Professor en el Politécnico de Milano 2017-2018. Doce tesis doctorales dirigidas y leídas en la Universidad Politécnica de Madrid.
rodrigo.pemjean@gmail.com

Los autores han publicado artículos y obras en revistas especializadas e impartido conferencias en España, Portugal, México e Italia.

Palabras clave

Miguel Fisac, casa en el Cerro del Aire,
perchero, construcción, movimiento,
maquinismo

Método de financiación

Financiación propia

¹ Véase PEREC, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Paris: Editions du Seuil, 1989; edición consultada: *Lo infraordinario*. Madrid: Editorial Impedimenta, 2008, pp. 22-23.

² “[...] Bien es verdad que el matrimonio Fisac admite que inicialmente buscaban un piso en los alrededores del Museo del Prado, pero que el alto coste de la zona les hizo desistir y buscar una solución alternativa [...] Véase FERNÁNDEZ ISLA, José María. “Miguel Fisac. Vivienda en Cerro del Aire: Madrid 1956”, *Arquitectura COAM*, nº 309, 1er trimestre 1997, p. 62.

³ “Mi casa, vamos, donde hemos vivido desde que nos casamos, fue un principio de casa, con la idea de añadirle cuartos. Y se los fuimos dando [...]” Véase RODA LAMSFUS, Paloma de; ARQUES SOLER, Francisco. *Miguel Fisac: apuntes y viajes*. Madrid: Scriptum, 2007, p. 268. La vivienda se completa con el garaje con su altillo y el desmante del patio de coches. En el primer crecimiento se añadirán dos dormitorios, con orientación este, con su correspondiente aseo. En el siguiente crecimiento se añadirán otros dos dormitorios hacia el oeste. Por último, se agregará un espacio de trabajo, en la zona este, que funcionará como estudio de arquitectura.



[1]



[4]

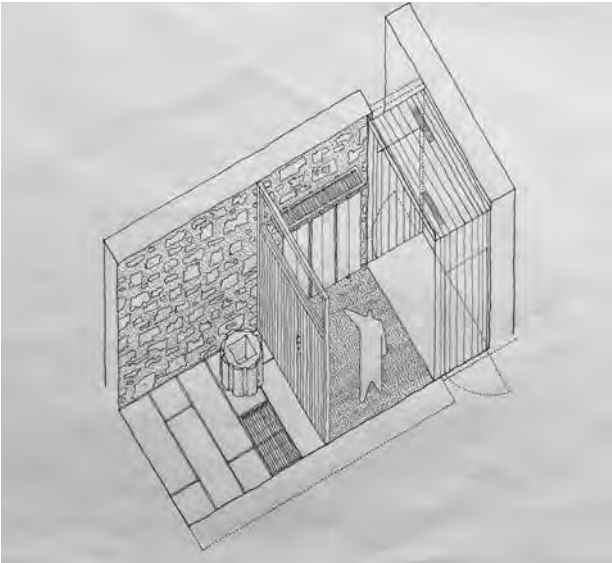
sucedido si hubiese comprado una vivienda en el centro de la ciudad ². Mucho se ha escrito sobre la casa, nosotros daremos aquí unas breves pinceladas para contextualizar nuestro objeto de estudio.

La casa se dispone en el fondo de la parcela, liberando la parte delantera como jardín. Además, se posa sobre la cota más alta para conseguir la mejor posición frente al paisaje. Fisac plantea inicialmente una casa con tres zonas: el área de los dormitorios, el salón-comedor y el área de servicio con la cocina. En el centro de la vivienda se dispone un patio que articula el salón con los dormitorios y posibilita la ventilación cruzada de dicha zona de estar. Se diseña la casa como un sistema crecedero en el que se irán sucediendo una serie de ampliaciones a lo largo de los años³.

La construcción se realiza mediante muros de mampostería y una losa de hormigón. También se disponen pilares metálicos para reducir las luces estructurales en algunos puntos singulares. En el salón se dispondrá un gran ventanal practicable que permitirá introducir en el interior un paisaje lejano todavía virgen. Pero lo más interesante de la casa es su condición de ser un laboratorio arquitectónico. Esta vivienda es para Fisac un lugar donde experimentar algunas de sus obsesiones: construye un muro de hormigón con encofrados flexibles en el jardín oeste; gran parte del mobiliario está constituido por diseños propios y desarrolla un concienzudo trabajo con la madera en las puertas, los techos y los panelados de las paredes.

Uno de los espacios más pequeños de la casa, el vestíbulo, albergará una pieza única: un perchero que, a pesar de su modestia, va a reflejar el modo en el que Fisac entiende la arquitectura y la vida.

[3]



[1] El perchero en el vestíbulo de la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire. Fotografía 24 de abril de 2016: arroyopemjean

[2] La toma de datos realizada in situ. Dibujo a mano: arroyopemjean

[3] El espacio y los materiales en el zaguán y el vestíbulo. Dibujo: arroyopemjean

[4] El perchero en la secuencia de recorrido. Fotografía 24 de abril de 2016: arroyopemjean

El perchero en el espacio del vestíbulo. El efecto sorpresa

La secuencia de recorrido se inicia en el jardín mediante un camino sinuoso que permite ver la casa durante la aproximación y conduce directamente al patio de coches y al acceso peatonal. Una escalera de hormigón de 2,5 m de ancho y 16 peldaños conduce al nivel superior del zaguán exterior. Dicho zaguán se pavimenta con losas de granito dispuestas al tresbolillo. También se dispone en él una jardinera de hormigón que, al igual que el muro experimental del jardín oeste, se construye con encofrado flexible y un quita-barros realizado con pletinas de acero ⁴. El cerramiento en el que se sitúa la entrada a la casa se separa en dos estratos: el inferior es un plano de madera de tablones verticales de ancho variable que incluye la puerta de ingreso –enrasada y con el mismo espesor y despiece que el cerramiento fijo–; el estrato superior está formado por un único vidrio de lado a lado impreso con líneas horizontales.

Al entrar en el vestíbulo se percibe el fuerte contraste entre los muros de piedra y los elementos de madera: el plano de la puerta, ya descrito, que se queda detrás al acceder; el conjunto en forma de U invertida del fondo formado por el techo de tablones y las puertas de acceso a la cocina y al estar-comedor; y, finalmente, un objeto abstracto, el perchero, dispuesto en la pared izquierda, que causa sorpresa a todos los visitantes de la casa. [3]

Además del contraste entre piedra y madera, se percibe en el vestíbulo una estratificación espacial, ligada a la secuencia, que se verá reforzada por la utilización de materiales distintos en el pavimento. En el área del perchero se utiliza un felpudo de fibra natural de coco de 2,50 m de ancho, que se ajusta a la distancia entre los muros laterales de piedra, y 2,35 m de fondo hasta la U invertida de madera. Allí el pavimento se realiza con un Sintasol de 2,50 m de ancho y 1,15 m de fondo.

En el vestíbulo se produce la elección del recorrido por parte del usuario: a la derecha hacia la zona principal de la vivienda –salón-comedor y dormitorios– y a la izquierda hacia las áreas de servicio. La posición de la puerta de acceso a la casa, en el mismo lado que la puerta del estar-comedor, y la colocación del perchero en el lado contrario, ocultando la entrada de servicio, potencia la circulación hacia las áreas públicas. Además, los dos fluorescentes del techo de madera en la zona del fondo se disponen sin alineación –el del salón-comedor delante, el de la cocina detrás– para enfatizar el paso hacia un lado y no al contrario. [4]

Miguel Fisac da mucha importancia a lo cercano, lo que toca la mano, los elementos que se utilizan en el día a día. Las puertas y sus tiradores, las barandillas, el mobiliario y los percheros van a formar una parte esencial de su arquitectura. Cuando proyecta alguno de estos elementos podemos observar la intensidad y el amor por las cosas bien hechas con las que trabaja el arquitecto. Así, por ejemplo, en los percheros realizados para el ya mencionado Convento de los Dominicos se manifiesta la capacidad de Fisac como diseñador y las cualidades plásticas de estas piezas ⁵.

¿Qué es lo que hace que sea singular el perchero en la casa en el Cerro del Aire? La respuesta principal a esta pregunta es simple: el efecto sorpresa. Al entrar en el vestíbulo se descubre un

[5]



[6]

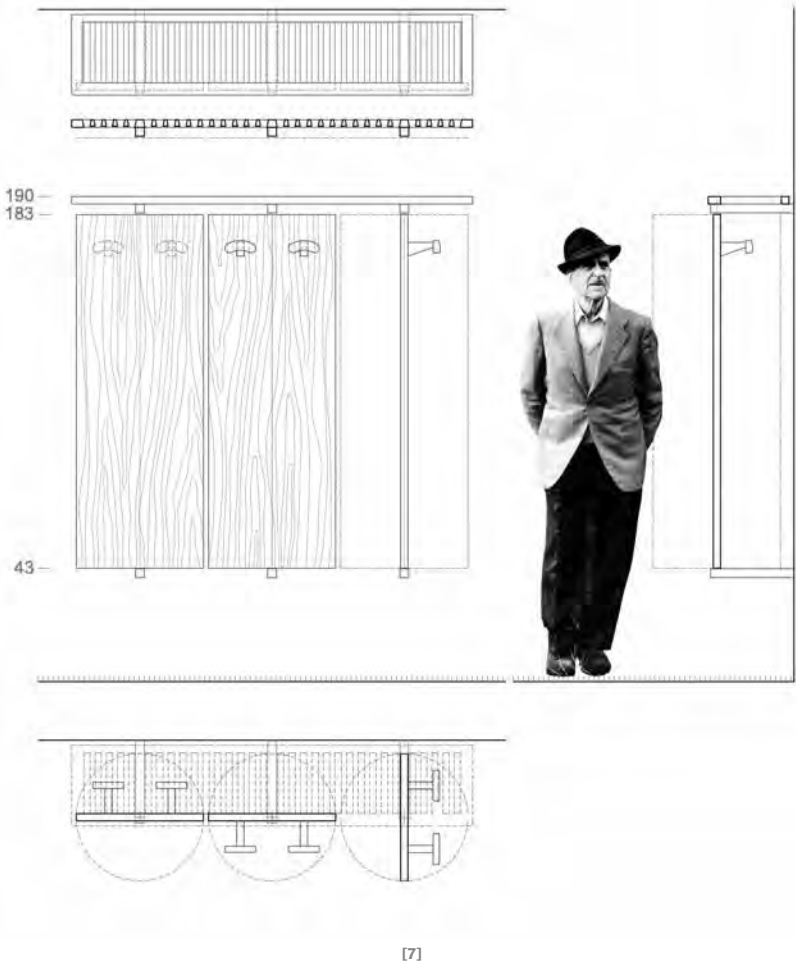


- ⁴ En las viviendas adosadas junto a la Estación de Daimiel, Fisac realiza otra versión de estas jardineras con encofrado flexible.
- ⁵ Estas piezas del Convento de los Dominicos son similares a las realizadas por Giuseppe Terragni para la Guardería Infantil Sant'Elia en Como, Italia (1936-1937).
- ⁶ Existe una cierta disparidad de criterios en la definición de la madera utilizada en el perchero: castaño según la tesis y posterior libro de Yolanda Cónsul Pascual; roble según Francisco Arques y otros autores. Roble y pino figuran en los planos de Fisac de la memoria de carpinterías.

[5] Los tres paneles giratorios. Fotografía 26 de abril de 2016: *arroyopemjean*.

[6] Detalle de los colgadores. Fotografía 24 de abril de 2016: *arroyopemjean*.

[7] Planos redibujados del perchero. Dibujo: *arroyopemjean*.



objeto de madera misterioso con tres paneles que empiezan a girar cuando se tocan, mostrando las piezas interiores que sirven de percha. [5] El perchero en el Cerro del Aire, además de ser un objeto bien diseñado, posee magia; una magia ligada a la sorpresa, pero también a la búsqueda de orden en el vestíbulo: los abrigos colgados pueden ocultarse de las miradas indiscretas con un sencillo giro de los paneles. [6]

La construcción del perchero. Una máquina para la vida diaria

El perchero está formado por cuatro planos de madera: un plano horizontal en la parte superior para almacenar sombreros, dispuesto como una celosía permeable, y tres planos verticales opacos giratorios que en su posición cerrada son paralelos al muro de piedra y ocultan los abrigos. El elemento para los sombreros mide 1,60 m x 0,32 m y está formado por un cerco de madera con los cantos redondeados y una serie de listones en forma de tronco de pirámide, enmarcados por dicho cerco. Cada uno de los tres paneles verticales mide 1,40 m de alto x 0,50 m de ancho. En cada panel se disponen dos colgadores, también realizados en madera ⁶. [7]

Fisac propone, de una forma natural, medidas antropomórficas en el perchero, vinculando la pieza con el ser humano. El plano horizontal se dispone a 1,90 m –casi en línea con la ventana alta del plano del cerramiento– y los sombreros se colocan sobre la celosía de este plano horizontal con facilidad poniendo el brazo en alto; las perchas para las prendas se sitúan a una altura de 1,70 m, altura cercana a los ojos de un usuario y, por tanto, es sencillo colgar los abrigos. La medida de los paneles –1,40 m– permite ocultar incluso las prendas más largas. Para no formar un volumen virtual y mantener el carácter de planos, el objeto se mantiene abierto en los laterales –permitiendo el paso limpio del muro de piedra por detrás– y el plano superior sobresale por los lados con respecto a las puertas giratorias.

La composición del perchero mediante planos, y no como volumen, y la permeabilidad del conjunto en la dirección paralela a los muros de piedra, hacen que aumente notablemente la ligereza de la pieza.

La elaboración de este objeto de madera se debe a La Navarra, empresa de carpintería con la que Fisac había trabajado previamente en la vivienda unifamiliar en Ortigosa del Monte, el año 1954.

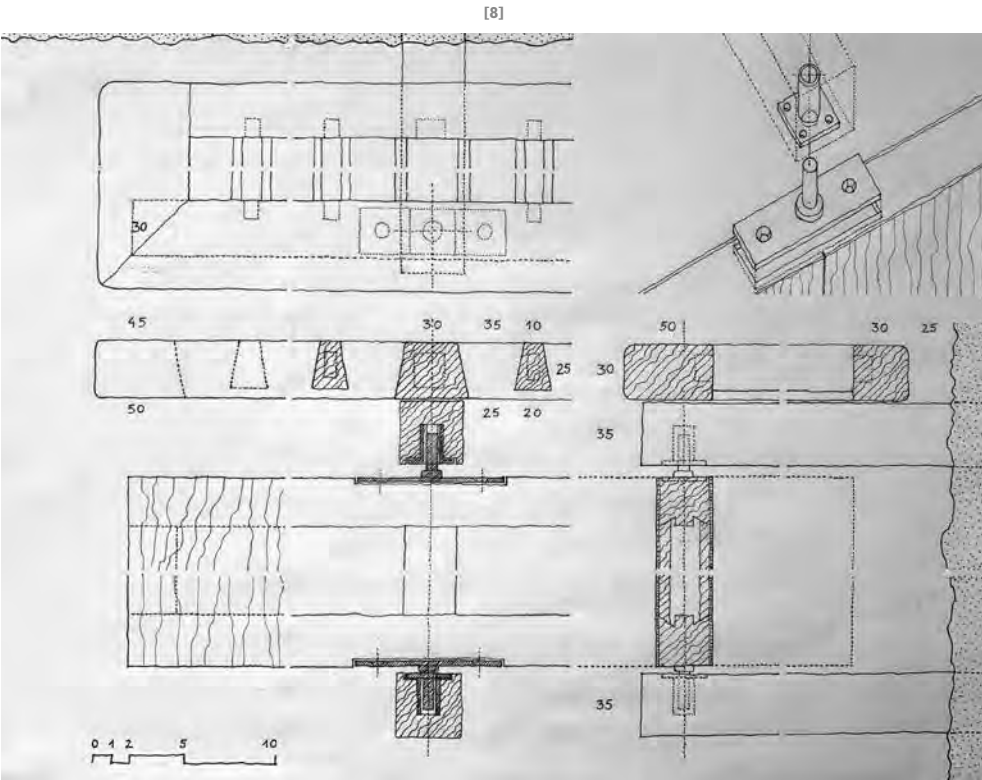
La construcción del perchero es sencilla. Se empotran en el muro de mampostería seis travesaños de sección cuadrada de 3,5 cm. Tres se disponen en la parte superior del conjunto –a 1,83 m de altura– y tres en la inferior –a 0,395 m del suelo–. Los travesaños, dispuestos en voladizo y con una longitud vista de 34,5 cm –probablemente la distancia del empotramiento sea igual–, permiten apoyar la pieza superior para los sombreros y sujetar los paneles giratorios. La sujeción de dichos elementos se realiza mediante dos puntos de giro artesanales de 2 cm de longitud –en el centro de la parte superior e inferior de cada panel– constituidos por un tubo hueco y un tubo macizo de acero. Estos tubos se anclan a la madera con unas pequeñas pletinas, que son los únicos elementos atornillados en todo el perchero. Las trabazones ocultas entre el resto de las piezas –cercos, listones, tablones o ganchos– se realizan con uniones machihembradas y encoladas propias del trabajo con madera. [8]

El perchero permite esconder o enseñar las prendas en él colgadas y que el vestíbulo nunca sea igual, tanto por los diferentes sombreros y abrigos almacenados en él como por las múltiples combinaciones de las posiciones que pueden adoptar las tres puertas. Simplificando el problema y asignando a cada puerta cuatro posiciones posibles –paralelas al muro con la percha hacia dentro o hacia afuera o perpendiculares a dicho muro con las perchas hacia la entrada o hacia el interior de la casa– se tendrían 64 posiciones –variaciones de cuatro elementos tomados de tres en tres: $V4/3=4^3=64$ posiciones–. Si se incluyen otros ángulos, no ligados a los 90 o 180 grados, las variaciones serían infinitas. La introducción del movimiento en la pieza transforma el perchero en una máquina para la vida cotidiana. [9]

¿Qué es lo que nos atrae de este movimiento? Además del efecto sorpresa comentado y del amor que todos los arquitectos sentimos por los *gadgets*, nos interesa la metamorfosis del perchero.⁷ Es siempre igual y siempre diferente gracias a la introducción del movimiento. Es un objeto único que se convierte con facilidad en muchos otros gracias a la suerte de una tecnología alejada del *hightech* y más cercana a lo popular. La sencillez de los mecanismos empleados por Fisac nos hace pensar en un maquinismo con raíces manchegas.

El pasado y el futuro de un objeto enigmático. No hay arquitectura pequeña

Llegados a este punto de nuestro artículo cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿De dónde nace este perchero? Ya se ha hablado del interés mostrado por Miguel Fisac en el diseño de los objetos cotidianos y del alto nivel alcanzado por alguna de estas piezas. Por ejemplo, en las comentadas perchas del refectorio y de la sacristía del Convento de los Dominicos en Alcobendas. Pero –también se ha dicho– estas piezas puras y perfectamente diseñadas carecen de la magia del perchero en el Cerro del Aire. ¿Dónde pudo encontrar la referencia para construir este elemento? Plantearemos tres hipótesis para descubrir el origen del perchero. En primer lugar, los viajes de Fisac, frecuentes e importantes para su crecimiento como arquitecto, pudieron ser un motivo de inspiración. Ese es el caso de su paso por Japón y



[8] Plano de detalle de los componentes y uniones del perchero. Dibujo: arroyopemjean.

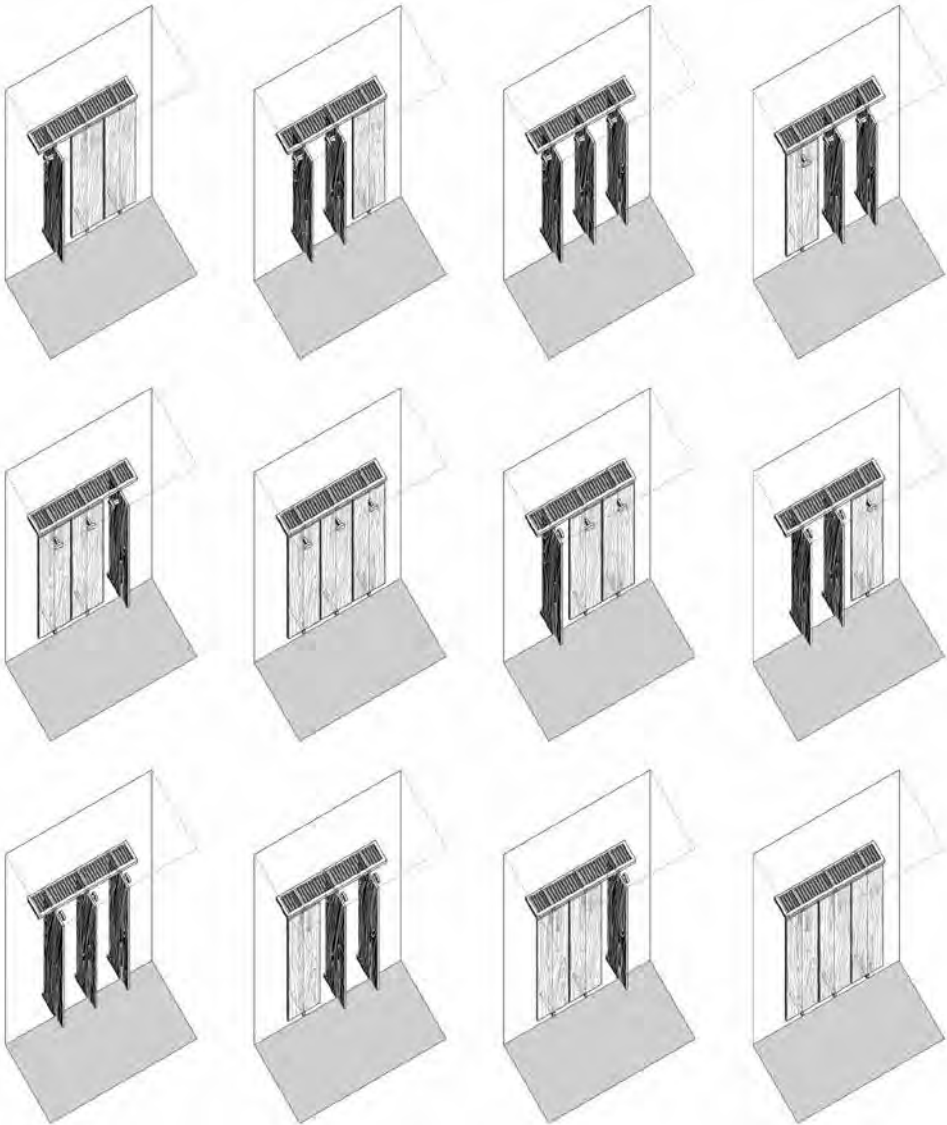
[9] Los movimientos de los paneles en el perchero. Dibujo: arroyopemjean.

[10 A] El toallero realizado por Jean Prouvé en 1930. Procedencia de la imagen JEAN PROUVÉ: Oeuvre Complète. Vol.1, 1917-1933, Birkhäuser. Figura 113.6.

[10 B] El perchero de Osvaldo Borsani en la exposición monográfica de la Triennale di Milano. Fotografía 29 de mayo de 2018: arroyopemjean.

[10 C] Detalle de la unión de panel y estante superior. Fotografía 24 de abril de 2016: arroyopemjean.

⁷ “[...] Las relaciones espacio-tiempo constituyen la base precisa del método: el movimiento sometido a una disección en fases con el fin de revelar su estructura interna [...] también en las creaciones singulares conocidas como mobiliario patentado es casi imposible indicar dónde acaba una categoría y empieza la otra. Se disuelven unas en otras. La multiformidad y la metamorfosis son parte de su mismo ser [...] Todo es plegable, desmontable, giratorio, telescópico y reconvertible [...] Véase GIEDION, Sigfried. *Mechanization Takes Command*. Oxford: Oxford University Press, 1948; edición consultada: *La mecanización toma el mando*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978, pp. 120 y 431.



[9]

el descubrimiento tanto de los cerramientos ligeros como del conocido refinamiento de la artesanía japonesa en los ensamblajes de madera. O la experiencia nórdica a través de su viaje a Suecia, conociendo de primera mano el mobiliario diseñado en este país. A pesar de ello, no hemos encontrado en las libretas de viaje de Fisac ningún croquis o anotación con una idea equivalente, formal o conceptual, al perchero aquí estudiado.

La segunda hipótesis es que Miguel Fisac conociera, a través de las publicaciones en libros o revistas, un objeto similar. Alvar Aalto propone en el ropero de la entrada al salón de actos en la Biblioteca de Viipuri (1933-1935) un elemento que incluye la idea del movimiento, tema incorporado por Fisac en el perchero de su casa, pero en Viipuri los paneles no giran, son correderos y deslizan en paralelo. Sin embargo, hay dos objetos que presentan una mayor semejanza con el que estamos analizando aquí. El primero es el toallero en acero inoxidable que realiza Jean Prouvé en 1930 para Louis Whittmann. Es giratorio y, por tanto, se pueden ocultar las toallas, que irán colgadas en dos barras continuas de lado a lado. Tiene un ancho de 50 cm, medida que coincide con la de los paneles del perchero de Fisac. Además, se dispone sobre él una balda superior para almacenaje. Se diferencian en tres aspectos: está formado por un único elemento y no por tres paneles; el material elegido es distinto –Prouvé trabaja con el metal, plegando una chapa de acero para dar rigidez a los bordes, Fisac opta por la madera–; y, por último, la situación de los ejes de giro difiere, pues Prouvé lo desplaza a un lado mientras que Fisac lo dispone centrado. El segundo objeto semejante al de Fisac es un perchero que realiza el arquitecto y diseñador italiano Osvaldo Borsani. La pieza de Borsani se construye con un único panel opaco y giratorio que permite ocultar ocho ganchos para colgar. La sujeción se hace con un bastidor metálico, el eje vertical se desplaza al borde y el plano principal, realizado en madera, se asemeja al de Fisac. [10]

El perchero de Borsani se data en 1961. La fecha de realización del perchero de Fisac es para nosotros incierta. El proyecto de la casa se empieza en 1956. En la planta a escala 1/100, fechada en abril de 1957, se dibuja todo el mobiliario pero todavía se proponen en el vestíbulo



[10 A]



[10 B]



[10 C]



[12]



[11]

unos ganchos convencionales en el muro para colgar los abrigos y una mesa anexa para depositar otros objetos. Los planos de la primera ampliación de la casa, fechados en abril de 1960, incorporan los dormitorios infantiles y el área de juego de niños envolviendo el patio. Y en la planta publicada en la revista MD en 1963, donde se refleja esta primera ampliación, el perchero coincide ya con el definitivo y se incorpora incluso el giro de los tres paneles.

¿Conocía Fisac el perchero de Borsani o Borsani el de Fisac? Lo que podemos decir con certeza es que ambos objetos respondieron a la perfección al espíritu de la época. [11] [12] La tercera hipótesis sobre el origen del elemento se centra no en la obra de otros arquitectos o diseñadores sino en la arquitectura del propio Miguel Fisac. Los paneles del perchero son casi idénticos a las contraventanas giratorias de cada ventana en la fachada sur del Instituto Laboral de Daimiel (1951). Se construyen siete piezas de contraventana en cada uno de los huecos grandes de la aulas y tres en los huecos pequeños de los despachos. Los paneles están realizados con tabloncillos de madera y giran mediante un eje vertical centrado. La suma de estas contraventanas con la balda sobre las perchas en la sacristía de los Dominicos, nos da como resultado el perchero de la casa en el Cerro del Aire. Esto nos hace pensar en una serie de referencias internas dentro de su propia obra, la “reutilización por analogía de las formas”. En definitiva, un perfecto conocimiento de la materia y los oficios y, sobre todo, un modo de trabajar sobre la serie –reelaborando una y otra vez los mismos temas-, incluso transformando elementos para un uso totalmente diverso: una contraventana que se transforma en perchero. [13] Elegir este objeto para nuestra reflexión no ha sido casual. Era una pieza que había estado sobrevolando nuestro pensamiento cada vez que alguien nos hablaba de Fisac y su vivienda. Para nosotros era un elemento frágil y susceptible de desaparición, no solo porque la casa hubiese cambiado de habitante con el fallecimiento de arquitecto, sino también porque nadie había escrito sobre él o publicado planos o fotografías. Es precisamente esta invisibilidad lo que nos ha empujado a elaborar una nueva documentación gráfica y a escribir este texto.⁹ Y hemos querido hacerlo desde un lenguaje sencillo, pues sencillo es el perchero a pesar de su intensidad. [14]

No hay arquitectura pequeña. Estamos convencidos de ello. Este humilde perchero ha sido suficiente –a través del efecto sorpresa, del movimiento de sus componentes y de las múltiples variaciones conseguidas– para cualificar el espacio completo del vestíbulo de la casa de Miguel Fisac en el Cerro del Aire. Pero, sobre todo, se ha transformado para nosotros en una pequeña joya arquitectónica capaz de sintetizar todo un mundo.

[11] La planta publicada en la revista MD donde figura por primera vez el perchero definitivo. Procedencia de la imagen MARTORELL & BOHIGAS “Casa privada del arquitecto Miguel Fisac. España”, MD Interior Design, marzo 1963, p 105.

[12] Detalle del encuentro entre los paneles y el estante para sombreros. Fotografía 24 de abril de 2016: arroyopemjean.

[13 A] Las contraventanas giratorias en el Instituto Laboral de Daimiel de Miguel Fisac. Fotografía 27 de agosto de 2016: arroyopemjean.

[13 B] Los paneles giratorios en el perchero de la casa de Fisac. Fotografía 26 de abril de 2016: arroyopemjean.

[14] Una secuencia de los movimientos en el perchero: la mecanización toma el mando. Fotografías 26 de abril de 2016: arroyopemjean.

[13 A]



[13 B]



[14]



⁸ "El pensamiento sintético de Fisac es flexible. Sus soluciones son adaptables a entornos variables por su propia naturaleza impura, de mezcla, porque tienen margen de maniobra, no están optimizadas. Representan la fusión de elementos existentes, el conocimiento de lo pasado, de la naturaleza, la reutilización por analogía de las formas [...]" Véase AGUADO BENITO, José Antonio. *Miguel Fisac. Construcción por analogías*, Tesis Doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, p. 19..

⁹ Aquí consideramos la importancia del dibujo desde dos puntos de vista: como herramienta de análisis (para poder entender el perchero en sus múltiples facetas) y para que no desaparezca este objeto de nuestro patrimonio arquitectónico.



03 | Héroes anónimos. El elogio de Giuseppe Pagano a la arquitectura rural _David Arredondo Garrido

Contexto. La Italia de un Mussolini *anticittadino*

La idealización de los valores del mundo rural, como contraposición a los problemas generados por la ciudad industrializada de comienzos del siglo, fue uno de los ejes de pensamiento fundamentales en el *ventennio* fascista (1922-1944).¹ En la primera década de gobierno, Mussolini volcó sus esfuerzos en imponer su dominio, convencer a las masas, mejorar determinadas infraestructuras, reformar instituciones y, sobre todo, eliminar todo tipo de disidencia.² Tras años de actividad política impulsiva y sin guías claras, a finales de la década de los 20 los ejes de actuación comenzaron a ordenarse. Entre los puntos clave que se definieron, a partir del *Discorso dell'Ascensione* en 1927,³ destacó la creación de una *nuova civiltà*. Una elección ideológica que tuvo como referentes teóricos a Oswald Spengler ⁴ y Gustave Le Bon, ⁵ entre otros, y que se fue reflejando progresivamente en las políticas del régimen durante la siguiente década.

Esta nueva *civiltà* italiana debía partir de las bases y de la esencia del mundo rural. Un mundo rural idealizado en donde se crea el mito del nuevo hombre fascista conectado con la tierra, fuerte, sano, prolijo en hijos, listo para el sacrificio ⁶ y completamente aislado de cuestiones como la religión, la cultura, el arte más intelectual o la política. Como afirmó el propio *Duce*:

“(…) más allá de cualquier consenso, más allá de cualquier frontera, es un vínculo afectivo el que une al hombre con la tierra, madre y fuente de vida, de fuerza y de felicidad. Queremos que los trabajadores vivan tranquilos, trabajen y cumplan con sus deberes, que tengan alimento y una casa serena con las comodidades del arte y la civilización”. ⁷

Desde los primeros años, Mussolini tuvo claro que hacía “falta convertir el fascismo en un fenómeno principalmente rural”, ⁸ por lo que el *antiurbanesimo* ⁹ fue un eje fundamental de la actividad en materia de gestión urbana y territorial. Tras el discurso de 1927, el anti-historicismo y el anti-industrialismo se conectaron con este anti-urbanismo, haciendo que las políticas del gobierno se centraran en limpiar las ciudades de influencias nocivas para el régimen y fomentar una nueva, sana y pura *ruralità*. ¹⁰ Por lo que “la tierra a los campesinos”, “la batalla del grano” o “la autarquía alimentaria” fueron líneas guía que determinaron una gran parte de las acciones del régimen en este momento.

Este pensamiento antiurbano y pro rural de Mussolini se insertó de manera profunda en las teorías y obras de urbanistas, ingenieros y arquitectos del momento. Un representante tan relevante como Alberto Calza Bini afirmaba en 1928 que “se debe tratar de conducir a la periferia y más allá a quienes no tienen necesidad de estar en la ciudad y reenviar así hacia la tierra y al amor a la tierra a aquellos que desgraciadamente se han alejado de ella”. ¹¹ En el mismo sentido se manifestaba el urbanista Luigi Piccinato quien en una reunión internacional sobre planificación de 1935 escribió:

“(…) el objetivo principal es alejar de las ciudades a los obreros desocupados. Aunque en este caso se ha considerado el problema desde un solo punto de vista, el urbano. Ha llegado el momento de afrontar la cuestión en su conjunto, que es sobre todo de carácter agrícola (...) la cuestión no es local, sino que corresponde a un problema más amplio y complejo, el de una economía nacional basada en la agricultura.” ¹²

También el arquitecto Giorgio Rigotti describió las bondades de las viviendas suburbanas con huerto y, en general, de las viviendas que permiten un contacto con el mundo rural. Estas posibilitaban un “retorno del pueblo a la tierra”, “un medio para obtener la renovación social de la raza”, “la eliminación de elementos sin raíces auténticas”; así como “un sentido de profunda responsabilidad individual”. ¹³

En este contexto político e intelectual, fueron numerosas las intervenciones del régimen que incidieron en la activación agrícola y en la mejora de las condiciones de vida en el mundo rural, tanto en la península como en las islas e incluso en las nuevas provincias africanas. ¹⁴ Una

Resumen pág 54 | Bibliografía pág 59

Universidad de Granada. David Arredondo Garrido. Profesor Contratado Doctor del Área de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada. Acreditado como Profesor Titular por la ANECA. Director de la revista académica *SOBRE. Prácticas Artísticas y Políticas de la Edición* (catálogo EUG, indexada en Scopus) y miembro de los consejos de redacción de las revistas *LC. Revue de recherches sur Le Corbusier* (Universitat Politècnica de València) y *Contesti. Città, Territori e Progetti. Journal of Urban and Regional Planning and Design* (Università degli Studi di Firenze). Docente desde 2009 en el Departamento de Composición Arquitectónica de la Universidad de Granada. Miembror de la comisión organizadora de los congresos internacionales "Cultura y Ciudad". Ha sido profesor del Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga y investigador invitado en la Università degli Studi di Firenze, Università degli Studi Roma Tre, Universidade de Évora, Technische Universität Berlin y la Universität für angewandte Kunst Wien. davidarredondo@ugr.es

Palabras clave
Giuseppe Pagano, Triennale di Milano, años 30, Josep Lluís Sert, Giancarlo De Carlo, Bernard Rudofsky, arquitectura rural, arquitectura fascista

Método de financiación
Investigación financiada por el Programa del Plan Propio de Investigación “Perfeccionamiento de doctores en el extranjero” de la Universidad de Granada

[1] Paneles de la exposición “Dell’architettura attuale e la tradizione italiana” comisariada por Ludovico Quaroni y Marcello Piacentini para la VI Triennale di Milano, 1936. Fotografías de Crimella. Fuente: Archivo Triennale di Milano: TRN_VI_04_0282 (izquierda) y TRN_VI_04_0281 (derecha).

[2] Paneles de la exposición “Architettura rurale nel bacino de Mediterraneo” comisariada por Giuseppe Pagano y Werner Daniel para la VI Triennale di Milano, 1936. Fotografías de Crimella. Fuente: Archivo Triennale di Milano: TRN_VI_04_0273..

¹ Ver: GENTILE, Emilio. *Fascismo: historia e interpretación*. Madrid: Alianza, 2004, p. 93; BO, Carlo. "L'ideologia del regime". VV.AA. *Fascismo e antifascismo: lezione e testimonianze*. Milán: Feltrinelli, 1962; STELLA, Vittorio. "Pensiero politico e storia nell'interpretazione del fascismo", *Il Mulino*, vol. 13, n° 144, 1964.

² Ver: DE FELICE, Renzo. *Mussolini il fascista*. Vol 1. *La conquista del potere: 1921-1925*. Torino: Einaudi, 1995; DE FELICE, Renzo. *Mussolini il fascista*. Vol. 2. *L'organizzazione dello stato fascista, 1925-1929*. Torino: Einaudi, 1995.

³ MUSSOLINI, Benito. *Discorso dell'Ascensione*. Roma-Milano: Libreria del Littorio, 1927.

⁴ SPENGLER, Oswald. *Il tramonto dell'Occidente*. Milano: Longanesi, 1957.

⁵ LE BON, Gustave. *Leggi psicologiche della evoluzione dei popoli*. Milano: Monanni, 1927; LE BON, Gustave *Psicologia delle folle*. Milano: Monanni, 1927.

⁶ MILZA, Pierre. *Mussolini*. Roma: Carocci, 2000, pp. 781-782.

⁷ PAGANO, Giuseppe. "Le case "popolarissime"", *Casabella*, n° 112, 1937, p. 3.

⁸ MUSSOLINI, Benito. "Vivere pericolosamente, 2 agosto 1924". MUSSOLINI, Benito. *Scritti e Discorsi*, vol. IV. Roma: Ulrico Hoepli, 1934, p. 226.

⁹ Ver: DAU, Michele. *Mussolini l'anticittadino. Città, Società e Fascismo*. Roma: Castelvecchi, 2012.

¹⁰ MARIANI, Riccardo. *Città e campagna in Italia 1917-1943*. Milano: Edizioni di Comunità, 1986, p. 67.

¹¹ VV. AA. *Cinquant'anni di vita dell'Istituto Autonomo per le Case Popolari della Provincia di Roma, 1903-1953*. Roma: Istituto Case Popolari, 1953. Alberto Calza Bini fue el director del Istituto Autonomo per le Case Popolari

¹² PICCINATO, Luigi. "Urbanistica rurale e tutela della campagna in Italia". RIBOLDAZZI, Renzo (ed.). *La costruzione della città moderna: Scritti scelti dagli atti dei congressi dell'IFHTP, 1923-1938*. Milano: Jaca Book, 2010, p. 266.

¹³ Todos los entrecomillados proceden de: RIGOTTI, Giorgio. "I borghi dalle "Siedlungen" alle "Greenbelt Towns", *Urbanistica*, n° 1-2, 1937, pp. 5-6. Traducción propia.

¹⁴ Ver: RIFKIND, David. "Gondar Architecture and Urbanism for Italy's Fascist Empire". *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 70, n° 4, 2011, pp. 492-511; CAPRESI, Vittoria. *L'Utopia costruita. I centri rurali di fondazione in Libia (1934-1940)*. Bologna: Bononia University Press, 2009.

planificación que condujo a la recuperación y puesta en carga agrícola de territorios baldíos – *bonifica integrale*–, la implantación de instalaciones agrarias, carreteras, canales, asentamientos e incluso ciudades completas, como las más celebradas en el territorio del Agro Pontino.¹⁵

Exposición “Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo”, VI Triennale di Milano, 1936

La VI Triennale di Milano, celebrada en 1936 y dirigida por Giuseppe Pagano (1896-1945), Marco Sironi y Carlo Alberto Felice fue una de las exposiciones más significativas del fascismo por “la riqueza y homogeneidad”¹⁶ de los materiales presentados. Entre los proyectos desarrollados, el propio Giuseppe Pagano comisarió junto con Werner Daniel la muestra “*Architettura rurale nel bacino del Mediterraneo*”¹⁷ en el pabellón del Parco Sempione de Milán. Este proyecto podría considerarse como una iniciativa menor dentro de las políticas gubernamentales de fomento de la ruralidad citadas anteriormente, a pesar de que, como comentaremos posteriormente, tuvo un amplio apoyo y fue bien recibida por el régimen.

Sin embargo, la propuesta de Pagano planteaba ciertas complejidades que superaban la mirada oficialista. Pagano, de ideas comunistas en su juventud y combatiente en la Primera Guerra Mundial, fue un fascista convencido. Dispuesto a “vivir peligrosamente” y a “pagar de persona”¹⁸ por sus ideas. Entendió el fascismo como la encarnación de un estado moderno, lugar ideal para desarrollar las propuestas de renovación de la arquitectura. Asociación entre fascismo y arquitectura moderna como revolucionarias que partía de un error de base, como ya señaló Nathan Rogers.¹⁹ Al inicio de los años 40, tras la involución en la arquitectura fomentada por el gobierno y ejemplificada en los proyectos para la exposición del E 42, la influencia y espacio de libertad de Pagano fue disminuyendo progresivamente; a la par que se alejaba ideológicamente del régimen, lo que terminó con su encarcelamiento por antifascista en 1943 y su fallecimiento en 1945 en el campo de concentración de Mauthausen.

La exposición del 36 se enmarca dentro del contexto de fomento de la *ruralità* anteriormente expuesto. Pero frente a las habituales muestras de exaltación del régimen, de sus conquistas y grandes obras, la exposición de Pagano y Daniel se enfocó desde una perspectiva mucho más modesta, con la intención de sacar a la luz cuestiones sociales de la arquitectura del momento. Alejándose tanto de las propuestas más historicistas [1] como de las más racionalistas, los comisarios pusieron el foco en viviendas y edificaciones rurales, destacando su vigencia y funcionalidad [2].

Pagano materializó junto a Daniel un interés que ya había mostrado en sus trabajos teóricos sobre la casa rural italiana,²⁰ continuó desde su labor como director editorial de la revista *Casabella*,²¹ e incluso implementó en algunos proyectos propios.²² Apostó por ofrecer una visión no idealizada ni costumbrista de la arquitectura rural, sino mostrarla como “instrumento de trabajo”,²³ como “consecuencia lógica de las necesidades locales” y cuya materialización abstracta y atemporal le aportaba un “carácter inconfundible de ingenuidad, frescura, sinceridad”.²⁴ Un interés que era a la vez estético y práctico.

Para ello Pagano recorrió Italia fotografiándola,²⁵ lo que fue forjando su “vocabulario de imágenes que hablan de Italia, (...) la provinciana y rústica”, y nutriendo su “temperamento moderno mucho más que las academias y los compromisos de las grandes ciudades”.²⁶ Sin dibujos y con escuetos textos explicativos, la exposición del 36 se configuró a partir de un conjunto de láminas [3] [4] con fotografías realizadas por los propios comisarios y por diversos fotógrafos que cedieron su trabajo para reflejar aspectos de arquitecturas rurales tanto de Italia

[1]



[2]





[3]



[4]

como otros de lugares del Mediterráneo; por ejemplo, Buccianti, para las fotos del Bajo Egipto, Enrique Moya para las españolas o G. Pulitzer-Finali para las del Sáhara sudargelino.

Una de las cuestiones clave de la propuesta de Pagano sobre la arquitectura rural es “demostrar el valor estético de su funcionalidad”.²⁷ Defiende que la esencia de esta arquitectura es ajena a cualquier influencia estilística, como puede apreciarse, por ejemplo, en la Casa de Cori [5] o la Granja de Ferentino [6]. Sobre la Casa de Cori escribió: “(...) los valores plásticos asumen una intensidad casi monstruosamente deseada. La enérgica independencia de todo canon, sus violentos claroscuros, su desdeñada y majestuosa crudeza hacen de esta misera casa un trabajo maestro de la expresión”.²⁸ Es por tanto una belleza cruda y real, que nace de la honestidad, la razón y la practicidad. Una valoración que supera la limitación a las formas cúbicas y blancas, habitualmente asociada a la arquitectura mediterránea, para integrar igualmente arquitecturas rurales de zonas interiores y montañosas, con formas y materiales diversos.

Otra de las principales propuestas de Pagano fue presentar la arquitectura rural como un magnífico ejemplo del trabajo de colaboración, idea de la que fue un fiel defensor. Una arquitectura hecha en parte de renunciaciones, que se alejaba de sus creadores y se convertía en objeto de la naturaleza. El trabajo de unos héroes anónimos que creaban formas fruto de la colectividad, derivadas del uso continuo.²⁹ Estas obras, no siendo excepcionales, sí ejemplificaban claramente la necesidad de organizar racionalmente la habitación común. Según Pagano, la arquitectura rural es un “diccionario de lógica constructiva”,³⁰ un ejemplo de conexión con la tierra, el clima, los materiales, la economía y técnicas locales. Al contrario que la arquitectura *stilistica*, la rural no se despegaba de la relación causa-efecto; nace como necesidad, como resultado de un esfuerzo “realizado con la mínima pérdida de energía”.

Por tanto, más allá del folclore o la tradición popular, las construcciones rurales son para Pagano ejemplos de “honestidad, claridad y lógica”.³¹ Documentos culturales reflejo de la civilización humana y, por tanto, ejemplos de la auténtica tradición italiana, más allá de lo indicado por libros de texto y academias.

Precisamente por ello, criticó los intentos gubernamentales de diseño de vivienda rural,³² entendiendo que solo se pueden desarrollar si se hacen desde la lógica regional, respetando

¹⁵ Ver: MARIANI, Riccardo. *Fascismo e città nuove*. Milano: Feltrinelli, 1976; MARIANI, Riccardo. “New Pontine Towns”. SOTTORIVA, Pier Giacomo (ed.). *Latina delle delizie: le delizie del silenzio*. Milano: F.M. Ricci, 1992, pp. 158-68; SPIEGEL, Daniela. *Die Città nuove des Agro Pontino. Im Rahmen der faschistischen Staatsarchitektur*. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2010.

¹⁶ SAGGIO, Antonino. *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e Architettura*. Bari: Dedalo, 1984, p. 68.

¹⁷ PAGANO, Giuseppe y DANIEL, Guarniero (Werner). *Architettura rurale italiana, Quaderni della Triennale*. Milano: Ulrico Hoepli, 1936.

¹⁸ SAGGIO, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica e architettura*, p. 17..

¹⁹ ROGERS, Ernesto N. “L'esperienza degli architetti”. VV.AA. *Fascismo ed antifascismo*. Milano: Feltrinelli, 1976, p. 335..

²⁰ PAGANO, Giuseppe. “Architettura rurale in Italia”, *Casabella*, n° 96, 1935, pp. 16-23; PAGANO, Giuseppe. “Case rurali”, *Casabella*, n° 86, 1935, pp. 8-15; PAGANO, Giuseppe. “Documenti di architettura rurale”, *Casabella*, n° 95, 1935, pp. 18-19; PAGANO, “Le case “popolarissime”.

²¹ Ver: BAGLIONE, Chiara. “1933-1943. Direttore Giuseppe Pagano: Cultura della professione e orgoglio della modestia”. BAGLIONE, Chiara (ed.). *Casabella, 1928 - 2008: una rivista, molte storie*. Milano: Mondadori Electa, 2008, pp. 96-109.

²² PAGANO, Giuseppe. “Una villa tra gli abeti”, *Domus*, n° 141, 1939, pp. 25-29.

²³ PAGANO, “Case rurali”, p. 12.

²⁴ PAGANO, pp.10-11.

²⁵ DE SETA, Cesare. *Giuseppe Pagano Fotografo*. Milano: Electa, 1979.

²⁶ PAGANO, Giuseppe. “Un cacciatori di immagini”. *Cinema*, dicembre de 1938.

²⁷ PAGANO y DANIEL, *Architettura rurale italiana*, p. 6.

²⁸ PAGANO, “Architettura rurale in Italia”, p. 17.

²⁹ ARGAN, Giulio Carlo. “Valore di una polemica”. En: ALBINI, Franco, PALANTI, Giancarlo y CASTELLI, Anna (eds.). *Giuseppe Pagano Pogatschnig, Architettura e scritti*. Milano: Domus, 1947, pp. 28-29.

³⁰ PAGANO y DANIEL, *Architettura rurale italiana*, p. 12.

³¹ PAGANO y DANIEL, pp.14-15.

³² PAGANO, “Case rurali”, p. 14. Pagano comenta aquí el interés del Duce por el tema, creando una Commissione per l'edilizia rurale, donde ingenieros y geómetras trabajaron en el tema. Incluso se realizó un concurso nacional para el diseño de la casa rural, el cual aparece publicado en el número 24 de la revista *L'Ingegnere*.

³³ PAGANO, p. 15.



[5]



[6]

³⁴ PAGANO y DANIEL, *Architettura rurale italiana*, p. 23.

³⁵ PAGANO, Giuseppe. "Studio di una casa per un villaggio operaio agricolo", *Casabella-Costruzioni*, n° 137, 1939

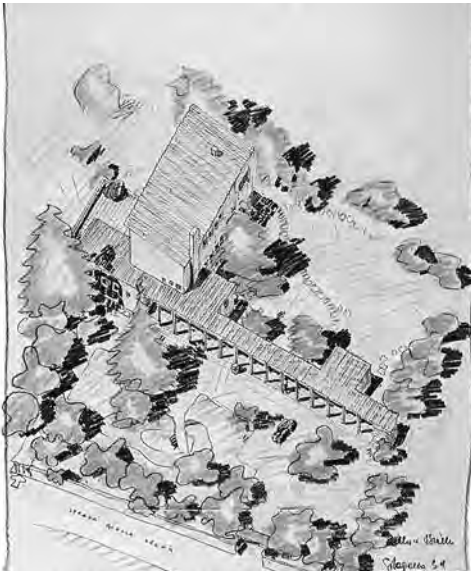
³⁶ PAGANO y DANIEL, *Architettura rurale italiana*, p. 6.

³⁷ PODESTÀ, Attilio. "La VI Triennale, mostre di Architettura", *Casabella*, n° 104, 1936, p. 11.

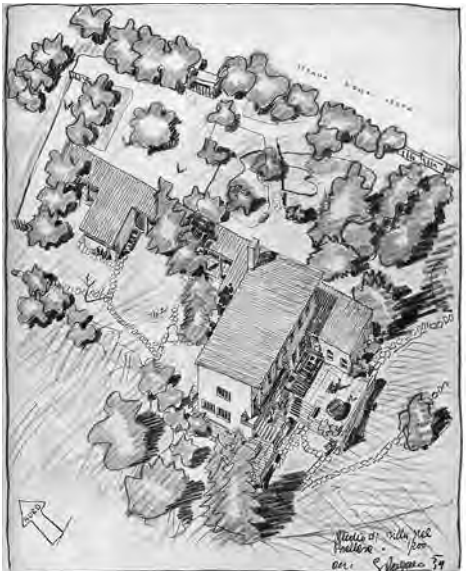
³⁸ CARLI, Enzo. "Il "genere" architettura rurale e il funzionalismo", *Casabella*, n° 107, 1936, p. 6.

³⁹ Ver: JIMÉNEZ VICARIO, Pedro Miguel y ANTONUCCI, Micaela. "El despertar de la arquitectura moderna a orillas del Mediterráneo: debate y controversia en los contextos de Italia y España", *Ra. Revista de Arquitectura*, n° 18, 2016, pp. 44-52..

⁴⁰ Ver: SABATINO, Michelangelo. "Space of Criticism: Exhibitions and the Vernacular in Italian Modernism", *Journal of Architectural Education*, vol. 62, n° 3, 2009, pp. 35-52.



[7]



[8]



[9]



[10]

[3] Lámina 23 "Aspetti caratteristici del trullo pugliese. Evidentemente derivato da una traduzione in pietra della primitiva capanna di paglia del pastore nómada". Fotografías de Gino Chierici. Fuente: PAGANO, Giuseppe; DANIEL Guarniero (Werner). *Architettura rurale italiana*. Milán: Ulrico Hoepli, 1936. p. 30.

[4] Lámina 49 "Eleganti esempi di scale esterne della Toscana e dell'Umbria disposte con andamento perpendicolare al corpo principale del fabbricato". Fotografías de P. N. Bernardi y Giuseppe Pagano. Fuente: PAGANO, Giuseppe; DANIEL Guarniero (Werner). *Architettura rurale italiana*. Milán: Ulrico Hoepli, 1936. p. 56.

[5] Vivienda en Cori, 1935. Fotografía de Giuseppe Pagano. Fuente: PAGANO, Giuseppe; DANIEL, Guarniero (Werner). *Architettura rurale italiana*. Milán: Ulrico Hoepli, 1936. Lámina XLI, p. 119.

[6] Granja en Ferentino, 1935. Fotografías de Giuseppe Pagano. Fuente: PAGANO, Giuseppe; DANIEL Guarniero (Werner). *Architettura rurale italiana*. Milán: Ulrico Hoepli, 1936. Lámina LVII, p. 135.

[7] Perspectiva de proyecto para villa rural cerca de Biella, 1939. Dibujo de Giuseppe Pagano. Fuente: PAGANO, Giuseppe. "Una villa tra gli abeti". *Domus*, n° 141, 1939. p. 25.

[8] Perspectiva de proyecto para villa rural cerca de Biella, 1939. Dibujo de Giuseppe Pagano. Fuente: PAGANO, Giuseppe. "Una villa tra gli abeti". *Domus*, n° 141, 1939. p. 29.

las condiciones que han marcado y diferenciado las intervenciones en cada zona de Italia, haciendo imposible conseguir una auténtica casa rural para todo el país. Por lo que pretende que este estudio sirva para reconocer la evolución de la casa rural y encontrar sus leyes internas. Leyes que no vienen de la forma sino del uso: "un acuerdo entre casa, campo y agricultor".³³ Demostrando finalmente la dependencia absoluta entre el "resultado estético y la funcionalidad lógica".³⁴

La intención última de Pagano en estos trabajos no quedaba en el reconocimiento del valor de lo existente, sino en remarcar la vigencia de dichas intervenciones para influir en la construcción de vivienda rural adaptada a las exigencias modernas. Así lo defendió en artículos desde *Casabella*,³⁵ y en algunos de sus pocos proyectos de arquitectura residencial publicados, como la vivienda rural moderna diseñada para la comarca del Biellese en el Piemonte [7] [8]. Pagano entendió que la arquitectura rural italiana era completamente válida en la contemporaneidad; ya que era "clara, lógica, moralmente y formalmente muy cercana al gusto contemporáneo".³⁶ Poniéndola, por tanto, en relación con los proyectos del racionalismo más avanzado y con los sistemas constructivos modernos, como también demostró en su labor como fotógrafo [9] [10].

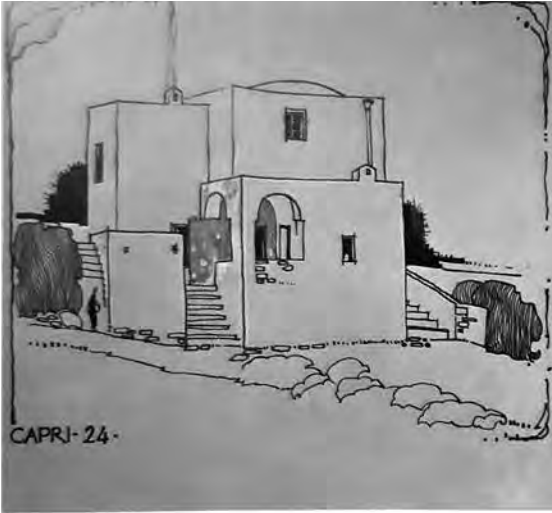
Valoraciones coetáneas de la arquitectura rural mediterránea

El trabajo de Giuseppe Pagano y Werner Daniel se valoró positivamente en el momento de la exposición. No solo por suponer un ejemplo de exaltación de la *ruralità* buscada por el régimen, sino también por el "bello, innovador y eficaz montaje de las imágenes",³⁷ así como por la defensa del funcionalismo que hacía, entendiéndolo como "norma ética y símbolo de la religiosidad de todo arte".³⁸ Además de ello, no podemos olvidar que el tema de la exposición continuaba una línea de valoración de las arquitecturas vernáculas presente en los países mediterráneos desde finales de la década de los 10.³⁹

Hasta ese momento, en Italia se habían producido reconocimientos de la arquitectura rural o "menor", como la llamó Gustavo Giovanonni, en diversas exposiciones y publicaciones,⁴⁰ como



[11]



[12]

la “Mostra dell’Agro Romano”, organizada por Duilio Cambellotti, Giovanni Cena y Alessandro Marcucci; la posterior “Mostra d’arte rustica” de Roma en 1921, de Gustavo Giovannoni, Vittorio Morpurgo y Marcello Piacentini; o el libro *L’architettura rusticana nell’arte italiana*, de Giulio Ferrari en 1925, que alternaban entre las miradas más folcloristas y las más historicistas.

Algunas publicaciones dispersas se habían acercado a una visión más moderna, centrándose especialmente en las construcciones de las zonas costeras. Este es el caso del elogio de Filippo Tommaso Marinetti al estilo práctico de la arquitectura popular de la isla de Capri en 1922.⁴¹ Un interés compartido con otros futuristas como Virgilio Marchi, quien reflejó en los dibujos de su publicación *Architettura Futurista*⁴² reinterpretaciones de la arquitectura popular de la costa amalfitana desde los preceptos de la vanguardia italiana. O los magníficos dibujos de Roberto Pane en su *Architettura rurale campana*⁴³ [11], quien también colaboró con sus fotografías en la exposición de Pagano y Daniel en la IV Triennale.

En 1931, diversos artículos publicados por Carlo Enrico Rava en la revista *Domus*⁴⁴ daban el punto de partida a un apasionante debate sobre la “mediterraneidad” en la arquitectura italiana del que la exposición del 36 también formaría parte.

Es especialmente interesante compararla con las valoraciones sobre la arquitectura rural y popular realizadas en este mismo periodo desde España. Entre otros, Fernando García Mercadal en 1930⁴⁵ [12] y Josep Lluís Sert en 1934⁴⁶ presentaron valoraciones de la arquitectura rural mediterránea desde una perspectiva moderna y no nostálgica. Además, dentro de la revista del GATEPAC se sucedieron artículos, como “Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica”;⁴⁷ e incluso números monográficos dedicados a la arquitectura popular y rural, en concreto el número 18: “La arquitectura popular mediterránea”⁴⁸ y el 21: “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza”.⁴⁹

⁴¹ GALASSO, Giuseppe y WHITE, Alberto G. (eds.). 1923-1993. *Contributi a settanta anni dalla pubblicazione degli atti del convegno del paesaggio*. Capri: Edizioni La Conchiglia, 1993. En este volumen se recoge el discurso pronunciado por Marinetti en el Convegno Internazionale del Paesaggio celebrado en Capri en 1922.

⁴² MARCHI, Virgilio. *Architettura futurista*. Foligno: Campitelli, 1924.

⁴³ PANE, Roberto. *Architettura rurale campana*. Firenze: Rinascimento del libro, 1936.

⁴⁴ Entre otros: RAVA, Carlo Enrico. “Svolta pericolosa. Situazione dell’Italia di fronte al razionalismo europeo”, *Domus*, n° 37, 1931, pp. 39-44. Ver: McLAREN, Brian L. “Casa mediterranea, casa araba and primitivism in the writings of Carlo Enrico Rava”, *The Journal of Architecture*, vol. 13, n° 4, 2008, pp. 453-67.

⁴⁵ GARCÍA MERCADAL, Fernando. *La Casa Popular en España*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

⁴⁶ SERT, Josep Lluís. “Arquitectura sense “estil” i sense “arquitecte””, *D’ací i d’allà*, no 179, 1934

⁴⁷ GATEPAC. “Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 6, 1932, pp. 28-30.

⁴⁸ GATEPAC. “La arquitectura popular mediterránea”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 18, 1935, pp. 15-37

⁴⁹ GATEPAC. “Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza”, *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 21, 1936, pp. 11-25.

⁵⁰ GATEPAC. “Ibiza, la isla que no necesita renovación arquitectónica”, p. 30.

⁵¹ GATEPAC. “La arquitectura popular mediterránea”, p. 15.

⁵² GATEPAC, p. 15.

⁵³ SERT, “Arquitectura sense “estil” i sense “arquitecte””.

⁵⁴ GATEPAC. “La arquitectura popular mediterránea”, p. 15.

⁵⁵ PICA, Agnoldomenico. *Nona Triennale di Milano*. Milano: S.A.M.E., 1951.

⁵⁶ SABATINO, “Space of Criticism”, p. 45.

⁵⁷ Así aparece redactado por De Carlo en el catálogo de la exposición, ver: PICA. *Nona Triennale di Milano*, p. 89.

⁵⁸ SABATINO, Michelangelo. “Remote ness and Present ness: The Primitive in Modernist Architecture”, *Perspecta*, n° 43, 2010, p. 140.

⁵⁹ LEJEUNE, Jean-Francois y SABATINO, Michelangelo (eds.). *Modern Architecture and the Mediterranean: Vernacular Dialogues and Contested Identities*. London: Routledge, 2009, p. 50.

[13]



Ibiza (Baleares). “Can Mariano Rafal”



Ibiza (Baleares). “Can Mariano Rafal”

[14]



Ibiza (Baleares). Vivienda rural



Ibiza (Baleares). San Agustín, Iglesia.



Ibiza (Baleares). Casa de San José



Ibiza (Baleares). Vivienda rural. Foto Viñets



[15]

[9] Legno, vol. 49/num. 4. Fotografía de Giuseppe Pagano. Fuente: DE SETA, Daria (ed.). *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*. Madrid: Lampreave y Millán, 2008. p. 86.

[10] Cantiere, vol. 31, núm. 44. Fotografía de Giuseppe Pagano. Fuente: DE SETA, Daria (ed.). *Giuseppe Pagano. Vocabulario de imágenes*. Madrid: Lampreave y Millán, 2008. p. 88.

[11] Positano y Cetara. Dibujos de Roberto Pane. Fuente: PANE, Roberto. *Architettura rurale campana*. Firenze: Rinascimento del libro, 1936. Láminas 11 y 12.

[12] Capri, 1924. Dibujo de Fernando García Mercadal. Fuente: GARCÍA MERCADAL, Fernando. *La casa mediterránea (Catálogo de la exposición en el Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, octubre-noviembre 1984)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1984. Lámina 21.

[13] "Can Mariano Rafal" Ibiza (Balears). Fotografías de Raoul Haussmann. Fuente: GATEPAC. "Elementos de la arquitectura rural en la isla de Ibiza". A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 21, 1936, pp. 11-15. Página 13.

[14] Viviendas rurales en Ibiza. Fotografías de Domingo Viñets. Fuente: GATEPAC. "Raíces mediterráneas de la arquitectura moderna". A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 18, 1935, pp. 30-36. Página 35.

[15] Paneles de la exposición "Architettura spontanea" comisariada por Ezio Cerruti, Giancarlo De Carlo y Giuseppe Samonà, 1951. Fotografías de Farabola. Fuente: Archivo Triennale di Milano: TRN_IX_09_0524 (izquierda) y TRN_IX_09_0525 (derecha).

En estos trabajos, el GATEPAC, con Sert a la cabeza, defendió la arquitectura rural balear como un ejemplo de "perfecta adaptación al clima y el sentido universal", un lugar en el que "las construcciones son tan espontáneas como la misma naturaleza", y en donde dominan la "sencillez, claridad, orden, limpieza, ausencia absoluta de preocupaciones decorativas y de originalidad"⁵⁰ [13] [14]. Y, si aparecen, estas son derivadas de la construcción con alguna "base racional que lo refuerza".⁵¹ Arquitecturas veraces y honestas ya que, según Sert y coincidiendo plenamente con el discurso de Pagano, en la "arquitectura deben existir bases morales".⁵²

Estas manifestaciones arquitectónicas también se ponen en relación con la modernidad. Sert afirma que el principio de funcionalidad, estandarización y máximo ahorro de esfuerzos "no derivan de ningún recurso exclusivo de una industrialización sofisticada; por el contrario, sus raíces se hunden en un pasado lejano (...coincidiendo) con métodos arcaicos de producción artesanal".⁵³ Llegando incluso a reconocer estas cualidades en toda la arquitectura popular mediterránea, afirmando que existen "unas constantes que se repiten a lo largo de todos los países mediterráneos".⁵⁴ Virtudes que, a diferencia de Pagano, sí son consideradas por los españoles en elementos del contexto urbano.

Repercusión en posteriores exposiciones sobre arquitectura rural

La visión de Pagano fue, por tanto, una visión moderna, coetánea a planteamientos similares en otras latitudes, con intereses sociales más propios de décadas posteriores, y alejada de la cerrazón mental del régimen. Pese a que este elogio a lo rural no tuviera una respuesta inmediata en planes o proyectos gubernamentales de la época, podemos reconocer una continuidad directa de la mirada de Pagano en propuestas expositivas de décadas de posguerra, concretamente en dos de ellas.

En un contexto arquitectónico mucho más propenso a la valoración de arquitecturas locales y desde posicionamientos políticos completamente diferentes a los de Pagano, las propuestas de Giancarlo De Carlo para la exposición "*Architettura spontanea*" (1951) y la de Bernard Rudofsky para "*Architecture without Architects*" (1964) recogen muchas de sus ideas, proyectos e incluso imágenes concretas, que son recuperadas con enfoques nuevos.

En la Italia de los años 50, escritores, cineastas y también arquitectos pusieron su foco en las necesidades reales de la sociedad, con especial atención al tema de la vivienda, desarrollando una poética de lo diario, de lo cotidiano. En este ambiente, Giancarlo De Carlo junto a Ezio Cerruti y Giuseppe Samonà comisariaron la exposición "*Architettura spontanea*", dentro de la IX Triennale di Milano de 1951⁵⁵. El calificativo de *spontanea*, bastante ambiguo, fue acuñado por Franco Albini para evitar las connotaciones negativas que el fascismo había creado sobre el concepto de *rurale*.⁵⁶ El objetivo de De Carlo se centró en buscar "nuevos modos para reconstruir un ambiente que actúe sobre el ser humano como vehículo de vida" entendiendo que las "arquitecturas espontáneas son representaciones de una cultura equilibrada y anónima".⁵⁷ Es por tanto una arquitectura en coherencia con el medio natural sin influencias impuestas, enraizada con la dimensión antropológica y por tanto contraria al racionalismo puro.⁵⁸ La exposición incluyó al "urbano vernáculo", esto es, las arquitecturas y formas urbanas características de los pueblos y ciudades italianas que podrían ser viables en un urbanismo contemporáneo, integrando a sus habitantes como parte del proceso de diseño.



[16]

De Carlo propuso una continuidad con las ideas de Pagano, repitiendo incluso algunos elementos estudiados y retratados [15], aunque incluyendo de manera más directa y efectiva a las personas en el proceso de diseño.⁵⁹, lo cual defendió tanto en esta exposición como en posteriores proyectos y artículos. Como aquel en el que defiende el proyecto de La Martella en Matera,⁶⁰ valorando cómo Quaroni y su equipo entraron en contacto con los receptores de las viviendas y entendieron el lugar y el momento, reconociendo los valores de la comunidad original [16]. La mirada de De Carlo se destaca, por tanto, por la capacidad para reconocer lo popular y lo rural no tanto por lo formal o constructivo, sino por los saberes y relaciones de aquellos que lo viven.

En la década siguiente, Bernard Rudofsky comisarió la exposición “*Architecture without Architects*” (1964) en el Museum of Modern Art de Nueva York. Denominación que, de nuevo, evita el uso del término rural para centrarse en el anonimato de los autores de lo mostrado. Aunque nunca de manera explícita, parte de la mirada sobre lo rural de Pagano aparece presente en esta exposición. Y es que Rudofsky estuvo muy en contacto durante su periodo italiano con la arquitectura mediterránea. Inicialmente por medio de sus diversos viajes por el Mediterráneo, entre 1925 y 1931, y posteriormente en su propia arquitectura. Como mostró, por ejemplo, en los proyectos no construidos de casas en Procida (1935) y Positano (1937) –junto a Luigi Cosenza–. Así como en su trabajo en la revista *Domus* (1937-38), o en las palabras que le dedicó su maestro Gio Ponti: “*The Mediterranean taught Rudofsky, Rudofsky taught me*”.⁶¹

Antes de la exposición del 64, Rudofsky ya había realizado diversas publicaciones sobre cuestiones domésticas, destacando *Behind the Picture Window*⁶², en donde puso en duda la modernidad y la mecanización de la vivienda moderna, propugnando la necesidad de modernizar y mejorar la manera de vivir: “la casa más maravillosa del mundo no significa nada para ti si no sabes cómo vivir”.⁶³ Ideas que continuó en la década de los 70 en otras publicaciones como *The Prodigious Builders*.⁶⁴

En la citada exposición del MoMA, de ámbito cronológico y geográfico mucho más amplio que las anteriormente estudiadas, vemos un acercamiento que siguió la línea de Pagano y De Carlo en términos generales, e incluso en la elección de algunas obras. En esta selección, nada exhaustiva ni en los modelos ni en su localización, Rudofsky resaltó la condición anónima y comunitaria. Valoró la empresa común realizada por “la actividad espontánea y continua de todo un pueblo con una herencia común, actuando en una comunidad de experiencia”⁶⁵; destacando, por ejemplo, la solidaridad que implican los toldos y las arcadas que protegen el tránsito por los espacios públicos [17], o la monumentalidad comunitaria, cuasi sagrada, que transmiten los silos de grano.

Sin embargo, en esta exposición, Rudofsky no entró en el interior de las viviendas, en la cultura de sus habitantes, ni en la construcción de las arquitecturas, como sí hizo Pagano. Tampoco en la formalización de los barrios y ciudades, como sí hizo De Carlo. Propuso una visión más sensorial, ambiental y fenomenológica de la arquitectura vernácula. Dicha mirada no fue especialmente bien recibida en su momento,⁶⁶ pero ha tenido gran repercusión y calado en décadas recientes. Y es que, como afirma Mar Loren, a Rudofsky “más que analizar la arquitectura como objeto, le interesó mostrar el paisaje que construye, los valores sociales de la comunidad que acoge y su sostenibilidad. Valores de los que la arquitectura contemporánea debería aprender”⁶⁷ [18].

Conclusión

El elogio a la arquitectura rural desarrollado por Pagano en la exposición del 36 estuvo acompañado por otros artículos, fotografías y proyectos propios. En conjunto reflejan una personalidad única, la de Pagano, con conflictos con el ideario impuesto por el régimen. Y

⁶⁰ DE CARLO, Giancarlo. “A proposito di La Martella”, *Casabella-Continuità*, nº 200, 1954, p. VII.

⁶¹ Citado por: PIZZA, Antonio. “Casa mediterráneas en España. La aportación de Rudofsky, entre Sert y Coderch”. LOREN, Mar y ROMERO, Yolanda (eds.). *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*. Granada: Centro José Guerrero, 2014, p. 243. Rudofsky trabajó en el despacho de Gio Ponti de 1934 a 1937.

⁶² RUDOFSKY, Bernard. *Behind the picture window*. Oxford: Oxford University Press, 1955.

⁶³ Citado por: SCOTT, Felicity. “Instrumentos para vivir”. LOREN y ROMERO (eds.), *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*, p. 107

⁶⁴ RUDOFSKY, Bernard. *The Prodigious Builders: Notes toward a Natural History of Architecture with Special Regard to Those Species That Are Traditionally Neglected or Downright Ignored*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977.

⁶⁵ Citando a Pietro Beluschi en: RUDOFSKY, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos. Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973, p. 6.

⁶⁶ BANHAM, Reyner. “Nobly savage non-architects”, *New Society*, 2 de septiembre de 1965; OVERY, Paul. “A touch of Mediterranean sentimentality”, *The Times*, 10 de septiembre de 1974

⁶⁷ LOREN, Mar y ROMERO, Yolanda. “Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad”. LOREN y ROMERO (eds.) *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*, p. 15.

⁶⁸ PAGANO, Giuseppe. “Tre anni di architettura in Italia”, *Casabella*, nº 110, 1937, pp. 2-5.

⁶⁹ VELLINGA, Marcel. “Irritación terapéutica”. LOREN y ROMERO (eds.) *Bernard Rudofsky: desobediencia crítica a la modernidad*, p. 177.

⁷⁰ RUDOFSKY, Bernard. “Non ci vuole un nuovo modo de costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere (commento al disegno di una casa all’isola di Procida)”, *Domus*, nº 123, 1938, pp. 6-13.

[16] Imágenes del poblado la Martella, Matera, 1953. Fuente: GORIO, Federico. "Il Villaggio La Martella. Autocritica di Federico Gorio". *Casabella-Continuità*, n° 200, 1954, p. 31-38. Página 36.

[17] Paneles de la Exposición "Architecture without Architects" comisariada por Bernard Rudofsky, 1964. Fotografías de Rolf Petersen. Fuente: The Museum of Modern Art Archives, New York: IN752.7.

[18] Paneles de la exposición "Architecture without Architects" comisariada por Bernard Rudofsky, 1964. Fotografías de Rolf Petersen. Fuente: The Museum of Modern Art Archives, New York: IN752.9.

es que lejos de limitarse al ideario de la *ruralità* fascista, su visión excede el mito del buen campesino convenientemente alejado de la ciudad. Reconoce en su arquitectura auténticos ejercicios estéticos, obras de arte que no nacen de la interpretación de estilos históricos o tendencias culturales, sino de la directa traslación de las necesidades vitales, locales y profesionales a la construcción de espacios que las resuelvan; objetivo último, según Pagano, de toda obra de arquitectura, sin intermediarios ni intelectualidades que la tergiversen.

La exposición muestra una idea del mundo rural y de su arquitectura como obra comunitaria, reflejo de la honestidad y la verdad que aportan la tierra, sus materiales y sus gentes. Además de ello, plantea una propuesta novedosa al conectar directamente estos trabajos con la arquitectura moderna y relatarlos como ejercicios de funcionalismo puro, radicando ahí su belleza estética. Estos valores son reivindicados por Pagano como enfoques válidos para los arquitectos del momento, animándolos a "trabajar buscando el orgullo en la modestia, el orgullo en un heroísmo anónimo".⁶⁷

No podemos entender la mirada de Pagano como única, ni radical, sino que entronca con la tradición de valoración de la arquitectura rural y vernácula presente en el entorno mediterráneo. Conecta a la perfección con enfoques coetáneos, como los que proceden de la modernidad española. Compartiendo con Sert y el GATEPAC la idea de ampliar el debate de la procedencia formal del movimiento moderno, intentando cuestionar su relación biunívoca con la industria y la abstracción, para reivindicar la herencia de las construcciones vernáculas mediterráneas. Aunque Pagano se limitó a la valoración de la arquitectura rural, no la redujo solo a aquella de formas cúbicas blancas, como predominó en el debate del momento sobre la mediterraneidad.

Su particular enfoque influyó en exposiciones sobre arquitectura rural y vernácula de décadas posteriores. Podemos decir que la valoración que hizo Pagano de esta arquitectura como muestra de honradez, funcionalidad y coherencia fue continuada por Giancarlo De Carlo quien sumó otros intereses, como la condición natural y real de esta arquitectura, fruto de la cotidianeidad de la vida de una comunidad; y por la mirada de Rudofsky, quien añadió otros matices, abordándola desde lo sensorial y ambiental, además de utilizarla como llamada de atención para los arquitectos del momento, a modo de "irritación terapéutica" ⁶⁸ que los animara a salir de las lecciones aprendidas y explorar una nueva manera de vivir. ⁶⁹ En definitiva, estos autores enfocaron el mismo tema, la arquitectura rural y vernácula, desde diferentes perspectivas, pero sin excluir a las anteriores. Partiendo de la reivindicación de Pagano de la arquitectura rural como moderna –funcional y moralmente–; la mirada de De Carlo sumó el enfoque antropológico y social; mientras que Rudofsky añadió una mirada más visual y ambiental, para emplearla como crítica a la modernidad.

Entendemos, por tanto, que el elogio de Pagano a estos héroes anónimos de la arquitectura rural, pese a enmarcarse en el contexto fascista y no siendo ajeno a él, fue capaz de profundizar de manera innovadora en el tema. Intentó incluir el mundo rural dentro del debate de la arquitectura moderna desde una mirada desprejuiciada. Generó un enfoque complejo sobre esta arquitectura que fue continuado y ampliado por proyectos posteriores, de incluso mayor relevancia, conformando en su conjunto una valiosa mirada a la arquitectura procedente del mundo rural.

[17]



[18]



04 | Del Berlín de los Smithson al París de Friedman: fotomontajes para un diario de viaje no revelado _Iván Capdevila Castellanos; José Manuel López Ujaque



[1]

Un paisaje indeterminado: estampas para un futuro “presente”

La imagen de la figura [1] fue realizada en 1959 por Yona Friedman para su proyecto *Paris Spatial* (París Espacial) y destaca con respecto a los otros fotomontajes realizados [2] porque las personas, por vez primera, aparecen delante en primer plano. En el resto vemos cómo las calles aparecen vacías o las personas pasan completamente desapercibidas. Sin embargo, todos ellos tienen un elemento común: su cielo está invadido por una gran estructura espacial, de límites desconocidos, sobre la ciudad existente.

Cabe destacar que 1959 es el año de la primera intervención oficial del *Team 10* en *Otterlo*, así como el año en que Constant dibuja su Nueva Babilonia. Es también el momento en que Friedman incorpora, a su característico uso del dibujo a mano, la técnica del fotomontaje, que había sido utilizada ampliamente antes por muchos de los asistentes al CIAM; entre ellos destacaría su uso magistral por parte de Alison y Peter Smithson, quienes inauguraron una nueva manera de entender esta técnica con sus fotomontajes para el concurso de *Golden Lane* en 1952.

[2]



Resumen pág 55 | Bibliografía pág 60

Universidad de Alicante. Iván Capdevila Castellanos es Doctor Arquitecto, M.Arch Bartlett School of Architecture y Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Universidad de Alicante desde 2007. capdevila@ua.es

U.N.I.R. José Manuel López Ujaque es Doctor Arquitecto, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la E.T.S.A.M. y profesor de U.N.I.R. desde 2017. josemanuel.lopez@unir.net

Ambos, como PLAYstudio, han sido premiados en más de una docena de concursos internacionales de Arquitectura, destacando cinco primeros premios en European.

Palabras clave

Yona Friedman, Alison y Peter Smithson, Ciudad Espacial, arquitectura móvil, retícula neutra, fotomontaje, Berlin Hauptstadt, The City, Paris Spatial

Método de financiación

Financiación propia

[1] Yona Friedman, *Paris Spatial* (París Espacial), 1959. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes*, 1945-2010. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 183.

[2] Yona Friedman, varios fotomontajes de *Paris Spatial*, 1959-60. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes*, 1945-2010. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 187, 192. Kamel Mennour, 2010, p. 187, 192.

[3] Yona Friedman, *Cadenas de Paneles*, 1945. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes*, 1945-2010. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p.7.

[4] Yona Friedman, portada de *L'Architecture Mobile* (La Arquitectura Móvil), 1958. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes*, 1945-2010. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 46.



[4]

“Mi trayectoria en arquitectura, que tomaría forma por mi acercamiento a la ciencia, se basa en la importancia fundamental de las conductas y acciones individuales y lo impredecible de estas. (...) En lo que concierne al campo de la arquitectura, los planos no son más que ficciones estáticas. Ningún individuo, ya sea en la física de partículas o en sociología, se comporta de acuerdo a leyes abstractas. Llámalo el “principio de individualidad””¹

Yona Friedman siempre reconoció la influencia de Werner Heisenberg (1901-1976), del cual se apropiaría el llamado “principio de incertidumbre” convirtiéndolo en su “principio de individualidad”. Las ideas de indeterminación, aleatoriedad, etc., pronto tendrían una gran aceptación en disciplinas como la sociología, antropología, psicología... y, por supuesto, la arquitectura. Friedman, judío, conoció a Heisenberg en Budapest en 1941. Poco después se uniría allí a la resistencia durante la Segunda Guerra Mundial, teniendo que escapar en 1944 de las manos de la Gestapo hacia Rumanía. Fue en esta situación de huida y antes de llegar a Haifa, Israel, cuando dibuja su primer proyecto [3]: un sistema prefabricado de paneles móviles que permite a los ocupantes de un determinado espacio configurar la planta del mismo.

Resulta significativo cómo Friedman responde de una manera directa, previa incluso a iniciar sus estudios de arquitectura, a uno de los grandes problemas que la guerra trajo consigo: los refugiados. La gente afectada por el asedio nazi, Friedman entre ellos, perdería su casa y comenzaría un deambular por varios países. En muchas ocasiones, distintas familias tenían que compartir el mismo espacio, con los consecuentes problemas de intimidad.²

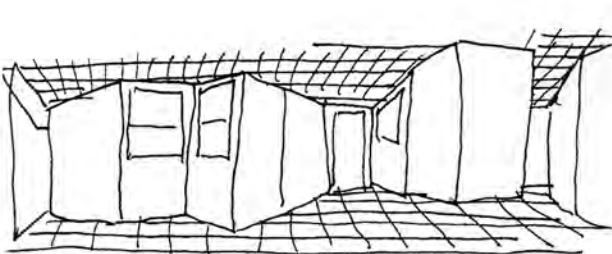
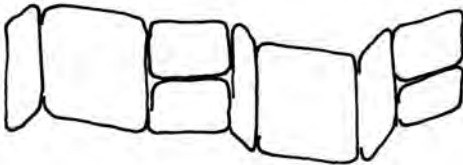
Friedman, a través de su experiencia personal en la guerra, comprende que la arquitectura debe aceptar el “principio de individualidad”: cada individuo es distinto y tiene su propia “realidad” que ha de ser configurada libremente. Él, el arquitecto, solo establecerá las reglas mínimas para que esto pueda suceder.³

No obstante, no podemos obviar que los años siguientes a la guerra serían los de máximo auge del *Bricolage* en Francia y del *Do It Yourself* en Inglaterra. El propio Friedman llegó a mencionar esta situación en alguno de sus escritos.⁴

La imagen de la figura [4] nos muestra la primera edición autopublicada, con 300 ejemplares, y ampliada del manifiesto *L'Architecture Mobile*, que fue presentado por Yona Friedman en el CIAM X en 1956 en Dubrovnik; aquí conocería a Günther Kühne, quien lo publicaría por vez primera el 22 de abril de 1957 en el periódico alemán *Bauwelt*.⁵

Tal y como admitiría el propio Friedman⁶ en una entrevista con Martin Shaik, el habitante de su Arquitectura Móvil sería el mismo habitante de la coetánea Nueva Babilonia de Constant: el *Homo Ludens* de Johan Huizinga. Por otro lado, esta ciudad aérea hablará continuamente de la necesidad de controlar el clima; el objetivo: convertir las calles en centros de la vida pública. Ésta era una de las proclamas del momento y estaba siendo defendida -precisamente en el mismo CIAM en el que la Arquitectura Móvil se presentó- por Alison y Peter Smithson a través de su serie de dibujos de *The City*. Sin embargo, la idea del control del clima encuentra su lugar en los nuevos proyectos climáticos y de control del aire del momento que venían principalmente de Estados Unidos y, más en particular, de la mano de Buckminster Fuller.

[3]



¹ FRIEDMAN, Yona; OLBRIST, Hans Ulrich. *Yona Friedman*. Köln: Walther König, 2007, p. 8.

² También nos recuerda a las particiones de los grandes palacios moscovitas formadas por cortinas para alojar a familias también en situaciones de “precariedad” durante los primeros años de la Revolución Soviética. Los Constructivistas ensayaron, posteriormente, algunas propuestas al respecto y esos “ensayos” están en el origen de muchas propuestas para viviendas sociales compartidas: “las comunas”.

³ La “libertad” de poder mover las particiones es algo que ya había hecho Gerrit Rietveld en Utrecht (1924) y Le Corbusier en Stuttgart (1927).

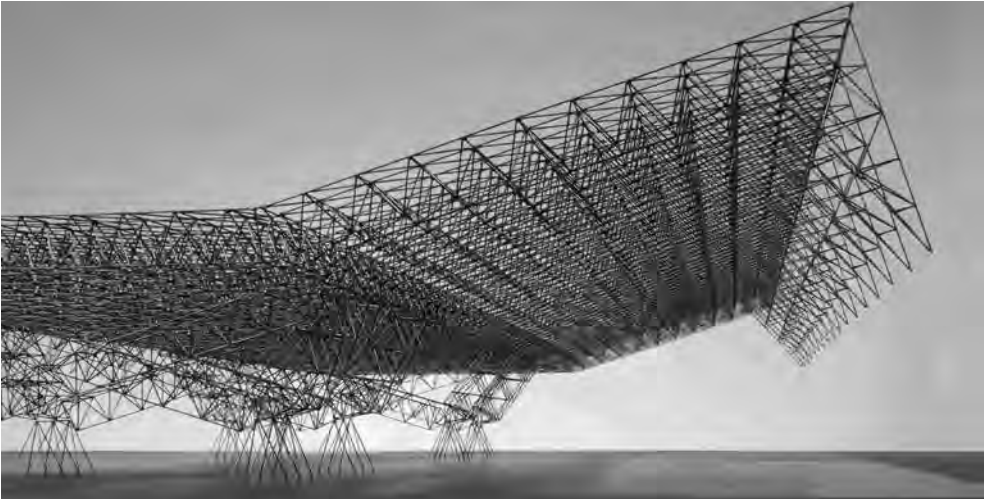
⁴ FRIEDMAN, Yona. *L'Architecture mobile: vers une cité conçue par ses habitants*. Tournai: Casterman, 1970, p. 33.

⁵ Un extracto del manifiesto sería publicado en *Architectural Design*, noviembre 1963, pp. 509-510.

⁶ “Si, leí a Huizinga y estaba muy impresionado por él.” Yona Friedman entrevistado por Martin Shaik en: SHAIK, Martin (ed.). *Exit Utopia: architectural provocations, 1956-76*. Múnich; Londres; Nueva York: Prestel, 2005, p. 32.

⁷ FRIEDMAN, Yona. *L'Architecture mobile: vers une cité conçue par ses habitants*. Tournai: Casterman, 1970, p. 15.

⁸ Carlos C. Arcos Ettlin en su tesis doctoral pone en relación a Yona Friedman con esta corriente al analizar algunas de las conceptualizaciones urbanas y las estrategias proyectuales desarrolladas por la “vanguardia” disciplinar de la posguerra europea en el periodo ‘pop’ (1956-1967), relacionadas con el ‘movimiento’ en sus implicancias lúdicas. Ver: ARCOS ETTLIN, Carlos C. *Arquitectura + Juego (Los años pop 1956-1967)*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015. <http://oa.upm.es/40738/>



[5]

Friedman definiría la Arquitectura Móvil como “el hábitat decidido por el habitante a través de las infraestructuras no determinadas y no determinantes.” ⁷ Vemos aquí cómo ese paisaje indeterminado proveniente de su “principio de individualidad” empieza a tomar forma y cuerpo teórico. La referencia a su proyecto-manifiesto como hábitat tampoco es casual. De hecho, este era el tema principal del CIAM X en Dubrovnik, donde la Arquitectura Móvil se estaba presentando. Pero, sobre todo, no podemos obviar que la movilidad en sí sería también uno de los temas estrella del mismo CIAM.

Aunque Friedman diese esta definición, no podía ser ajeno al hecho de que con su manifiesto estaba manipulando el significado que sus compañeros de congreso le estaban dando al concepto de movilidad: el que describía a una sociedad desplazándose continuamente de un punto a otro de la ciudad. ⁸ Alison y Peter Smithson, en Dubrovnik, reconocerían estar “obsesionados con el concepto de “movilidad” en todos sus sentidos.” ⁹ Friedman había encontrado aquí una palabra conocida y aceptada por todos para titular su nueva arquitectura, pero manipulada astutamente y muy afectada por su propia experiencia. ¿Pero cuál sería la imagen de su presentación oficial? La portada de la primera publicación de *L'Architecture Mobile* en 1958 [4], dos años después del CIAM X, nos está mostrando el elemento más revelador de su imagen: es la retícula que se extenderá por el cielo de París.

La retícula neutra como imagen de la movilidad

Podríamos encontrar muchas referencias sobre la manera en la que Yona Friedman materializa su arquitectura de gran tamaño colonizando el cielo de París. Autores como Dominique Rouillard o Larry Busbea hablan de la influencia de las imágenes de enormes cúpulas de Buckminster Fuller en los años 40. Evidentemente, el conocimiento de estas imágenes –o las de Constructivistas como Gabo y Pevsner– puede haberle influido. Sin embargo, Friedman siempre sería crítico con las propuestas de Fuller, en las que el control del aire se había convertido en objeto de la búsqueda estructural.

Reyner Banham¹⁰ lo relaciona con las estructuras de Mies van der Rohe, los tableros de ajedrez tridimensionales populares en varias escuelas de arquitectura o, incluso, los trabajos del ingeniero alemán Eckhard Schulze-Fielitz. Kenneth Frampton en su introducción al extracto del “Manifiesto por una Arquitectura Móvil”, publicado en *Architectural Design* (noviembre 1963), lo relaciona con algunas de las redes espaciales descritas por Conrad Roland Lehman. Sin embargo, sería el mismo Friedman el que situaría a Konrad Wachsmann como referente en una entrevista con Hans Ulrich Obrist ¹¹. Algo relevante que pocos autores destacan es que los hangares de Wachsmann [5] eran móviles y, más importante todavía, carecían de envolvente, tal y como destacó Giulio Carlo Arga ¹².

Friedman utilizaría hábilmente su crítica persistente a lo visto en Dubrovnik como referente para contextualizar su nuevo imaginario¹³. Siempre aludiría a la incapacidad de los participantes para proporcionar soluciones suficientes a los problemas del edificio móvil y adaptable que venían siendo parte de la retórica de las últimas reuniones¹⁴. Friedman aprovecharía el congreso para establecer contactos y conseguir seguidores. De hecho, enviaría su manifiesto más tarde a varios de los asistentes; entre ellos Jaap Bakema y Georges Candilis quienes, lo mismo que Alison y Peter Smithson, demostrarían en la reunión en Bagnol-sur-Cèze que eran “violentamente opuestos” a sus ideas ¹⁵. Sin embargo, sí que recibiría respuestas favorables de Le Corbusier y Buckminster Fuller, con los que establecería y mantendría una correspondencia.

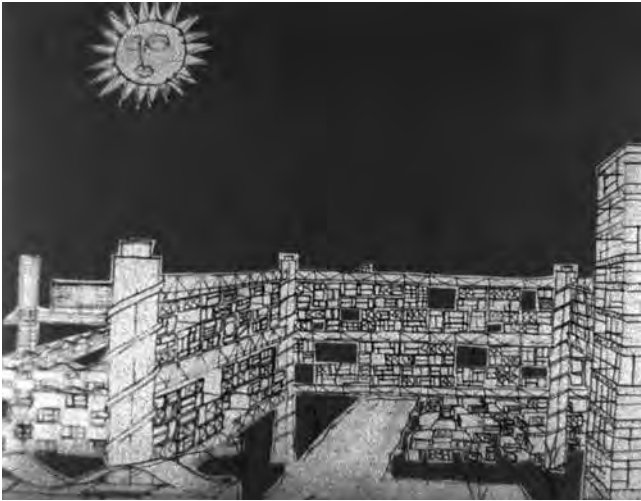
[5] Konrad Wachsmann, estructuras para hangares, 1951. Fuente: *Daily Tonic* (blog), http://www.dailytonic.com/wp-content/uploads/2010/06/Pinakothek_wachsmann_hangar.jpg

[6] Yona Friedman, frame para la película de *L'Architecture Mobile* (no acabada), 1956. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 49.

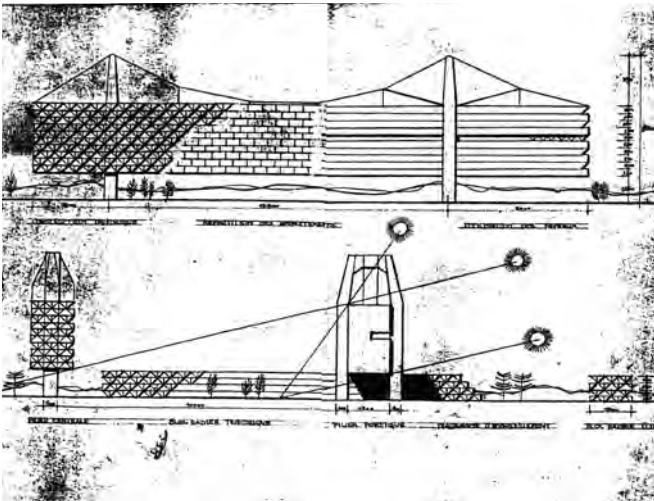
[7] Yona Friedman, *Blocs a l'enjambée*, 1957. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 80.

[8] Yona Friedman, *Ville du Bois de Boulogne, Paris* (Ciudad del Bois de Boulogne, París), 1957. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 77.

[9] Yona Friedman, *Ville du Bois de Boulogne, Paris* (Ciudad del Bois de Boulogne, París), 1957. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 80.



[6]



[7]

⁹ SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. Londres; Nueva York: Studio Vista; Reinhold, 1967, p. 39.

¹⁰ BANHAM, Reyner. *Megastructure: urban futures of the recent past*. Nueva York: Harper and Row, 1976.

¹¹ FRIEDMAN, Yona; OLBRIST, Hans Ulrich. Yona Friedman. *Köln: Walther König*, 2007, pp. 79-80.

¹² ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004, p. 125.

¹³ “En efecto, Dubrovnik ha sido para mí decisivo: no tanto a causa de lo que se ha dicho, sino al contrario, por lo que ha sido olvidado.” Refiriéndose a la decisión del habitante, ver: FRIEDMAN, Yona. *Interview avec moi-même (une sorte de bilan)*. Paris: Polycopié, 1997.

¹⁴ Friedman comenta estos eventos en varios sitios, pero la primera vez sería probablemente el prefacio de la primera copia distribuida y autopublicada de *L'Architecture Mobile*.

¹⁵ Esta descripción es la dada por Ragon en: RAGON, Michel. “Prospective et futurologie” vol. 3 en *Histoire mondiale de l'Architecture et de l'urbanisme modernes*. Paris: Casterman, 1986, p. 333. Friedman le indicaría a Larry Busbea, en una entrevista, que Bakema sería más receptivo que Alison y Peter Smithson, los cuales mostrarían un antagonismo total. Conversación con Friedman, abril 2, 2002. Ver: BUSBEA, Larry, *Topologies : the urban utopia in France, 1960-1970*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007, p. 201.

¹⁶ ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004, p. 161.

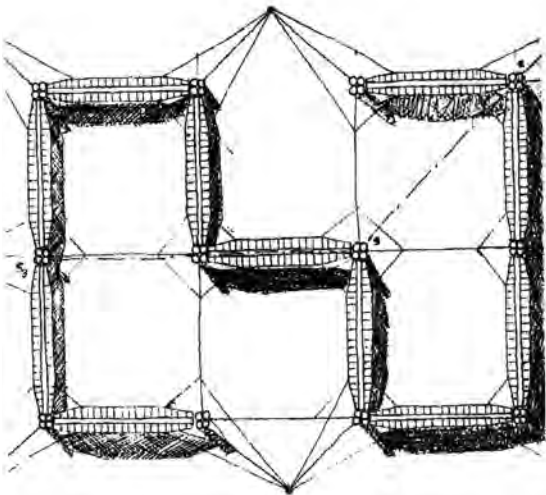
Pero la relación con Le Corbusier va mucho más allá de lo epistolar. De hecho, la arquitectura que Friedman propone en su manifiesto de *L'Architecture Mobile* es una especie de evolución de los megabloques del arquitecto francés.

La imagen mostrada en la figura [6] pertenece a un *frame* de una película sobre la Arquitectura Móvil que Friedman nunca terminaría. En él, podemos apreciar con mayor claridad cómo su arquitectura móvil adopta la forma de bloque lineal que se extiende por el territorio y liberando su planta baja. Esta imagen se radicalizaría todavía más en un proyecto imaginario realizado en 1957 tras el CIAM X. En los *Blocs a l'enjambée* [7] Friedman fija la imagen de una arquitectura con forma de puente colgante a lo Le Corbusier, sustituyendo las mäsicas fachadas de hormigón de los bloques de este por las estructuras metálicas ligeras y “móviles” de Konrad Wachsmann.

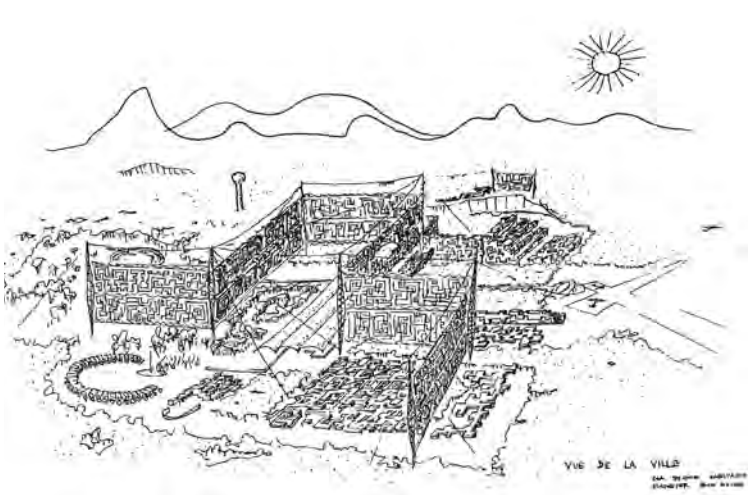
Tras una entrevista con el arquitecto húngaro en 1999, Dominique Rouillard afirmaría que “según Yona Friedman, la estructura reticulada y los proyectos y programas de la arquitectura móvil no deben nada a los Smithson, a excepción de la toma en consciencia de la originalidad de sus posiciones y la consecuente furia de Alison, en 1960, quien reconocía en ello una idea “mal interpretada.”¹⁶ No obstante, esto es algo que este artículo cuestiona.

No podemos obviar que Friedman estaba obsesionado por el liderazgo intelectual: se auto-publicó la primera edición de *L'Architecture Mobile* y después muchos libros sobre su propio trabajo, llegando a realizarse entrevistas a sí mismo. Curiosamente, solo reconocería influencias de aquellos con los que no competía directamente¹⁷, como el caso de Le Corbusier o Konrad Wachsmann.

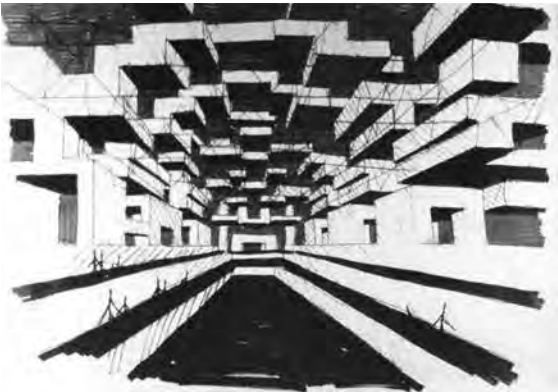
Por su parte, Yona Friedman afirmaría que “el “*cluster*” presentado por Alison y Peter Smithson en Dubrovnik no era más que la figuración del desorden que estos querían convertir en el estandarte de su nueva figuración”¹⁸. Por el contrario, Friedman diseñaría sus imágenes estructurales no para significar desorden, como ellos, sino para permitir su existencia. La retícula neutra sería, de hecho, un intento por eliminar la presencia formal de la arquitectura a favor de



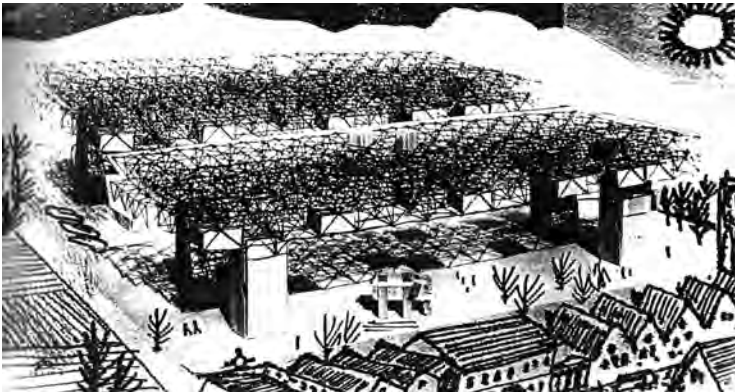
[8]



[9]



[10]



[12]

las situaciones que esta habilita: en este caso, la configuración “incierto” del espacio habitable. Vemos aquí otra relación con el trabajo de la pareja británica: no tanto de influencia positiva sino de oposición evidente. Yona Friedman, con su Arquitectura Móvil, estaría dibujando, de algún modo, el “anti-cluster” de Alison y Peter Smithson.

La llegada de la ciudad (espacial)

El proyecto para la Ciudad del Bois de Boulogne de París en 1957 [8] [9] sería, junto a *Blocs a l'enjambée* [7], una de las primeras demostraciones del manifiesto *L'Architecture Mobile*. Esta es la primera vez que utiliza la palabra “ciudad” para definir esta arquitectura. Y lo hace justo después del CIAM X en Dubrovnik.

Hasta la fecha, Friedman se refirió a sus diseños como arquitectura, bloques, células, cajas, cilindros, sistema, etc. De nuevo, no podemos obviar que fue en ese congreso donde Alison y Peter Smithson presentaron uno de los dibujos que más repercusión mediática e influencia tuvo en el contexto del CIAM: *The City* (La Ciudad). Pero, de hecho, fue en París donde aparecería no solo la idea de ciudad en el repertorio de Friedman sino también la descripción de “espacial”. Este concepto estaba en el ambiente intelectual del momento. Entre los autores que representaban el pensamiento espacial en el contexto continental, destacarían Henri Van Lier, Henri Lefebvre y Abraham Moles. Yona Friedman llegaría a París en agosto de 1957, y allí viviría el resto de su vida. En el ámbito arquitectónico, varios autores insisten en la influencia de un amigo común con Constant: Nicolas Shöffer. Pero la referencia al concepto espacial puede ir incluso más atrás. También pudo influir Frederick Kiesler, cuya famosa declaración “no muros, no cimientos” y “un sistema del edificio de tensiones en el espacio libre” ¹⁹ serían ideas principales en el contexto de posguerra.

París sobre París, Berlín sobre Berlín

La *Ville Spatiale* (Ciudad Espacial) sería la puesta de largo de todos los conceptos que Yona Friedman viene destilando en años anteriores. La descripción de su ciudad como “espacial” trae consigo un cambio trascendental en la tipología de su ciudad: ya no se extiende como

[10] Yona Friedman, dibujo de la *Ville Spatiale*, 1958. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 134.

[11] Yona Friedman, dibujos de la *Ville Spatiale*, 1958. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, p. 148.

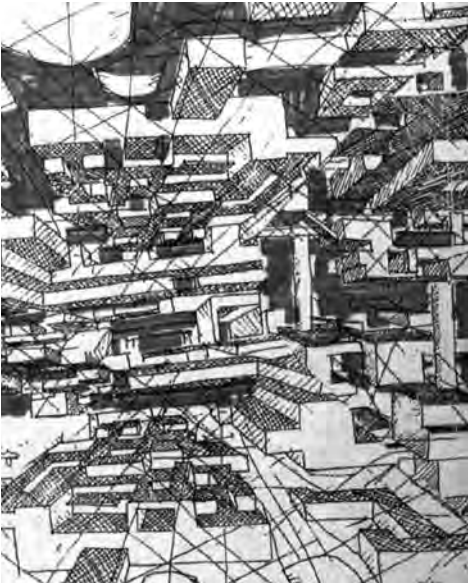
[12] Yona Friedman, *Principe des Ruches* (Principio de las Colmenas), 1958. Fuente: ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. París: Editions de la Villette, 2004, p. 161.

[13] Alison y Peter Smithson con Peter Sigmund, dibujo para el concurso *Berlin Hauptstadt*, 1957. Fuente: RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.). *Team 10 : 1953-81, in search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI, 2005, p. 79.

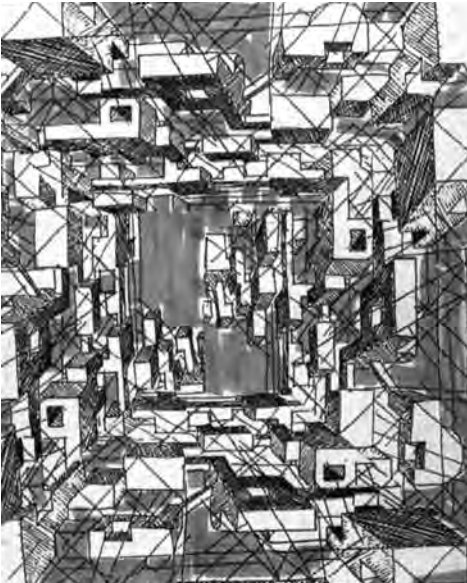
[14] Alison y Peter Smithson con Peter Sigmund, dibujo para el concurso *Berlin Hauptstadt*, 1957. Fuente: RISSELADA, Max; VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds.). *Team 10 : 1953-81, in search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI, 2005, p. 78.

[15] Yona Friedman, *Quartier à l'enjambée au-dessus de l'entrepôt de Bercy*, 1958. Fuente: ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. París: Editions de la Villette, 2004, p. 138.

[16] Alison y Peter Smithson, *Play Brubeck*, 1958. Fuente: ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. París: Editions de la Villette, 2004, p. 136.



[11]



17 Friedman no podía destacar por encima de los “grandes maestros” del Movimiento Moderno, cuya obra y teoría eran tan exitosas que se habían convertido en una especie de “dogma de fe”. Tampoco competiría con los grandes ingenieros del momento ya que sus campos de trabajo eran distintos, así como los contextos intelectuales en los que se debatían.

18 FRIEDMAN, Yona. *Interview avec moi-même (une sorte de bilan)*. Paris: Polycopié, 1997.

19 KIESLER, Frederick. “Space City Architecture” en: CONRAD, Ulrich; BULLOCK, Michael (eds.), *Programmes and manifestoes on twentieth century Architecture*. Londres: Lund Humphries, 1970, p. 98.

20 GIEDION, Sigfried; CIAM. *A decade of contemporary Architecture*. Nueva York: G. Wittenborn, 1954, pp. 260-262.

21 BANHAM, Reyner. *Megastructure : urban futures of the recent past*. Nueva York: Harper and Row, 1976. p. 35.

22 SMITHSON, Peter. “Berlin Hauptstadt Competition”, *The Architect's Journal*, 26 Junio 1958. / *Liga Bulletin*, Septiembre 1958



[13]



[14]

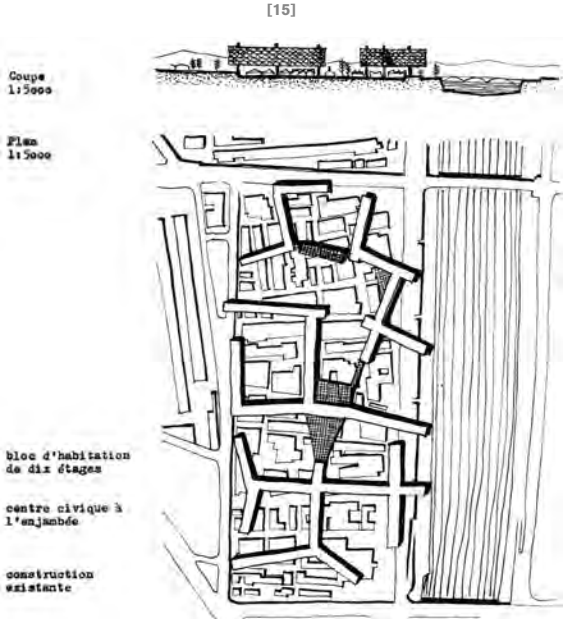
bloque lineal sino como “tejido” horizontal. Para ilustrar la idea de *Ville Spatiale* [10] [11], Friedman realizaría muchísimos dibujos que comparten la característica principal de colonizar indefinidamente la totalidad del cielo. La Ciudad Espacial es, así, una ciudad aérea y, aparentemente, extensiva e infinita.

El paso de los bloques puente al tejido horizontal se produce a partir de las investigaciones destinadas a aumentar las capacidades de movilidad en el interior de la construcción tetraédrica. La operación se produciría, según este, fortuitamente al colocar dos maquetas de barras suspendidas, duplicando la longitud [12]. Sin embargo, sigue sorprendiendo la dificultad encontrada por Friedman para abandonar la forma estrecha del edificio.

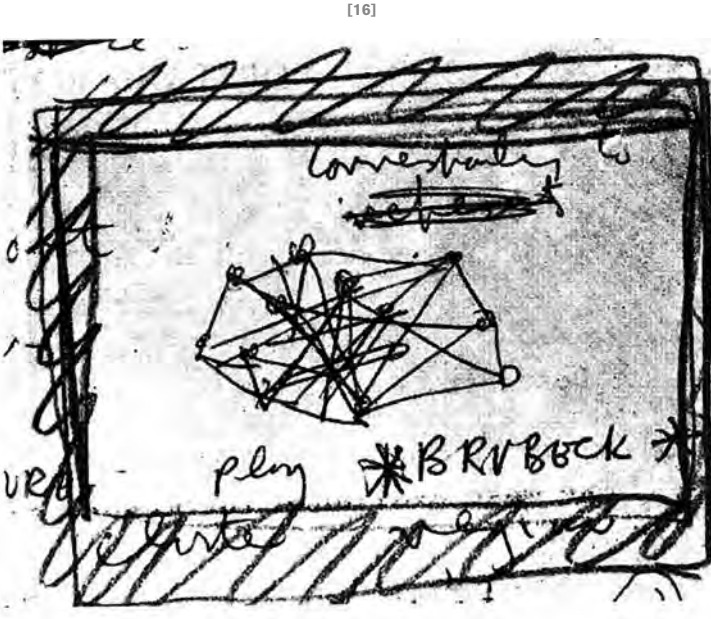
La idea de “tejido horizontal”, entendida como la posibilidad de plano continuo infinito, sería ya expresada por el propio Wachsmann muchos años antes. Incluso Sigfried Giedion, ya en el CIAM VI, destacaría a Pier Luigi Nervi, Konrad Wachsmann, Eduardo Catalano, Amancio Williams y otros 20 por el papel que sus trabajos con cáscaras de hormigón armado jugarían en el alumbramiento de un nuevo lenguaje moderno “monumental”. Reyner Banham incluso sugeriría que el Manifiesto por la Monumentalidad de este sería la fuente para la estética del urbanismo espacial21. Sin embargo, teniendo este manifiesto una década de edad y habiendo pasado casi un lustro de las propuestas de Wachsmann y otros tantos años más de las primeras imágenes de Fuller y otros ingenieros, ¿por qué justo en este momento Friedman da el salto a la colonización masiva en horizontal?

Si volvemos a echar un vistazo a la cronología de acontecimientos, no podemos obviar el hecho de que en 1957 Alison y Peter Smithson presentarían su propuesta para el concurso de *Berlin Hauptstadt*. En 1958, las imágenes del concurso habían tenido ya difusión 22 [13]. Friedman, por su parte, reconoció en varias ocasiones estar habituado a la lectura de revistas especializadas. De hecho, gracias a estas conoció a los Metabolistas japoneses, llegando a establecer contacto con alguno de ellos.

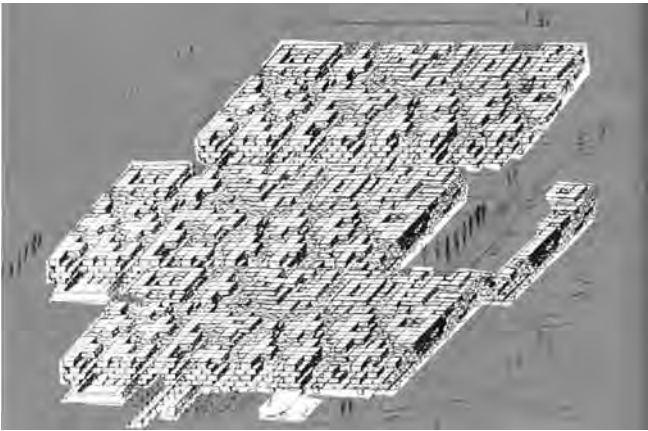
Observando la imagen de concurso mostrada en la figura [13] podemos apreciar una primera relación inmediata entre la propuesta de Alison y Peter Smithson y la Ciudad Espacial de Yona



[15]



[16]



[18]

Friedman: ambos están construyendo un nuevo tejido horizontal aéreo. Sin embargo, más allá de esto, hay una serie de relaciones no reveladas que este texto quiere destacar.

Como señalábamos anteriormente, fue después del CIAM X, en 1956, cuando Friedman comenzaría a utilizar la palabra Ciudad para describir su arquitectura. Ya hemos planteado la posible influencia sobre Friedman de la serie de dibujos *The City* que Alison y Peter Smithson estaban utilizando para destacar sus ideas. Pues bien, esta secuencia de dibujos acabaría en *Berlin Hauptstadt*, siendo este su último y más destacado momento.

En el dibujo de archivo de la planta presentada a concurso [14], vemos cómo los Smithson escribirían a mano sobre ella y en letra más grande “*The City*”. *Berlin Hauptstadt* superpone una ciudad nueva a otra existente. Si bien estos habían estado manteniendo un discurso genérico de ideas mediante la presentación de sus imágenes de *The City*, *Cluster City* o *Diagram of Appreciated Unit*, sería en *Berlin Hauptstadt* cuando por fin diesen una respuesta concreta a un contexto real.

En 1957 los Smithson, con su propuesta, estarían demostrando su aceptación de la ciudad “tal cual se encontraba” o, en sus propias palabras, “*as found*”. Aunque esto pueda parecer irrelevante, hay que tener en cuenta que la estrategia habitual del momento era la *tabula rasa*. Por eso, el hecho de mantener la ciudad existente y superponerle otra era, en sí mismo, todo un ejercicio de asunción de la “realidad”.

Podemos encontrar, pues, un paralelismo en las trayectorias de los Smithson y Friedman. Si bien es cierto que unos subirían las calles de la ciudad y el otro sus viviendas, ambos, siguiendo el imaginario de Le Corbusier, extenderían sus arquitecturas de bloques lineales interminables por la ciudad existente hasta 1957. En ese año, los bloques lineales se convertirían en un tejido horizontal. Y este, a su vez, sería un tejido relacional.

En la propuesta de Friedman para Paris Bercy [15], previa a la *Ville Spatiale*, vemos cómo se ha roto la excesiva ortogonalidad de sus anteriores planteamientos ²³. Por otro lado, en sus propuestas anteriores el cambio en la dirección de los tramos de bloque se producía siempre mediante articulaciones, representadas a modo de cilindros que contenían instalaciones. En este caso, no existe diferenciación y es el mismo bloque el que gira, se bifurca y se conecta. Esto es, precisamente, lo que los Smithson venían haciendo desde 1952.

Sin embargo, hay otro dato fundamental en esta comparación. Tanto los Smithson primero, como Friedman después, están sustituyendo la organización lineal y ramificada de proyectos anteriores por la organización en red. De hecho, ese mismo año los británicos, obsesionados con la movilidad, habían presentado su dibujo *Play Brubeck* [16] en el que abogaban abiertamente por una ciudad relacional, construida por nodos de actividad y relaciones entre ellos. Eso es lo que harían en *Berlin Hauptstadt* mediante la construcción de torres contenedoras de usos atractores y de arquitecturas horizontales que las conectaban [14].

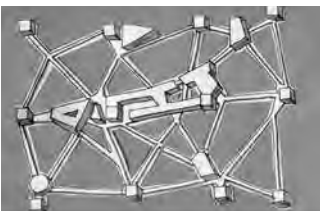
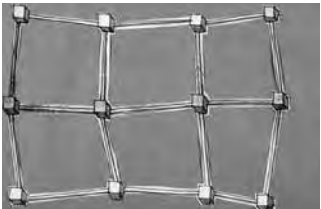
Por otra parte, algunos de los dibujos menos conocidos de Friedman [17], que explican la secuencia de construcción de su *Ville Spatiale*, muestran un proceso de construcción comparable al de Alison y Peter Smithson. Estos dibujos nos enseñan algo que no es evidente en ninguna de las imágenes más conocidas de la *Ville Spatiale*, con las que arrancábamos este artículo, y que se mostraban predominantemente a nivel de calle. Si bien la imagen de células multiplicándose tridimensionalmente en el espacio viene siendo la más característica de Friedman, con esta serie nos descubre que existe un elemento articulador que acoge y ordena el “tejido” residencial. La

²³ Entre ellos, los bloques de *L'Architecture Mobile*, los *Blocs a l'enjambée*, la *Ville du Bois de Boulogne*...

²⁴ No lo es aunque Friedman enseguida la recuperaría y nunca la abandonaría.

²⁵ Comentario de Dominique Rouillard tras su entrevista con Yona Friedman. En: ROUILLARD, Dominique. *SuperArchitecture : le futur de l'Architecture, 1950-1970*. Paris: Editions de la Villette, 2004, p. 161.

[17]



estructura en esta secuencia no es la de la retícula neutra ²⁴, sino la de una red relacional entre elementos-torres verticales y brazos horizontales que los conectan.

Esta estructura relacional constituirá la imagen final para Alison y Peter Smithson. Sin embargo, para Friedman será una imagen de fondo solo revelada en los orígenes de su Ciudad Espacial. Curiosamente, tanto el húngaro-francés como los británicos planteaban dejar los usos de gran tamaño al nivel de calle. Pero, más allá de esta otra coincidencia, uno de los datos más importantes es que tanto *Berlin Hauptstadt* como *Paris Spatial* son un ejemplo concreto de sus respectivas teorías sobre Movilidad. De hecho, en su libro *Urban Structuring*, Alison y Peter Smithson se refieren a este proyecto como “*MOBILITY: a demonstration in Hauptstadt Berlin*”. *Paris Spatial* es, recordemos, una Arquitectura Móvil para Yona Friedman. De esta manera, volvemos a ver en paralelo dos respuestas a un mismo tema.

Sin embargo, hay un dato que resulta todavía más revelador. Ya en su manifiesto de 1956, Friedman se refería a la necesidad de la Arquitectura Móvil como intensificación de la ciudad existente. Sin embargo, si hacemos un repaso a sus imágenes anteriores, e incluso a las mostradas en la figura [18] de la *Ville Spatiale* (1958-1959), observaremos que la ciudad existente se reduce a trazas de caminos, árboles sueltos o edificaciones aisladas. Independientemente de que sean imágenes aéreas o a nivel de calle, lo que parecen estar mostrándonos es una periferia sin construir. De hecho, no sería hasta 1959, con *Paris Spatial*, cuando la ciudad existente comparte protagonismo con la nueva ciudad aérea en una misma escena.

Tenemos, así, dos ciudades construidas sobre otras dos ciudades: la ciudad móvil de Friedman construida sobre París y la ciudad de la movilidad construida sobre Berlín. En ambos casos, la ciudad existente tomaba la imagen de la ciudad histórica, las perspectivas se realizan a nivel de calle, la ciudad nueva se construye sobre la existente, proponiendo en ambos casos un tejido relacional. Y, no por casualidad, ambas propuestas se autodenominan ciudad, cuando los Smithson solo están subiendo el tejido de calles y Friedman el tejido residencial. En ambos casos, los usos de gran tamaño y vinculados al sector terciario permanecen en la calle.

Alison Smithson, recordemos, se referiría a *Paris Spatial* de Yona Friedman como una idea mal entendida de *Berlin Hauptstadt* y *The City* ²⁵. Sin embargo, un Friedman rechazado por los propios Smithson y otros miembros del *Team 10* en Dubrovnik (1956), nunca reconocería la influencia de estos en sus planteamientos. Casualidad o no, estos son los hechos.

[17] Yona Friedman, secuencia de formación de la *Ville Spatiale*, 1958. Fuente: ALISON, Jane. Barbican Art Gallery, *Future City: Experiment and Utopia in Architecture*. Nueva York: Thames & Hudson, 2007, pp. 48-49.

[18] Yona Friedman, *Ville Spatiale*, 1958-60. Fuente: FRIEDMAN, Yona; HOMIRIDIS, Marianne. *Yona Friedman: Drawings & Models = Dessins & Maquettes, 1945-2010*. Dijon; París: Presses du réel; Kamel Mennour, 2010, pp. 96, 97.

[19] Robert Doisneau, fotografía de Yona Friedman en su casa-estudio de París, 1975. Fuente: Robert Doisneau (webs), <http://www.robert-doisneau.com/ressources/photo/5/diaporama,1478-11-Yona-Friedman,Paris-1975.jpeg>

[19]



05 |La fortuna crítica de Julio Cano Lasso en el contexto internacional

_Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil; Pablo Arza Garaloces

En no pocas ocasiones se ha descrito a Julio Cano Lasso como un arquitecto sosegado y afable pero introspectivo, especialmente cómodo en el ámbito privado de su casa y en el afán cotidiano de su trabajo en La Florida, a las afueras de Madrid. El propio Cano Lasso, describía así su ambiente en 1988: “un estudio pequeño de 150 metros cuadrados, separado de mi casa por un patio, con un equipo mínimo de colaboradores; en la paz y el sosiego de estas paredes blancas ha transcurrido gran parte de mi vida y he realizado mi vocación de arquitecto”¹. Esta paz fue en cierto modo alterada en la etapa final de su trayectoria con una serie de reconocimientos que contribuyeron a darle mayor popularidad: la Medalla de Oro de la Arquitectura Española (1991), el Premio COAM (1993), el Premio Camuñas (1986), el Premio Especial del Jurado y el de la Crítica de la Bienal de Buenos Aires (1987) o el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1990).

Desde el punto de vista historiográfico, aunque es notable la ausencia de un apartado específico para Cano Lasso en muchos de los estudios acerca de la arquitectura de los años en los que trabajó, los relatos de la arquitectura española han reservado para él abundantes comentarios sobre varias de sus obras. Lo más relevante es la mención de sus Viviendas en la calle Basilica o la Central Telefónica de Buitrago que citan Carlos Flores, Lluís Domènech, Eduard Bru con Josep Lluís Mateo, Ángel Urrutia o Miguel Ángel Baldellou y Antón Capitel, entre otros ².

Pero, curiosamente, Cano Lasso suscitó en vida mucho más interés por parte de las editoriales de arquitectura. Desde la primera monografía de Xarait (1980), aparecieron dos textos más publicados respectivamente por la Fundación Antonio Camuñas (1988) y por Munilla-Lería (1995); además de sendas monografías que prepararon el Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (1991) y el Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente (1995). También en el ámbito de la prensa arquitectónica nacional su obra apareció en revistas como *RNA*, *Nueva Forma*, *Jano*, *Hogar y Arquitectura* o *Arquitecturas Bis*.

Al final de su vida y tras su muerte se desencadenaron en la crítica especializada española opiniones diversas sobre su obra. López Peláez o Pérez Arroyo la describieron en clave de tradición y modernidad ³. Por su parte, Rafael Moneo, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, señala que su arquitectura “siempre fue mesurada y precisa, racional y escueta, respetuosa y limpia, útil y eficiente” ⁴. Fullaondo, que le había dedicado un número especial en *Nueva Forma* (nº 72-73, 1972), fue más “severo” en el tercer y último volumen de su *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española* al afirmar que “en Julio prima la profesionalidad, bastante acrítica y deliberadamente (eso es un síntoma de prudencia) alejada de los riesgos”, señalando que “Julio Cano podría hacerlo mucho mejor” ⁵.

Sin embargo, más allá del ámbito de la historiografía arquitectónica nacional, en el que también hay estudios recientes de indudable interés ⁶, la figura de Cano Lasso ha sido además objeto de cierta atención por parte de la crítica internacional. Esta cuestión, que no ha sido tratada en profundidad hasta el momento, es la que se pretende abordar en este trabajo. A partir del índice de impacto que tuvo su obra en las publicaciones periódicas extranjeras y de la correspondencia que Cano Lasso mantuvo con diferentes personajes de la crítica internacional, el artículo analiza la fortuna crítica del arquitecto, planteando las claves que permiten explicar el interés que su arquitectura suscitó en el contexto exterior.

Resumen pág 55 | Bibliografía pág 61

Universidad de Navarra. Juan Luis Roquette Rodríguez-Villamil (Cádiz, 1977) es arquitecto por la Universidad de Navarra (2002). Doctor por la misma universidad con la Tesis: *La arquitectura de Julio Cano Lasso* (2010), que fue Premio de la Real Academia de Doctores de España. Ha sido profesor ayudante del departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra y, actualmente, imparte clases en los grados de Arquitectura y de Diseño del mismo centro académico. Ha trabajado profesionalmente en el estudio AH&Asociados Arquitectura. jroquette@unav.es

Universidad de Navarra. Pablo Arza Garaloces es Doctor Arquitecto (2017) por la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con la tesis titulada: *Arquitecturas exportadas. La difusión de la producción arquitectónica española en el panorama internacional a través de las publicaciones periódicas extranjeras (1949-1986)*. Actualmente, está vinculado al departamento de Teoría, Proyectos y Urbanismo de la ETSAUN como profesor de las asignaturas del área de Teoría e Historia de la Arquitectura. Entre sus líneas de investigación, además de la historia de la arquitectura española contemporánea, se encuentran aquellas cuestiones que tienen que ver con la recepción y trasmisión de la misma. parza@unav.es

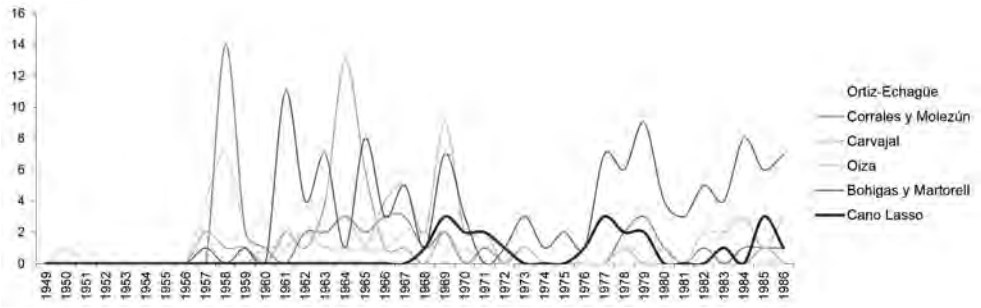
Palabras clave

Cano Lasso, crítica, revistas de arquitectura, difusión, internacional, arquitectura española

Método de financiación

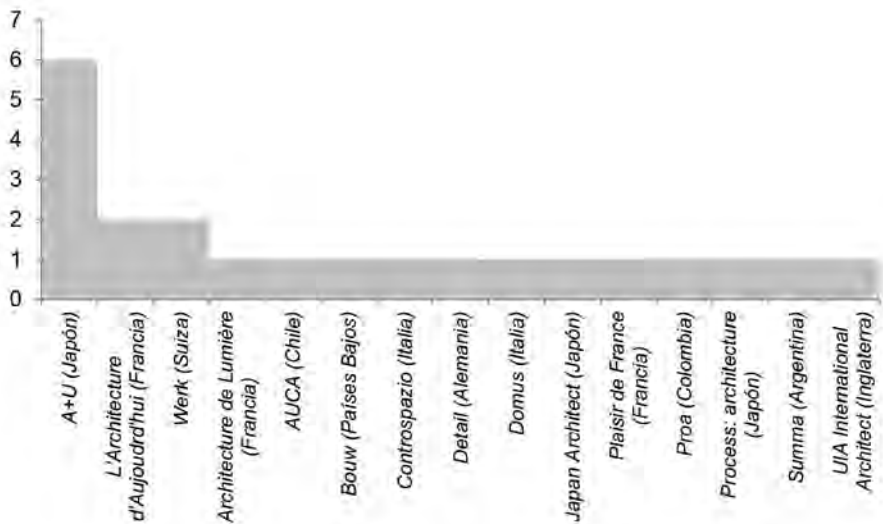
Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades, HAR2017-85205-P (MINECO/AIE/FEDER, UE)

[1]



[1] Artículos en revistas extranjeras dedicados a Cano Lasso y a otros arquitectos de la ‘2ª generación’ entre los años 50 y 80. Elaboración propia.

[2] Artículos sobre Cano Lasso en las revistas internacionales (1965-86). Elaboración propia.



[2]

Cano Lasso en la prensa arquitectónica internacional

¹CANO LASSO, Julio. "Adenda a Mi ambiente de trabajo". VV.AA. *Cano Lasso, arquitecto*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 1988, p. 9.

² Entre otros se podría citar: FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea. II* (2ª ed). Madrid: Aguilar, 1989. DOMÈNECH GIRBAU, Lluís. *Arquitectura Española Contemporánea*. Barcelona: Editorial Blume, 1968. BRU, Eduard y MATEO, Josep Lluís. *Arquitectura española contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984. URRUTIA, Àngel. *Arquitectura Española del siglo XX*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. BALDELLOU, Miguel Àngel y CAPITEL, Antón. "Arquitectura española del siglo XX". VV.AA. *Summa Artis*, Tomo XL. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

³ LÓPEZ-PELÁEZ, José Manuel. "Cauces de la tradición: Julio Cano Lasso: 1920-1996", *Arquitectura Viva*, nº 52, 1997, p. 72. PÉREZ ARROYO, Salvador. "Julio Cano Lasso". Los años críticos. *10 arquitectos españoles*. Madrid: Fundación Antonio Camuñas, 2003. p. 79.

⁴ MONEO, Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, p. 9.

⁵ FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, Teresa. "Más notas sobre Julio Cano Lasso". *Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomo III. Y Orfeo descende*. Madrid: Molly Editorial, 1997, pp. 216-218.

⁶ Entre los más recientes cabe señalar: ROQUETTE RODRÍGUEZ-VILLAMIL, Juan Luis. *La arquitectura de Julio Cano Lasso*. Director. Juan Miguel Otxotorena. Universidad de Navarra, Pamplona, 2010. MARTÍN ROBLES, Inés y PANCORBO CRESPO, Luis. *La tradición en Julio Cano Lasso*. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2019. CONSUL PASCUAL, Yolanda. *Dentro de sus casas. Julio Cano Lasso*. Madrid: Nobuko, 2018.

⁷ FLORES, Carlos. *Arquitectura* [...] Ibid., p. 9.

⁸ CAPITEL, Antón. "Notas sobre la figura de Julio Cano Lasso en la arquitectura española". VV.AA. *Julio Cano Lasso: Medalla de Oro de la Arquitectura 1991*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1991, p. 14.

⁹ Por detrás de Rafael Moneo, Sáenz de Oiza y Fernando Higueras.

Carlos Flores, en *Arquitectura española contemporánea* ⁷, sitúa a Julio Cano Lasso en la segunda generación de posguerra, compartiendo protagonismo junto a otros arquitectos como Corrales y Molezún, Carvajal, García de Paredes, Oiza, Ortiz-Echagüe, Bohigas y Martorell, etc. Una característica presente en la mayoría de estos profesionales es que su trabajo pronto empezó a tener cierta relevancia en el panorama internacional, ya desde mediados de los años cincuenta, a través de las páginas de diferentes revistas extranjeras. Sin embargo, en Cano Lasso, su arquitectura no tiene esa presencia hasta finales de la década de los sesenta ^[1].

Para ese año, la arquitectura española ya contaba con un cierto recorrido en el contexto arquitectónico exterior. Obras como los comedores de la Seat (1957), el Pabellón de Bruselas (1958) o el de Nueva York (1964) habían despertado el interés de la crítica extranjera por una arquitectura desconocida, hasta ese momento, más allá de sus límites territoriales. Fruto de ese interés, desde el inicio de la década de los sesenta, se habían publicado varios monográficos en revistas como *Werk* (1962), *Zodiac* (1965), *Aujourd'hui Art et Architecture* (1966) o *Baumeister* (1967). Pero, estos números, que presentaban el panorama de la modernidad española, no incluyeron la figura de Cano Lasso.

En un momento en el que las revistas de arquitectura, superada la ortodoxia moderna, exploraban los nuevos caminos que con ella se habían abierto, algunos críticos han señalado que "la mentalidad típicamente ecléctica"⁸ de Cano Lasso podía despertar menor interés. Sin embargo, si analizamos su trayectoria, podemos encontrar otra respuesta más convincente. Desde que acabó la carrera de arquitectura se había dedicado a especializarse como técnico urbanista en el *Instituto de Estudios de la Administración Local*, a trabajar en la *Comisión Gestora de Proyectos del INI*, y a la gerencia de urbanización en la *Dirección General de Urbanismo*, hasta septiembre de 1966, fecha en la que aborda el proyecto de Buitrago con el que inaugura su etapa como arquitecto liberal.

En cualquier caso, a partir de los datos obtenidos del análisis de cerca de 180 revistas extranjeras; entre 1949 y 1985, la obra de Cano Lasso es protagonista de 22 artículos en 15 revistas de 10 países diferentes ^[2]. Estos datos le sitúan en el puesto número 15 de los arquitectos españoles con más presencia internacional en dicho periodo. Pero si nos centramos en los años en los que tiene una mayor actividad, y tomamos el periodo 1965-1985, pasa a ocupar el cuarto puesto de los arquitectos de Madrid con mayor presencia en las páginas de las revistas foráneas ⁹.

Paralelamente a este análisis de las revistas, el estudio de su epistolario nos ha permitido constatar que, entre 1965 y 1985, el 52% de su correspondencia es de carácter internacional y más de una cuarta parte con editores de diferentes publicaciones periódicas extranjeras. Un matiz importante, que se desprende al leer las cartas, es que eran los propios redactores de títulos como *A+U*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, *Domus*, *Detail*, *Japan Architect*, *Architectural Review* o *Architectural Design* los que le escribían solicitándole material para publicar. Por tanto, se podría decir que Cano Lasso, más que darse a conocer, fue descubierto por la crítica internacional de finales de los sesenta.

Buitrago y el impulso de Carlos De Miguel

Una figura clave para entender cómo se produjo este “descubrimiento” es Carlos De Miguel. Impulsor de los Pequeños Congresos, miembro del comité de la UIA, director de la revista *Arquitectura* durante 25 años...; De Miguel “desarrolló una incansable labor de búsqueda y promoción de los jóvenes valores de la arquitectura española”¹⁰. A Cano Lasso le llamó a formar parte del comité de redacción de *Arquitectura* en 1959, cargo que ocupó hasta 1973 con una activa participación. Al mismo tiempo, a través de la revista, De Miguel dio difusión a su trabajo. En 1968, en el número 115, publicó un extenso reportaje sobre la estación de telecomunicaciones de Buitrago, que Julio Cano había terminado un año antes¹¹. Este artículo fue particularmente relevante, ya que desencadenó el interés internacional por su obra y en particular por Buitrago, realizada en colaboración con Juan Antonio Ridruejo [3].

El 2 de agosto de ese mismo año, Carlos De Miguel recibió una carta de la revista alemana *Detail* en la que el redactor jefe le cuenta que “con especial interés” había visto “en su revista *Arquitectura* 115 la publicación de la Estación de Comunicaciones por Satélite de Buitrago” y que “sería un gran placer publicar esta construcción en [su] revista”¹². De Miguel le hizo llegar la carta a Cano Lasso con una nota que dice “Julio: te mando esta carta para que tú les contestes directamente. Enhorabuena y un abrazo” [4]. Unos meses más tarde, en enero de 1969, salió a la luz el número de *Detail* en el que se publica el artículo de Buitrago con abundantes fotografías y detalles constructivos¹³, ya que la revista prestaba gran atención a la resolución técnica de las obras que publicaba, de hecho en una carta que le dirige a Cano Lasso le solicita detalles constructivos de la fachada¹⁴. Además, Konrad Gatz, redactor jefe de *Detail*, incluyó la obra en su libro *Ziegel konstruktionen im hochbau*, dedicado a la construcción en ladrillo ¹⁵ [5].

Por otra parte, Carlos De Miguel fue también el impulsor de la aparición de Buitrago en la publicación suiza *Architecture Formes et Fonctions*, en 1970. Aunque, en el ámbito suizo, César Ortiz-Echagüe se le adelantó. Publicó la estación un año antes en la revista *Werk*, de la que era corresponsal. De forma un tanto desapasionada, Ortiz-Echagüe se refiere a Cano Lasso como “un profesional experimentado que ha realizado algunos trabajos de buena calidad arquitectónica pero sin ningún reclamo de innovación” ¹⁶. La obra comparte protagonismo con catorce edificios más de diferentes arquitectos, que conforman las crónicas anuales que Ortiz-Echagüe solía escribir para *Werk*. En ellas, a lo largo de tres o cuatro páginas, resumía lo más relevante de cada año. El escueto comentario, junto al hecho de que solo incluyese de Buitrago tres pequeñas fotografías, lleva a pensar que la obra quizá pasó desapercibida para el público suizo.

Volviendo a *Architecture Formes et Fonctions*, la revista, de periodicidad anual, tenía un marcado carácter internacional, se editaba en varios idiomas y contaba con un amplio equipo de corresponsales y colaboradores por todo el mundo. Carlos De Miguel era uno de ellos, y en noviembre de 1969 envió una carta a Anthony Krafft, director de la publicación, en la que le anima a publicar Buitrago, “como obra más representativa de nuestro momento”. Entre las razones que añade para sustentar esta afirmación, le señala a Krafft que “es un edificio realizado con un programa de acuerdo con las exigencias de ahora. (...), cumpliendo perfectamente las necesidades técnicas del programa está construido con un material, asimismo muy español, el ladrillo tratado constructivamente con una norma popular”¹⁷. Estas palabras de De Miguel son sin duda reveladoras del porqué de su entusiasmo con Buitrago, en él ve sintetizadas la modernidad y la tradición española [6].

[3] Algunas páginas del artículo de Buitrago en *Arquitectura*. “Estación de comunicaciones por satélite en Buitrago”, *Arquitectura*, nº 115, 1968.

[4] Carta de Konrad Gatz a Carlos De Miguel (2 de agosto de 1968). Archivo Estudio Cano Lasso.

[5] Algunas páginas de la edición española de *Ziegel konstruktionen im hochbau*. El artículo es idéntico al publicado en *Detail*. GÖBEL, Klaus y GATZ, Konrad. *Construcciones de ladrillo*. Barcelona: Ed. GG, 1970.

[6] Carta de Carlos De Miguel a Anthony Krafft. (23 de noviembre de 1969). Archivo Estudio Cano Lasso.



10 VAQUERO TURCIOS, Joaquín. “¿Qué es España? La imagen exterior”. ESTEBAN MALUENDA, Ana (ed.). *España importa. La difusión de la arquitectura moderna extranjera (1949-1986)*. Madrid: Maira libros, 2011, p. 92.

11 “Estación de comunicaciones por satélite en Buitrago”, *Arquitectura*, nº 115, 1968, pp. 1-9.

12 GATZ, Konrad. (2 de agosto de 1968) [Carta a Carlos De Miguel]. Archivo Estudio Cano Lasso.

13 “Satellitenstation in Spanien”, *Detail*, nº 1, 1969, pp. 41-46. Este artículo constituye la primera referencia de relevancia a la obra de Cano Lasso en una revista extranjera.

14 WALLEM, Christine. (4 de noviembre de 1968) [Carta a Cano Lasso]. Archivo Estudio Cano Lasso.

15 GÖBEL, Klaus y GATZ, Konrad. *Ziegel konstruktionen im hochbau*. Múnich: Callwey, 1969. En el libro hace hincapié en los avances tecnológicos con este material, sin perder de vista su “tradición dentro de la arquitectura moderna” y su capacidad de generar “una forma futurista”. Incluye 84 ejemplos de todo el mundo.

16 ORTIZ-ECHAGÜE, César. “Brief aus Spanien”, *Werk*, nº 3, 1969, p. 207

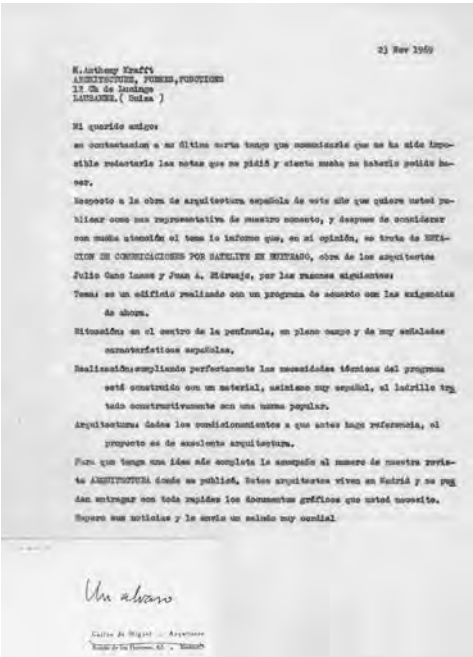
17 DE MIGUEL, Carlos. (23 de noviembre de 1969) [Carta a Anthony Krafft]. Archivo Estudio Cano Lasso.

18 “Station de communications par satellite à Buitrago”, *Architecture Formes et Fonctions*, nº 16, 1970, pp. 329-332.

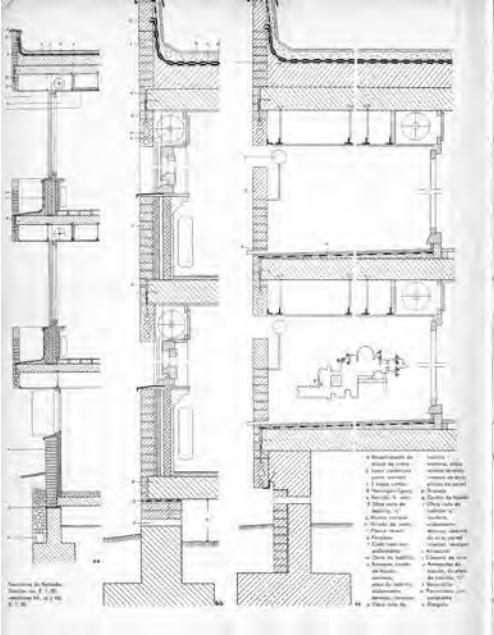
19 KRAFFT, Anthony. *AC Architecture contemporaine*. Paris-Lausanne: Bibliothèque des Arts, 1980, pp. 105-110. Esta colección, iniciada por Krafft unos años después de la desaparición de su revista, pretendía suplir la falta de libros que mostrasen obras representativas de la arquitectura del momento; en una época en la que abundaban las publicaciones de arquitectura que la abordaban desde posiciones próximas a otras disciplinas, como la política o la sociología, según explica el propio Krafft en la introducción del volumen.



[4]



[6]



[5]



Carlos De Miguel acompañó la misiva con el fascículo de *Arquitectura* en el que aparecía Buitrago. A Krafft le convenció la obra y, al año siguiente, en el número 16, la publicó acompañada de una entrevista a su autor sobre el panorama de la arquitectura en aquel momento **18** [7]. Este artículo dio sin duda una gran visibilidad internacional a la figura de Julio Cano Lasso, ya que la revista tenía difusión en más de sesenta países. Además, desde ese momento Krafft y Cano Lasso no perderían contacto, varias cartas lo corroboran, y también el hecho de que, en 1980, en el volumen 2 de su serie de libros *AC Architecture contemporaine*, incluyese su edificio para las oficinas del Ministerio de Trabajo en Madrid **19**.

Poco a poco, con el empuje de Carlos De Miguel, la obra de Cano Lasso y, en especial, la estación de Buitrago, comenzaron a sonar en el contexto arquitectónico internacional de finales de los sesenta.

En 1970, además del artículo de *Architecture Formes et Fonctions*, fue también relevante la inclusión de la estación en la prestigiosa publicación francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en el número monográfico que la revista dedicó a España bajo el título *Espagne, Madrid - Barcelone*. En este caso, la razón de su inclusión en el número no se debe a Carlos De Miguel. Fueron los propios editores del fascículo, Jean Pierre Cousin y Yvette Pontoizeau, los que se pusieron en contacto con Cano Lasso a través de una carta fechada el 20 de enero de 1970 [8]. Según explican en la misiva, habían visto la obra en la revista *Hogar y Arquitectura*, que la publicó en el número 33 de 1969 **20**.



[7]

Pero este no fue el único vínculo de Julio Cano con la revista francesa. Es importante destacar su relación con el arquitecto y crítico Claude Parent, miembro del comité de la revista.

Parent ya había tenido contacto con la arquitectura española a raíz del número que le dedicó, en 1966, en *Aujourd'hui, Art et Architecture*, donde se había interesado especialmente por la obra de Fullaondo, con el que, desde ese momento, tuvo gran amistad. Sin embargo, no fue Fullaondo, sino Carlos De Miguel, el que le introdujo a Cano Lasso, en un encuentro en noviembre de 1970 ²¹.

Años más tarde, en 1973, el crítico francés, en el viaje que el comité de *L'Architecture d'Aujourd'hui* realizó a España, tuvo la oportunidad de visitar Buitrago. El edificio le causó una grata impresión. En la crónica del viaje, que publicó en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, se refiere a él en estos términos: “Todo análisis crítico se ve eclipsado, pierde su significado, frente a la estación de rastreo satelital de Julio Cano, frente al diálogo de un paisaje y una masa de ladrillos rojos” ²².

Profundizando en el interés de Parent por Buitrago, en una carta que le envía a Cano Lasso, en abril del 73 ^[9], le escribe: “lo encontré extraordinario, especialmente en el éxito de la relación con el lugar” ²³. Estas acertadas apreciaciones del arquitecto francés nos permiten intuir los motivos por los que Buitrago despertó la atención de la crítica europea de finales de los sesenta. En el contexto revisionista de la modernidad, Buitrago ejemplifica una arquitectura moderna, pero enraizada en la historia y en diálogo con el lugar.

[7] Buitrago en *Architecture Formes et Fonctions*. “Station de communications par satellite à Buitrago”, *Architecture Formes et Fonctions*, n° 16, 1970.

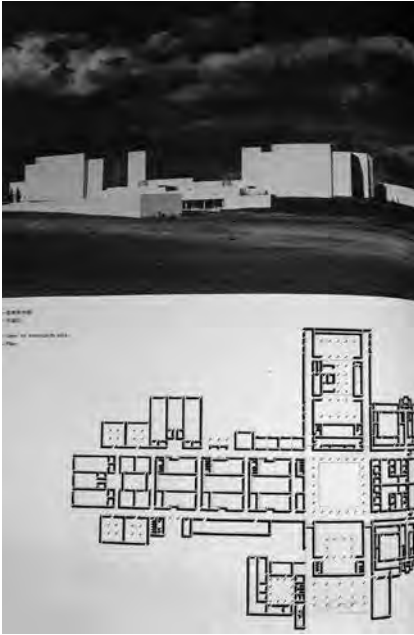
[8] Carta de los editores de la *L'Architecture d'Aujourd'hui* a Cano Lasso (20 de enero de 1970). Archivo Estudio Cano Lasso.

[9] Carta de Claude Parent a Cano Lasso (13 de abril de 1973). Archivo Estudio Cano Lasso.

[10] Algunas páginas del artículo de A+U dedicado a la Laboral de Almería. “Almería Labor University”, *A+U*, n° 5, 1976.

[11] Carta de Udo Kultermann a Cano Lasso (7 de junio de 1978). Archivo Estudio Cano Lasso.





[10]

20 COUSIN, Jean Pierre y PONTOIZEAU, Yvette. (20 de enero de 1970) [Carta a Cano Lasso]. Archivo Estudio Cano Lasso. Los editores franceses publican Buitrago en: "Station de communication par satellite, Buitrago", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 119, 1970, pp. 54-57.

21 GERVAIS, Reynold (18 de noviembre de 1970) [Carta a Cano Lasso]. Archivo Estudio Cano Lasso. En esta misiva, su autor, hacer referencia a un almuerzo en el que se produce el encuentro entre Parent y Cano Lasso, en compañía de Gervais y de De Miguel.

22 PARENT, Claude. "Un voyage en Espagne. Par le Comité de l'Architecture d'Aujourd'hui", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n° 167, 1973, p. XLIII.

23 PARENT, Claude. (13 de abril de 1973) [Carta a Cano Lasso]. Archivo Estudio Cano Lasso.

El salto definitivo: Asia y América

El interés por el trabajo de Cano Lasso en el ámbito europeo se manifiesta también en otras publicaciones periódicas como *Plaisir de France*, *Architecture de Lumière*, *Werk* o *Domus* que divulgaron, además de Buitrago, algunas de sus viviendas, como la de Villalba o su casa en La Florida.

Menor suerte tuvo en la esfera arquitectónica británica, o al menos así lo atestiguan algunas cartas que se intercambia en 1972 y 1977 con Sherban Cantacuzino, editor de *Architectural Review*. El editor pareció mostrar interés por algunas obras como la Central Telefónica del barrio de la Concepción o las sedes del PPO en Salamanca, Vitoria y Pamplona, de las que Cano Lasso le llegó a enviar planos y fotografías. En una carta del 19 de enero de 1977, Cantacuzino reconoce que le "gustaría publicar el material que he retenido, pero debo decirle francamente que no es adecuado en su forma actual", y le pide solucionar estas cuestiones formales. Además, añade que "el proyecto del edificio administrativo [las oficinas en Fuentelarreina] será probablemente publicado en julio o agosto".

Sin embargo, aunque es probable que Cano Lasso respondiese a las demandas del editor, pasados ocho meses las obras no habían sido aún publicadas, por lo que el arquitecto le escribió una carta el 1 de septiembre de ese mismo año en la que le solicita amablemente la devolución del material ante la "imposibilidad de reservarle por más tiempo la exclusiva" ya que tenía "solicitudes de otras revistas". Por otra parte, Mark Fenwick, editor invitado de la también revista inglesa *Architectural Design*, le escribió en marzo de 1980 una carta solicitándole material para un número monográfico dedicado a la arquitectura española que lamentablemente no llegó a realizarse.

Pero las relaciones internacionales de Julio Cano Lasso y la atención a su obra no se circunscribieron únicamente al ámbito europeo. En la década de los setenta varios episodios reflejan el influjo que tuvo en el continente americano y en Asia.

En el caso del continente asiático, es particularmente relevante su relación con la revista japonesa *A+U* y con su director, Toshio Nakamura. La publicación nipona, cuyas siglas responden a *Architecture and Urbanism*, fue fundada en 1971 y continúa editándose en la actualidad. Desde un primer momento, Nakamura imprimió a la revista un carácter global, poniendo la atención en las últimas tendencias, mostrando la producción arquitectónica de diversos lugares del mundo, incluyendo además ensayos de arquitectos, críticos e historiadores como, por ejemplo, Manfred Speidel, David Stewart o Kenneth Frampton. Este carácter internacional viene también marcado por el idioma, ya que la publicación es bilingüe, en japonés e inglés.

No sabemos exactamente cómo se inició la relación entre Nakamura y Cano Lasso, quizá se conocieron en algún seminario o conferencia sobre temas de arquitectura, o quizá el propio Nakamura, atento al panorama arquitectónico mundial, vio la obra de Cano Lasso en alguna

publicación del momento. Lo que sí podemos constatar es que ambos mantuvieron una fluida correspondencia y que *A+U* es la revista internacional que más páginas ha dedicado a la producción arquitectónica del madrileño. La primera inclusión de Cano Lasso en el panorama nipón se produce con la publicación, en 1971, de su proyecto para el concurso del edificio de Bankunión. Puede resultar un tanto extraño que esta sea su carta de presentación en este medio, ya que el concurso aún no se había fallado y contaba con otras obras construidas de interés. Sin embargo, una carta dirigida a Fullaondo en 1970 nos puede ayudar a entenderlo. En la misiva le habla del proyecto de Bankunión en estos términos: “en mi opinión es lo más interesante de lo que he hecho hasta ahora” ²⁴.

Tras Bankunión, a lo largo de la década de los setenta, la revista continuó publicando otros proyectos como la estación de Buitrago, el parador de Cuenca, el centro del PPO de Salamanca o la Universidad Laboral de Almería . Estos tres últimos, al igual que Bankunión, los realizó con Alberto Campo Baeza, colaborador de su estudio en esos años. De hecho, a raíz de estas menciones, Campo Baeza entró a formar parte del cuerpo de corresponsales de la revista en 1977, como corresponsal en Madrid.

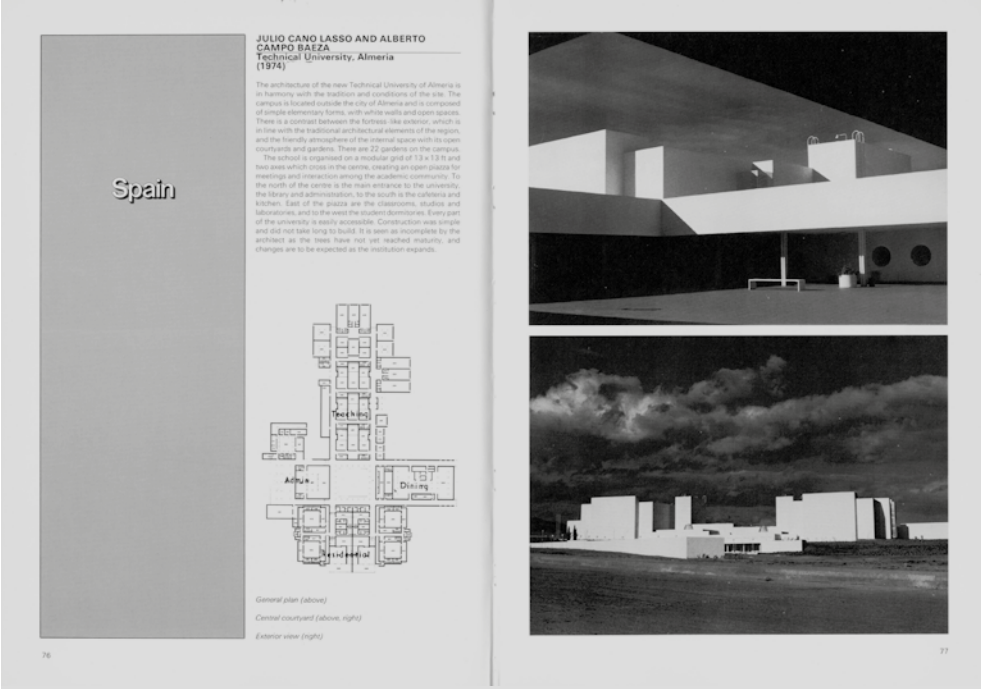
De todas estas publicaciones, Cano Lasso parece que quedó enormemente satisfecho con el artículo dedicado a la Universidad Laboral de Almería ^[10] pues, aunque el edificio apareció también en *Domus*, obsequió con el fascículo de *A+U* a todas las autoridades relacionadas con el proyecto, desde el director de la Laboral hasta altos cargos del Ministerio de Trabajo. En las misivas que les envió junto al ejemplar, remarca cómo el edificio “ha despertado interés a esos niveles en los que el juicio tiene valor”, en referencia a *A+U*.

En el continente americano, el trabajo de Cano Lasso ha tenido difusión en revistas del hemisferio sur como *Summa* (Argentina), *Proa* (Colombia) o *AUCA* (Chile). En Norteamérica, aunque su obra no apareció en ninguna publicación del momento, hay dos episodios que ilustran muy bien el alcance de su arquitectura. El primero de ellos tiene como protagonista al historiador y crítico de origen alemán Udo Kultermann, profesor de historia y teoría de la arquitectura en la Washington University. En junio de 1978 escribió una carta a Julio Cano en la que le mostraba interés por su trabajo, que quizá conoció a través de alguna revista del momento, y le pedía una selección de fotos de su obra reciente ^[11]. Cano Lasso le respondió enviándole material sobre las universidades laborales y refiriéndole al número 71 de *A+U*, donde aparece su proyecto de Bankunión; al monográfico de *L'Architecture d'Aujourd'hui* (nº 149, 1970), en el que sale Buitrago, y al número 377 de *Plaisir de France*, que recoge su casa en La Florida.

En otra carta posterior de Cano Lasso a Kultermann, este hace hincapié en aquellos planteamientos que comparten con respecto a la arquitectura, y que en el fondo vienen a explicar el interés del crítico por su obra:

“creo en la gran importancia de la relación entre la arquitectura y su entorno, (...) en la importancia del pasado y en los valores culturales y humanísticos de la arquitectura, cuya

[12]



[12] La Universidad Laboral de Almería publicada en el libro de U. Kultermann. KULTERMANN, Udo. *Architecture in the Seventies*. London: The Architectural Press, 1980.

²⁴ CANO LASSO, Julio (2 de junio de 1970) [Carta a J.D. Fullaondo]. Archivo Estudio Cano Lasso.

²⁵ "Project for a Bank in Madrid", *A+U*, n° 11, 1971, pp. 64-76. "Station for Communications by Satellite", *A+U*, n° 6, 1972, pp. 101-104. "Almería Labor University", *A+U*, n° 5, 1976, pp. 45-49. "The Castle Parador in Cuenca", *A+U*, n° 5, 1976, pp. 50-54. "Social Training Center", *A+U*, n° 12, 1977, pp. 33-38.

²⁶ CANO LASSO, Julio. (7 de junio de 1978) [Carta a Udo Kultermann]. Archivo Estudio Cano Lasso.

²⁷ DIMITRIU, Livio. (22 de octubre de 1980) [Carta a Cano Lasso]. Archivo Estudio Cano Lasso.

²⁸ CAMPO BAEZA, Alberto. "Presentación". MARTIN ROBLES, Inés; PANCORBO CRESPO, Luis. *La tradición en Julio Cano Lasso*. Madrid: Editorial Rueda S.L., 2019, p. 6.

²⁹ FULLAONDO, Juan Daniel y MUÑOZ, Teresa. "Algunas notas sobre Julio Cano Lasso". Historia [...] Ibid. pp. 209-211. Fullaondo se refería al artículo: MUÑOZ, Teresa. "La obra de Cano Lasso en la calle Basílica de Madrid. ¿De quién son las influencias, Vincent Scully?", *Arquitecturas Bis*, n° 9, 1975, pp. 20-24.

³⁰ CAMPO BAEZA, Alberto. "Presentación". MARTIN ROBLES, Inés y PANCORBO CRESPO, Luis. *La tradición* [...] Ibid. p. 6.

³¹ CAMPO BAEZA, Alberto. "7 Masters of Madrid and 7+7 Young Architects", *A+U*, n° 33, 1978.

importancia es de un orden superior a los aspectos científicos y tecnológicos, que han de ser solo instrumentos a su servicio. (...) Creo también (...) en la suprema importancia de la Naturaleza, de la cual los arquitectos hemos de ser colaboradores y no agentes de destrucción" ²⁶.

Este cruce de correspondencia tuvo como resultado la inclusión de la Universidad Laboral de Almería en el libro *Architecture in the Seventies*, publicado en 1980 y en el que el autor presenta un panorama de lo más destacado de la arquitectura mundial de la década inmediatamente anterior [12]. El libro incluye obras de arquitectos de la talla de Richard Meier, James Stirling, Ralph Erskine, Hermann Hertzberger, Hans Hollein, Renzo Piano, Richard Rogers, Mario Botta, Aldo Rossi o Kisho Kurokawa, por citar solo algunos.

El otro episodio remarcable en el ámbito norteamericano tiene lugar en 1980. Un año antes, la revista italiana *Controspazio* publicó un monográfico dedicado a España. Para su realización, los editores italianos solicitaron la colaboración de Junquera y Pérez Pita, que estaban en ese momento al frente de *Arquitectura*. De Cano Lasso apareció publicada la Universidad Laboral de Orense. El número llegó a manos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Virginia, que en octubre de 1980 escribió una carta a Julio Cano. En ella, el director de exposiciones y profesor Livio Dimitriu le muestra su interés por la arquitectura española contemporánea, que a su juicio estaba "acaparando más y más atención en la escena internacional"²⁷. En la carta le explica la intención de hacer una exposición sobre la arquitectura española siguiendo el esquema del número de *Controspazio* y le pide su consentimiento para incluir su obra en la muestra. La intención, según narra en la carta, era que la exposición tuviese un recorrido itinerante, a lo largo de dos años, por al menos diez instituciones de arquitectura estadounidenses. Sin duda era un proyecto ambicioso que nos muestra el influjo y el interés despertado por la arquitectura española y, en particular, por Julio Cano Lasso.

Nemo Propheta in Patria ²⁸

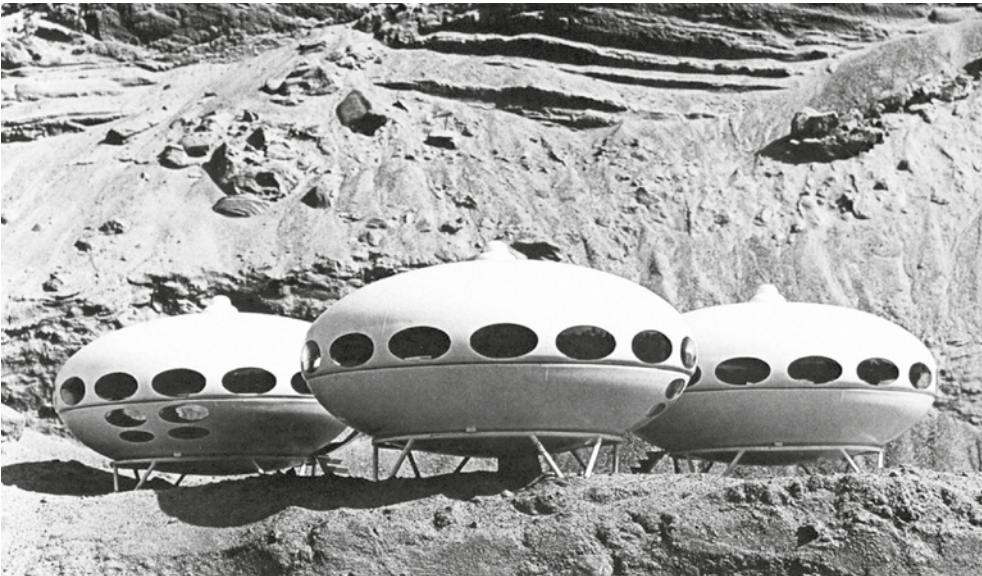
Toca hacer balance del periplo internacional de la obra de Cano Lasso a lo largo de estos años. Tras su fallecimiento, Fullaondo, con cierta ironía, comentaba a Maite Muñoz: "Julio Cano es ahora un triunfador. Y tú tienes buena parte de culpa de ese triunfo a cuenta de ese artículo catalán". La crítica y arquitecta le respondió "ser la primera sorprendida, por las lecturas entre líneas de ese texto" ²⁹.

En aquel artículo de *Arquitecturas Bis*, Maite Muñoz había aludido a Richard Meier en relación con las viviendas de la calle Basílica. Y, paradójicamente, lo mejor de la *Architecture in the Seventies* congregó –poco después– obras de ambos, Cano Lasso y Meier, en una misma publicación. Más que una simple corazonada de Maite, parece que el verdadero motivo que atrajo el interés de Kultermann por la obra de Cano Lasso podría encontrarse en los mismos proyectos publicados en su libro.

Todos ellos revelan el fenómeno generalizado que acortaba distancias entre la escala del urbanismo y de la arquitectura. Consistían en actuaciones de dimensiones suficientemente grandes como para ser consideradas urbanas, y casi todas se caracterizaban por cierta sistematicidad, por su orden flexible y por su pureza geométrica. Otras habían sido concebidas dentro de la órbita del estructuralismo o acusaban la incidencia teórica del urbanismo participativo. Sin embargo, aún a pesar de la lógica divergencia de matices, coincidían en la importancia de relacionar lo particular con lo universal y apostar por una recuperación de los valores humanos y ambientales. Todos estos son temas fundamentales de la obra de Cano Lasso, y vienen a articular el contenido de lo que en aquellos años se debatía en la *Unión Internacional de Arquitectos* y otros foros.

Recientemente, Alberto Campo Baeza ha escrito que "Julio Cano Lasso es uno de los maestros indiscutibles de la arquitectura española contemporánea, reconocido en todo el mundo"³⁰. Apoya su afirmación en el éxito del que fue objeto Cano Lasso a través de publicaciones internacionales de los 80. Parte de la "culpa" la tuvo el propio Alberto Campo al ubicar historiográficamente a Cano Lasso como uno de los maestros de la Escuela de Madrid³¹. Pero las palabras de Campo Baeza no vienen sino a confirmar las intuiciones tempranas de Carlos De Miguel que, con Buitrago, lanzó a Julio Cano a la palestra internacional a finales de los 60; y de Udo Kultermann que escogió la Laboral de Almería como el edificio que representaba mejor los años 70 en España. Como hemos visto, ambas obras –la Estación de Comunicaciones de Buitrago y la Universidad Laboral de Almería– han sido claves en este relato crítico y explican en gran medida el interés que Julio Cano Lasso despertó en el contexto arquitectónico internacional.

06 | Arquitectura sin lugar. La casa futuro de Matti Suuronen _Mario Sánchez Samos



[1]

El encargo

En 1965, Matti Suuronen (Finlandia, 1933-2013) recibe un encargo de su amigo el Dr. Jaakko Hiidenkari, con una petición muy particular: necesitaba una cabaña donde resguardarse del frío en una zona de alta montaña tras una jornada de esquí. Debía ser “rápida de calentar y fácil de construir en un terreno irregular”.¹ Las condiciones de partida hacían imposible un tipo de arquitectura al uso, con sistemas de construcción clásicos y anclados al lugar de ejecución.

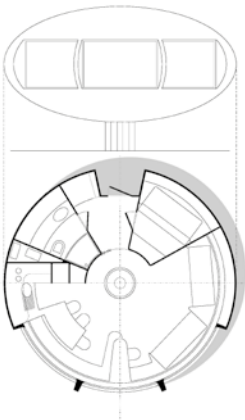
Suuronen firmó un contrato con la empresa finesa Oy Polykem AB para investigar y producir la que finalmente sería la casa Futuro. En un periodo de 3 años, el equipo de trabajo experimentó con un material que no era desconocido para Suuronen puesto que ya había realizado trabajos previos con él: la fibra de vidrio reforzada. Era ligera, moldeable y de un coste más que asequible, dado el precio del petróleo en la época —la elección del material, a la larga, firmó la sentencia de muerte de la Futuro—.

Hay que aclarar que la casa Futuro [1] no era la primera casa modular de plástico que se inventaba. Otros ejemplos a destacar, como la Casa del Futuro de Monsanto, de Richard Hamilton y Marvin Goody (1957), la Casa Bubble, de Jean Maneval (1963) [2], o la Casa Rondo, de Casoni y Casoni (1966) [3], eran bastante similares en dimensiones y materialidad, pero, dado su casi nulo éxito comercial, son recordados como ejercicios teóricos más que como

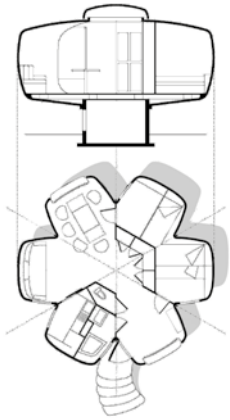
[2]



[2]



[3]



Resumen pág 55 | Bibliografía pág 61

Universidad de Granada. Mario Sánchez Samos, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada en el 2019. Su trabajo de fin de grado “La Carrera Espacial en la arquitectura norteamericana 1950-1980” fue el comienzo de una línea de investigación para una futura tesis. Ganador del Premio Alonso Cano 2020 de la Universidad de Granada en las categorías de Arquitectura por su trabajo de Fin de Máster “Hic Svnt Tumultum” y de Diseño por el proyecto “Micro exposición atemporal”, exposición artística de la cual es comisario. Finalista en el año 2018 del concurso UGR Emprendedora con el proyecto “Mapa del Forastero”, expuesto en la Facultad de Bellas Artes de Granada en el Festival Internacional de Arte Contemporáneo BAG. Profesor de “Ilustrator para Arquitectura” como parte del programa Intercambia en la Escuela de Arquitectura de Granada durante dos años. Ha colaborado en el estudio Jiménez Brasa. mario.san.sam@hotmail.com

Palabras clave
Vivienda, plástico, años setenta, espacio, móvil

Método de financiación
Financiación propia



[1] Casas Futuro en las montañas. Fotografía de Mauri Korhonen, 1968.

[2] Planta y alzado del proyecto Rondo House, Casoni y Casoni (1966). Planos redibujados por el autor. E 1:400

[3] Planta y sección del proyecto Bubble House, Jean Maneval (1963). Planos redibujados por el autor. E 1:400

[4] Exposición IKA 71, celebrada de 1971 a 1975 en la ciudad alemana de Lüdenscheld. Promovida como “la primera exposición del mundo de casas de plástico”. En primer plano la Casa Bubble (Jean Maneval), con las Casas Futuro (Matti Suuronen) y Rondo (Casoni + Casoni) detrás. Fuente: https://s3.amazonaws.com/gs-gio-images/59175715-e344-4c61-9b20-e1f07d89dca4_l.jpg

[5] “¿Dónde están los hombrecillos verdes?” Matti Suuronen a los pies de la Futuro. H. Leonard Fruchter. Fuente: <https://images.lib.ncsu.edu/luna/servlet/s/vv1kqa>.

[6] Silla Huevo de jardín, de Peter Ghyczy, 1969. Fuente: <https://www.pamono.es/silla-egg-vintage-de-peter-ghyczy-para-veb-synthese-sewerk-schwarzheide-1974>

[7] Presentación del modelo #001 a la prensa en la fábrica Polykem de Hiekkaharju. Fuente: WeeGee Exhibition Center.

[8] Fotografía del alcalde de Londres en 1968, Sir Gilbert Inglefield, sentado en uno de los sillones de la casa Futuro #002 durante una visita a la feria FINNFOCUS 68. La exposición fue patrocinada por el gobierno de Finlandia. Imagen de prensa, 1968. Fuente: https://thefuturohouse.com/images/collection/finnpartner_photo_front.jpg

¹ Referencia indudable de la historia de la Casa Futuro, el libro de Marko y Mika recopila gran cantidad de información acerca de ella. HOME, Marko; TANILA, Mika. *Futuro: Tomorrow's House from Yesterday*. Helsinki: Desura, 2003.

² Una buena fuente de información la encontramos en los catálogos de venta de las diferentes empresas que vendieron desde 1968 hasta 1973 las diferentes versiones de la vivienda. Futuro Corporation Philadelphia. “FUTURO II. Un sistema residencial avanzado de fibra de vidrio reforzada”. Catálogo de venta al público, 1971.



verdaderos productos de venta. Curiosamente, estas dos últimas casas coincidieron con la Futuro en la feria/exposición IKA 71 en Lüdenscheld. [4]

Todos estos prototipos eran herederos a su vez de la producción seriada derivada de la Segunda Guerra Mundial, personificada en arquitectos como Buckminster Fuller, cuyas casas Dymaxion y Wichita tenían esa pretensión de vivienda capsular autosuficiente. A caballo entre el metal de Fuller y el plástico rígido de Suuronen, cabe destacar la experimentación con tela plástica de Frank Lloyd Wright y su proyecto de 1957 Fiberthin Village, un planteamiento de casas inflables de bajo coste cuyas paredes estaban fabricadas por la empresa militar de paracaídas Irving Air Chute Company.

La elección morfológica tampoco parece casual. Por un lado, el espacio concéntrico ovalado potenciaba la idea de “cabaña social”, punto de reunión entre amigos donde el programa gira en torno a la chimenea/barbacoa central. Esto permitía además modular la casa en gajos idénticos que facilitaba aún más su producción en masa y su posterior montaje. Pero el factor determinante es, sin duda, el contexto socio-cultural de la época: las décadas de los 60 y 70 fueron las de máximo apogeo de la Carrera Espacial y la ensoñación por el descubrimiento [5].

En 1969, Neil Armstrong llegaba a la luna, la conquista de las estrellas era una de las discusiones más comunes y todos los ámbitos de la cultura mundial, y en concreto la estadounidense, se habían visto empapados por una estética pop. Como ejemplo, la Silla Huevo de jardín, de Peter Ghyczy, veía la luz un año después de la casa Futuro [6], acompañada de otros diseños de Eero Aarnio o Eero Saarinen como las sillas Huevo o Tulip, respectivamente.

Nuevo sistema constructivo

El primer prototipo (#000) [7] se fabricó en 1968 en la sede de Polykem en Vantaa, al sur de Finlandia, aunque fue el modelo #002 el presentado al público en la feria FINNFOCUS de Londres de octubre ese mismo año. [8] En esta feria la Futuro obtuvo su nombre y saltó a la fama mundial. La empresa Polykem decidió entonces convertirla en un producto seriado que pudiese ser replicado y vendido al público general, previendo un rotundo éxito comercial.

Las dimensiones del esferoide completo, sin tener en cuenta los apoyos, son de aproximadamente 8 m de diámetro por 4 m de altura, dando como resultado un volumen interior de 140 m³.

Los cimientos de la versión original consistían en cuatro zapatas de hormigón armado de 30 cm x 30 cm realizadas *in situ*. A ellas se atornillaba, mediante cuatro pernos, una placa de anclaje a la cual se soldaba la estructura de apoyo para la casa. Prometían poder construir la casa en superficies sin acondicionar con una pendiente de entre 0° y 20°. En ese caso las patas podían ser de longitud variable para adaptarse al terreno y que la vivienda quedase horizontal. ²

Estos soportes, que han variado a lo largo de las distintas versiones de la Futuro, consistían en un par de perfiles tubulares metálicos de 7,6 cm de diámetro dispuestos en V por cada una de las cuatro zapatas. La versión original consistía en cuatro parejas de apoyos que actuaban solidariamente al estar conectados a un anillo metálico sobre el que reposaba la casa Futuro [9].

En diseños alternativos de la casa, como el modelo posterior #002, los pares de apoyos se anclaban directamente a la cáscara con sistemas mecánicos

La cáscara se trata de un panel sándwich de 5 cm de espesor, con exterior de fibra de vidrio reforzado y poliuretano e interior de aislamiento de *foam*. “El *foam* de poliuretano (factor K 0,16)



es superior a cualquier material de aislamiento conocido. 1,5 pulgadas de *foam* es el equivalente aproximado a 7-8 pulgadas de fibra de vidrio.”³ Una banda de acero embebido ciñe la mitad inferior. El acabado final es una capa de gel de resina de poliéster con un añadido de pigmento que promete un largo periodo de vida sin apenas mantenimiento. El peso de cada uno de los 16 paneles de los que se compone la cáscara es de unos 63 kg. Los paneles eran unidos mecánicamente y sellados para evitar cualquier penetración de polvo o agua al interior. [10]

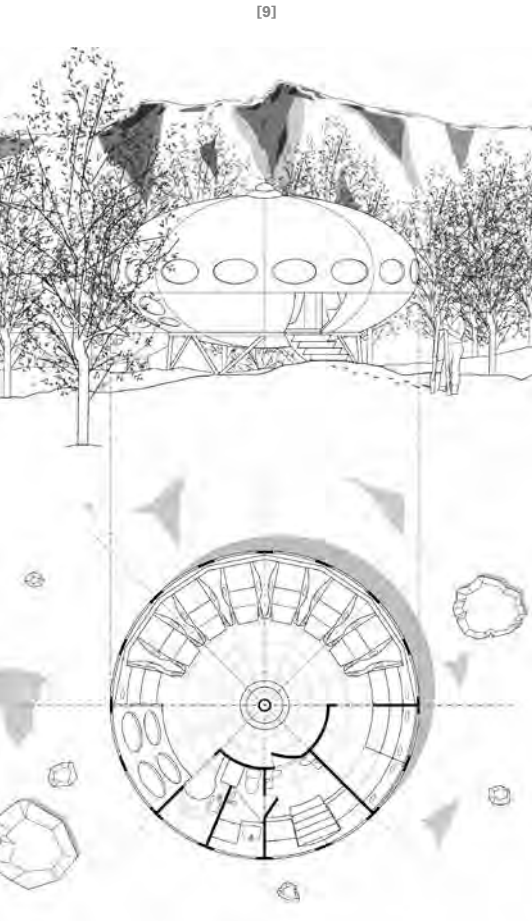
Cada uno de los paneles de la mitad superior cuenta con dos ventanas ovaladas con doble acristalamiento –pudiendo ser de vidrio curvado o acrílicas–, de forma que el ecuador completo del esferoide está equidistantemente perforado. Estas ventanas podían disponerse en distintas configuraciones según cada fabricante, como se observa en la serie de imágenes [11]. En la última imagen se aprecia el sistema que permitía esta versatilidad: los moldes de las 16 piezas no tenían perforaciones, por lo que estas se realizaban posteriormente en base a los requerimientos del cliente.

Este grupo de características dotaban, de acuerdo a las hojas técnicas de las empresas, de una gran resistencia a la Futuro frente a factores externos. “Futuro está diseñada para hacer frente a las más altas temperaturas y a la fuerza de vientos huracanados; así como las más pesadas nevadas y los más fríos inviernos. La carga de viento y nieve calculada es de 200+100 kg/m2.”⁴

Interior a medida

Por razones obvias, el mobiliario interior de la vivienda, o de cualquier uso alternativo que se plantease, debía ser hecho a medida para maximizar el aprovechamiento del espacio interior. Tanto el mobiliario de la #000 como el de la #002, así como otros modelos alternativos, estaba realizado casi íntegramente en plástico. La facilidad de fabricación con moldes ahorra tiempo y coste a la producción, y permitía opciones de personalización como utilizar el mismo color en el exterior y el interior de la vivienda.⁵

El nacimiento de la fiebre por los interiores realizados en este material, con un especial interés en el uso de la fabricación seriada, podría remontarse a casi una década antes. Ejemplos como el *Kitchen Debate* –Debate de la cocina, 1959–, donde Nixon defendió frente a Nikita Jrushchov una vivienda prefabricada americana llena de punteros electrodomésticos, o la casa Futuro del matrimonio Smithson (1956), presentada como el devenir de la arquitectura residencial, auguraban un cambio no solo en el paradigma de la construcción, sino también en la forma



[9]



[10]



[9] Planta y alzado de la casa Futuro #000 realizada en 1968 por Matti Suuronen. Concebida como una cabaña para la nieve, la Futuro debía ofrecer un confort interior que permitiese el descanso de los esquiadores. Dibujo del autor. E 1:150

[10] Interior de la Futuro #000 restaurada para la exposición “Futuro - Constructing Utopia”. Museo Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Países Bajos. Fuente: <https://www.flickr.com/photos/happyfamousartists/tags/futuro/>

[11] Versiones alternativas del número y disposición de las ventanas de la casa Futuro. De izquierda a derecha y de arriba a abajo
-Futuro en Pöytyä, Finlandia. 16 ventanas standard + fila inferior con 3 ventanas.
-La UK Futuro. 16 ventanas standard + 2 ventanas inferiores en una sola columna.
-Futuro en Willingboro, Nueva Jersey, EEUU. 8 ventanas en vez de 16.
-Futuro en la base aérea de Gävle, Suecia. 8 ventanas de mayor dimensión.
-Futuro en Frisco, Carolina del Norte, EEUU. 16 ventanas standard + fila superior con 2 ventanas.
-Fotografía que podría explicar por qué existen tantas variaciones: dos operarios recortan una pieza terminada sin huecos. Fuente: https://thefuturohouse.com/futuro_house_concept_and_design.html#var3

[12] Sillón original de una Futuro en sus dos posiciones disponibles. Subastado el año 2014 por la casa de subastas Quittenbaum y vendido a un precio de 4.500 euros. Fuente: <http://www.quittenbaum.de/>

[13] Volumetría realizada por el autor mostrando el sistema de anclaje y soporte, la vivienda seccionada y el uso interior del espacio.

[14] Planta y alzado de la casa Futuro #002 realizada en 1968 por Matti Suuronen. Dibujo del autor. E 1:200

[15] Fotografías de la Futuro siendo transportada en helicóptero rumbo a su destino donde sería utilizada como sede del City Federal Bank de Nueva Jersey. Apodadas las “Space Bank”, las dos Futuro operaron entre 1972 y los años 80 en varias localizaciones. Fuente: https://thefuturohouse.com/futuro_house_concept_and_design.html#usa

[16] Fotografía parte del artículo “Portable Playhouse”, en el número de septiembre de 1970 de la revista *Playboy*. Una casa Futuro estuvo instalada en la Mansión Playboy del lago Lemán, Suiza, durante un año. *Playboy Magazine*. Septiembre de 1970 vol 2 pp 16-19 Fuente: <https://www.theseus.fi/handle/10024/15865>



[11]

³ Futuro Fiberglass Homes LTD de Montreal. Hoja de información al comprador.

⁴ Idem.

⁵ La gama de colores ofertados variaba según la empresa. KUITUNEN, Anna-Maija. Futuro n°. 001 - documentation and evaluation of preservation needs. Helsinki: Metropolia University of Applied Sciences, 2010.

⁶ Hoja de datos técnicos de la Futuro II. Futuro Corporation Philadelphia.

de vida occidental. Sin embargo, en ambas casas Futuro y en otros ejemplos anteriormente mencionados, ese concepto de modulación se vio perjudicado por lo caprichoso de sus formas en contraposición a otros ensayos como las coetáneas *Case Study House*. Esta condición morfológica, si bien permitía a las empresas disponer de un amplio, atractivo y exclusivo catálogo de casuísticas para las que la Futuro era la compra más apropiada, coartaba la libertad del usuario a la hora de redistribuir o reprogramar el inmueble al cabo de un tiempo.

El mobiliario estándar variaba dependiendo del modelo. En el caso del #000, seis sillones ocupaban prácticamente la mitad del perímetro interior. Con luces y espacio de almacenamiento incorporado, los sillones podían ser recostados para quedar en una configuración de “cama” [12] que permitía la pernoctación de ocho personas en el interior de la vivienda –contando con el dormitorio doble a la derecha de la entrada–. [13] Las particiones interiores eran paneles de fibra de vidrio de sección 2,5 o 5 cm con núcleo de nido de abeja.

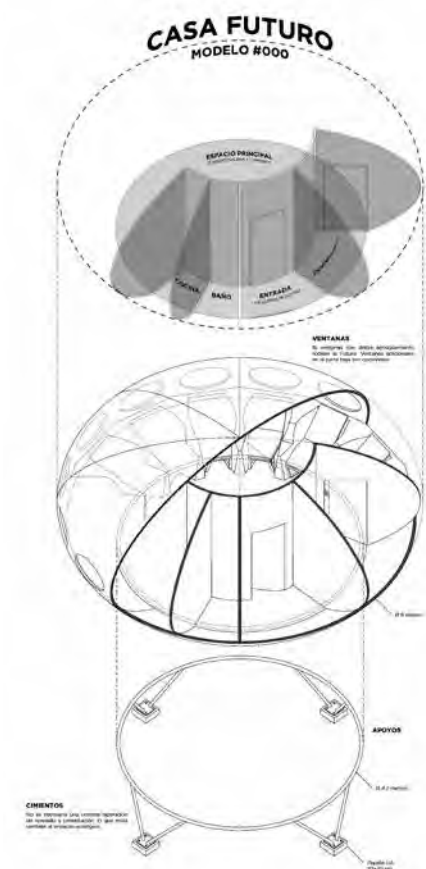
El modelo #002 planteaba un diseño más orientado a la vivienda familiar. Un sofá curvo de 7 metros de largo dominaba el espacio central de comedor y sala de estar. Las dos mesas de café tenían la capacidad de convertirse en camas una vez pegadas al sofá y poniendo un colchón sobre ellas –incluido con la compra–. [14]

El acceso, una de las señas de identidad de la Futuro, se realizaba mediante unas escaleras desplegables similares a las de un avión. La parte ocupada era la mitad de una de las secciones inferiores, la cual, dependiendo del modelo, se encontraba en el centro de esta o desplazada a un extremo. Uno de los añadidos clave de la vivienda y solución a la problemática que propuso el Dr. Jaakko era el sistema de calefacción.

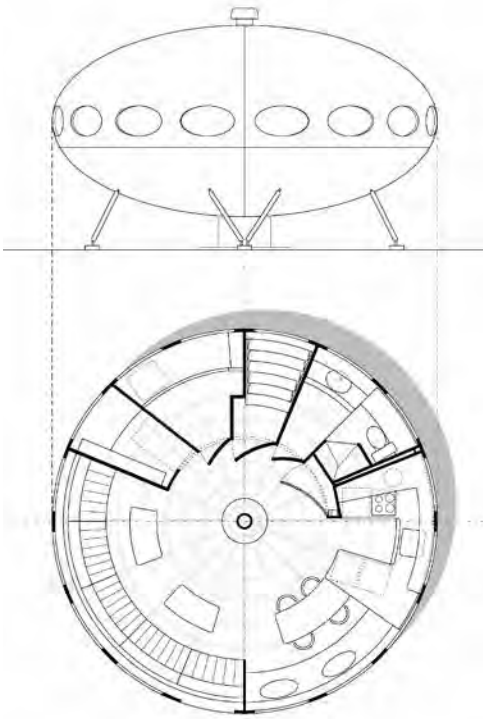
La casa contaba con un *fan coil* capaz de calentar el interior desde una temperatura bajo cero hasta los 72° F (22° C) en 30 minutos, gracias al bajo factor de conductividad térmica del panel sándwich de poliuretano y a los seis ciclos de aire renovado por hora. El climatizador de aire frío era opcional. ⁶

[12]





[13]



[14]

El platillo volante

La movilidad de la Futuro era uno de los factores determinantes en su estrategia de venta. Si tomamos como ejemplo el prototipo #000, la Futuro constaba de 16 piezas de planta triangular y sección ovalada, correspondiendo 8 a la fracción superior y 8 a la inferior. Todas ellas exactamente iguales a excepción de la destinada a dar acceso a la vivienda mediante las escaleras desplegables.

Estos 16 fragmentos, junto con los cuatro apoyos en V, podían ser por tanto fácilmente apilados unos sobre otros de forma que el total de la casa fuese transportado en el remolque de un camión o en un vagón de tren. Pero el tercer sistema de transporte resultaba mucho más versátil y es, sin duda, uno de los detalles más curiosos de la Futuro: podía ser transportada mediante helicóptero. No es una característica de extrañar teniendo en cuenta que originalmente estaba diseñada para servir de refugio de alta montaña, donde el acceso rodado pudiese estar comprometido. Este sistema de traslado permitía entregar la Futuro completamente montada y amueblada, factor que empresas como la Futuro Fiberglass Homes Ltd. de Montreal o el City Federal Bank de Nueva Jersey [15] aprovecharon en su estrategia de mercado.

La casa Futuro fue transportada en helicóptero en dos ocasiones. Los modelos S-64 Skycrane –un rotor– [16] y Boeing CH-47 Chinook –dos rotores– [17] fueron los encargados del transporte, que suscitó un gran revuelo en los medios dado lo inusitado de la situación. El primero de ellos participó en el traslado de las Futuro del City Federal Bank de Nueva Jersey, evento que fue seguido por gran cantidad de medios.

“El Spacebank I del City Federal hizo historia en el mundo de los bancos y fue mostrado en televisión cuando voló en helicóptero a Woodbridge, Nueva Jersey. Posteriormente voló 60 millas al sur sobre el océano Atlántico hasta Toms River, donde ahora hace las veces de oficina temporal.” 7

La visión de la Futuro volando pudo suscitar sorpresa entre aquellos que se la cruzasen dado el parentesco más cercano al de un ovni que al de una vivienda.

Dentro de las fronteras americanas, recuerda al comienzo del artículo de Julius Shulman “Sky-High House on a pedestal” para la revista LIFE que en 1961 analizaba la casa Malin de John Lautner, más comúnmente conocida como Chemosphere: “La policía de Los Ángeles, que está

7 En un anuncio de periódico del City Federal Bank se hace un llamamiento a los ciudadanos a que acudan al evento de traslado de la Spacebank II. “¡No lo crearás hasta que lo veas! ¡Un nuevo Spacebank entregado y descargado en el centro comercial Bradlees-Shop Rite, abierto y listo para el negocio!”. Periódico *Asbury Park Evening Press*, 8 de nov. de 1972, p. 54. Nueva Jersey.

8 SHULMAN, Julius. “Sky-High House on a Pedestal”. *LIFE Magazine* vol. 51 p. 92, 25 de agosto de 1961.

9 La página se va actualizando según la información que reciben de gente alrededor del mundo. Las Futuro están divididas en tres categorías: localizadas y en buen estado, demolidas y desaparecidas.

10 GOODMAN, E. La fabrication au Canada des maisons Futuro. *Bâtiment*. Octobre de 1972, vol. 47 #10.



[16]



[15]

acostumbrada a prácticamente todo, ha comenzado a recibir llamadas sobre avistamientos de un platillo volante en las colinas cercanas.”⁸

La vuelta al mundo

A raíz de la versatilidad del interior y todas las ventajas que planteaba su extremadamente fácil movilidad, la casa Futuro tuvo una gran variedad de versiones dependiendo de los objetivos comerciales de cada una de las empresas que obtuvieron patentes.

Se calcula que de entre los 25 países donde la casa estuvo disponible para su compra se realizaron un número total de 96 casas Futuro —dato estimado según la página web TheFuturoHouse.com que lleva años recopilando exhaustivamente información acerca del paradero actual de las casas que han sobrevivido y del desafortunado destino de aquellas desaparecidas—. ⁹ Un ejemplo de catálogo extenso y polivalente de la casa Futuro lo encontramos en la empresa Futuro Fiberglass Homes Ltd de Montreal que obtuvo la patente de fabricación y distribución en Canadá en septiembre de 1969. Su fundador, Richard Shain, comentaba con entusiasmo en un artículo para la revista canadiense *Bâtiment* ¹⁰ los “grandes planes” que tenía reservados para la casa Futuro. En su hoja de información al comprador, además de las características técnicas del edificio, encontramos una lista de las posibles opciones de amueblado interior dependiendo del uso que se le fuese a dar al espacio:

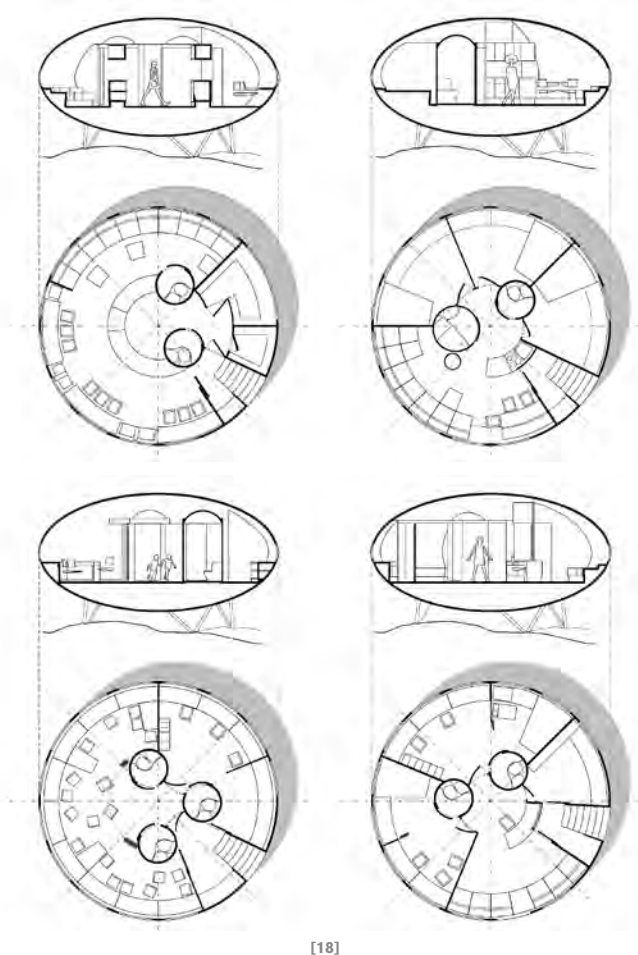
- Futuro Vivienda principal (3 dormitorios) [18]
- Futuro Vivienda de ocio (2 tipos)
- Futuro Residencia
- Futuro Motel
- Futuro Aula escolar [18]
- Futuro Unidad médica [18]
- Futuro Dúplex (2 Futuro unidas)
- Futuro Restaurante/Local social [18]
- Planteamiento urbano Futuro (Exterior) [19]
- Conjunto Futuro (Exterior)

[17]



[17] Imagen de un helicóptero transportando una Futuro en la zona de Estocolmo el 22 de octubre de 1969. Fuente: <http://www.futurohouse.com/futurohousecanadadoc.pdf>

[18] De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
-Unidad FUTURO de Restaurante/Local Social.
“Puede usarse junto con la unidad Dormitorio, Colegio u otras unidades FUTURO. También puede localizarse en el FUTURO Building System”.
Planos redibujados por el autor del artículo. E 1:150
- Unidad FUTURO de Vivienda Principal. “(3 dormitorios): Destacar situación de los baños (dos círculos centrales. El mayor es un retrete/ducha con mueble/lavabo adyacente; el pequeño es un aseo con lavabo/tocador - el espacio en sí también sirve como segundo compartimento de ducha). Las dos baños, en conjunto con sus multi-funciones, son accesibles desde cualquier parte de la casa, generan puntos de compartimentación y son agradables elementos esculturales.”
Planos redibujados por el autor del artículo. E 1:150
- Unidad FUTURO de Aula. “Diseñada para prácticas



[18]

El resultado es un variopinto muestrario que trasciende la idea original de Suuronen para mostrar distintas opciones programáticas de la casa Futuro —muchas de ellas, irónicamente, no son casas *per se*— [20]. No solo pierde su carácter independiente y aislado con el que fue concebida —una vivienda introspectiva de uso privado en zonas de difícil acceso— en pos de un nuevo punto de encuentro social abierto al público, si no que su programa es ahora generador y receptor de vida extramuros [21].

Las dimensiones de la cáscara y la disposición de las ventanas son similares al modelo original #000, si bien encontramos diferencias como la ausencia de la chimenea en torno a la cual se organizaba el espacio central de la cabaña, así como la reducción del tamaño de la escalera a la mitad para aumentar el espacio hábil de esta versión. ¹¹

A nivel teórico se llegaron incluso a plantear nuevas piezas que, formando parte del engranaje de gajos modulares del proyecto original, permitiesen variar el espacio de nuevas formas logrando así resultados de dimensiones ampliables como la casa Futuro II-X [22] [23]. Esta propuesta intercala piezas de planta cuadrada entre dos mitades de la Futuro clásica para “alargar” su tamaño tres metros.

Llevando aún más allá la conectividad modular, se proponía el Futuro Building System [24], una organización basada en la cuadrícula de los ejes de la casa que permitía engarzar varias para construir un complejo de mayores dimensiones y que recuerda al proyecto Domobiles de Pascal Häusermann (1971) [25]. El planteamiento de Shain no era casual: su interés por la Futuro venía motivado por las prometedoras capacidades para aguantar en ambientes de frío extremo. Y, en ese aspecto, Canadá guarda similitudes con Finlandia.

El Futuro Building System contaba con la ventaja frente a otros competidores de ser fácil y rápido de transportar y montar. Esto, combinado con las distintas distribuciones interiores propuestas, podría dar lugar a un rápido hospital de emergencia en una región con difícil acceso terrestre debido a la nieve, o un asentamiento temporal para trabajadores en una zona norteña del país.

Esta organización estaba ideada como un paso transitorio durante la realización de tareas temporales que daría paso a un posterior desmantelamiento de los habitáculos para ser dispuestos según el Planteamiento de Comunidad Futuro. Mediante una combinación de

emergentes hacia métodos educacionales de plan abierto. Las particiones plegadas del centro pueden generar un mini teatro o una instalación audiovisual". Planos redibujados por el autor del artículo. E 1:150

- Unidad FUTURO médica. "Diseñada para servir como Pequeño Centro Médico. No obstante, las Unidades Futuro Enlazadas (ver plan de Futuro Building System) pueden disponer un hospital completo. La Unidad FUTURO Médica puede ser fácil y rápidamente transportada en helicóptero para servir como unidad médica de emergencia". Planos redibujados por el autor del artículo. E 1:150

[19] Planteamiento de Comunidad Futuro "La orientación 360° de cada Unidad Residencial Futuro permite a sus habitantes disfrutar de las máximas visuales y un espacio privado adyacente a la vivienda (en contraposición al popular sistema de casas adosadas con su disposición de puerta y patio delanteros públicos)." Planos redibujados por el autor. E 1:2000

[20] Esta Futuro fue instalada en 1976 en un punto de la ruta 117 frente al Mont Blanc. Utilizada en primer lugar como sala de exposiciones de la marca de botas de esquí Munari, la parcela fue posteriormente comprada para construir el resort Mont Blanc. Pasó entonces a ser acomodada para servir como cambiador para la piscina del hotel. En ese periodo se tomó la foto sobre estas líneas, que probablemente fuese una imagen publicitaria de la marca deportiva y de surf Mistral. En los años siguientes, una vez cerrada la piscina, la Futuro sirvió de residencia de uno de los empleados del hotel. Fuente: http://www.futurohouse.com/2438_001.jpg

[21] Un tiempo indeterminado después, pero antes del 2009, la casa fue trasladada a la Pendiente Norte de la montaña. Permaneció allí desatendida hasta que en 2011, a fin de evitar el deterioro absoluto y destrucción de la misma, se ofreció gratuitamente a cualquier persona con los medios para llevársela. Es aquí donde su rastro desaparece. Fuente: https://thefuturohouse.com/images/futuros/biensurphoto_montblanc_1_small.jpg

[22] Planta, alzado y sección de la versión FUTURO II-X de febrero de 1971, basada en el modelo #002. La vivienda gira en torno a la cocina ovalada, dejando al lado derecho una parte diáfana y de uso público con un sofá radial que bordea el perímetro interior. La parte izquierda cuenta con dos dormitorios de matrimonio (uno con baño privado) y un baño completo con acceso desde el salón. Planos redibujados por el autor. E 1:200

[23] Fotografía de la única Futuro II-X construida de la que se tiene constancia. Harvey Cedars, Nueva Jersey, 1981. Fuente: https://thefuturohouse.com/futuro_house_concept_and_design.html#2x

[24] FUTURO Buiquin System "Ilustrado aquí como Instalaciones escolares. También fácilmente aplicable a esquemas residenciales de bajo coste como Residencias de ancianos, así como residencias universitarias, moteles, reservas naturales, etc. Tiene la capacidad de ser instalado en cualquier terreno sin nivelar, ampliabilidad sin fin en una interesante trama, y facilidad de desmonte para cambiar de sitio o revender y usar con cualquier otra de sus aplicaciones, incluyendo como casas FUTURO independientes. Muy adecuado para el uso en zonas árticas, primeramente como Sistema Residencial para albergar al personal de construcción, y posteriormente como unidades separadas en formato Unidad Residencial para crear el asentamiento permanente." Planos redibujados por el autor. E 1:500

[25] Planta y alzado del proyecto Domobiles, Pascal Häusermann (1971). Planos redibujados por el autor. E 1:200



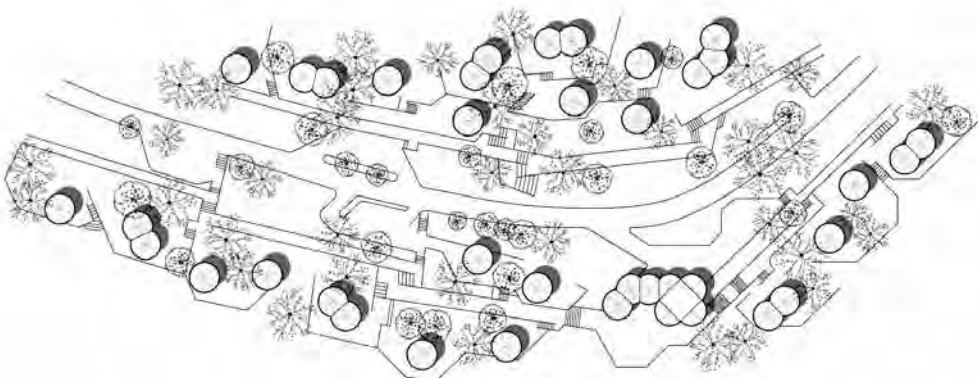
[20]



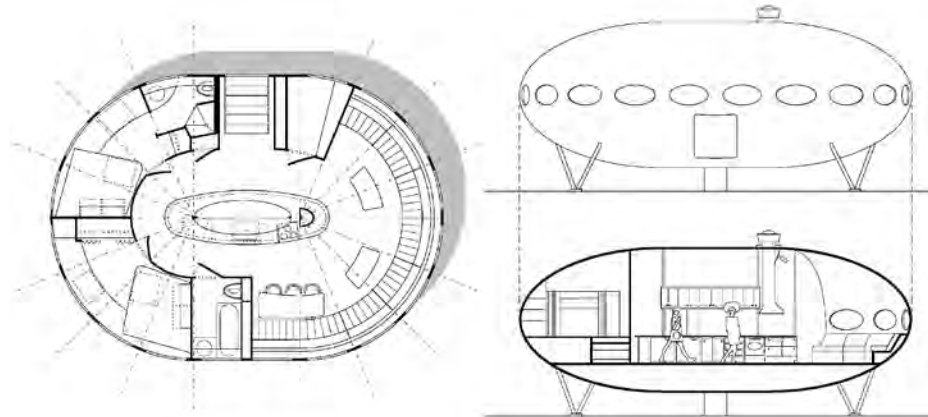
[21]



[23]



[19]



[22]

proyecto urbanístico y la adaptabilidad de las Futuro, la empresa prometía poder instalar la comunidad en terrenos escarpados, abandonados o que en condiciones normales planteasen una gran inversión económica previa para ser acondicionados.

Un ejemplo similar podemos encontrarlo en el experimento realizado en 1969 por Suuronen y fotografiado por Mauri Korhonen en Anttila, a unos 30km al norte de Helsinki. [26] Apodado The Sandbox (“el arenero”), consistió en la disposición de un total de 19 casas Futuro en diferentes niveles de una montaña de arena con la intención de estudiar su interrelación. El número sorprende teniendo en cuenta el escaso número de viviendas que se hicieron a lo largo de la historia y la infraestructura necesaria para moverlas de un lado a otro. Es en un análisis más detallado de las fotografías donde se descubre el perfectamente ejecutado truco: las trazas de unos neumáticos en el barro nos indican que estamos ante unas miniaturas de la Futuro #000 y no ante unas de escala real.¹²

Entre los años 1969 y 1971 el ejército del aire sueco encargó tres Futuro modificadas para ser instaladas en la base aérea de Gavle, en el centro del país. Esta versión alternativa de las Futuro [27] contaba con 8 ventanas de mayor dimensión en lugar de las 16 habituales a fin de obtener una visión mayor del lugar. Además, contaban con mayor protección ante incendios y con medidas de evacuación mejoradas.

Según Peter Stude, supervisor del proyecto: “En aquel entonces, la Fuerza Aérea Sueca contaba con un generoso presupuesto y no se reparaba en gastos en medidas de confort como calefacción o aire acondicionado. Antes de que las Futuro fueran instaladas, las torres vigía consistían en una simple plataforma de 2 m x 2 m abierta al aire libre”.¹³

Las dos Futuro que hacían las veces de punto de observación [28] descansaban sobre sendas columnas de hormigón –14,5m de altura y 2,5m de diámetro, aprox.– por cuyo interior ascendían unas escaleras helicoidales. En el punto más alto, una escalera de mano permitía el acceso al interior del espacio. El sustento de la Futuro consistía en ocho apoyos metálicos que conectaban el anillo de sujeción perimetral, de mayor diámetro, con el pilar de hormigón.

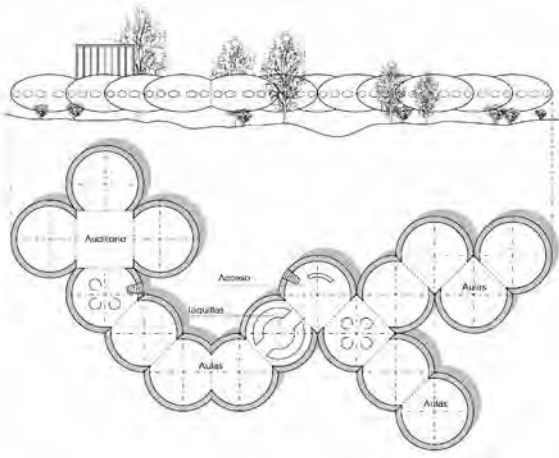
La base aérea donde fueron instaladas era un campo de entrenamiento de F15. Los aviones volaban desde el mar hacia el noroeste y eran monitoreados desde ambas torres. En una

¹¹ El catálogo de Futuro Fiberglass Homes Ltd de Montreal cuenta con una extensa descripción acompañada de planos y dibujos de las distintas opciones ofertadas.

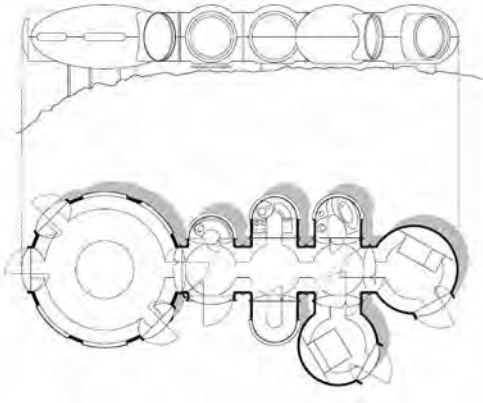
¹² Estas fotografías han sido utilizadas en multitud de ocasiones, entre ellas como portada del libro Marko Home y Mika Taanila antes citado.

¹³ BJÖRKMAN, Fredrik, En futuristisk designdröm bland trädtopparna (Un sueño de diseño futurista entre las copas de los árboles.) Helsinki: Helga, 23 de agosto de 2014.

¹⁴ Idem.



[24]



[25]

entrevista a Rune Flyrén, trabajador de la base entre 1984 y su cierre en 1995, comenta con un sabor agri dulce la experiencia de trabajar en esos espacios.

“Recuerda que el espacio de trabajo era incómodo y poco práctico. Las casas estaban pobremente aisladas y se calentaban terriblemente en verano. En invierno se estaba mejor, la calefacción existía. También recuerda que las ventanas curvas de plástico no funcionaban bien. La luz las atravesaba de una forma extraña, lo que hacía difícil observar los impactos correctamente, y era aún peor cuando llovía. “Pero era divertido estar allí porque era un lugar de trabajo diferente. La gente que venía y las veía decía “Oh, ¿eso es una nave espacial?” y pensábamos que desde el aire también debía ser una buena vista”, dice Rune Flyrén”. ¹⁴ [29]

Incluso España contó con una Futuro hasta el año 2014. En la localidad de Calviá se descubrió una Futuro en medio de un pinar gracias a la visita de un turista.¹⁵ Una familia inglesa compró la parcela en 2008, en parte porque la operación incluía la casa en medio de los árboles del jardín trasero –sin saber su procedencia ni tampoco qué era aquella especie de nave espacial–. La única información que obtuvieron fue que en los últimos 15-20 años había estado situada en el centro de una rotonda y que también había sido utilizada como bar. Su intención era restaurarla para utilizarla como residencia de vacaciones.

Sin embargo, en el año 2011 se produjeron una serie de incendios en la zona y el gobierno de Mallorca encontró la Futuro en medio del pinar.¹⁶ Por miedo a que provocara más incendios, se obligó a los dueños a desplazarla. Aquella solicitud acarreó el desmantelamiento de la misma [30].

A partir de ese momento la Futuro comenzó un viaje que la llevó a otro punto de Mallorca, a una exposición en Marsella, donde compartió espacio con obras de Jean Prouvé y Jean Maneval, entre otros, y a su localización final: París.

Existen otras Futuro que, por su inviabilidad económica o por el corto periodo de la aventura Futuro, quedaron únicamente en el papel. Algunos diseños fueron ideados por el propio Suuronen, como el Hotel Futuro [31] –que recuerda a propuestas vistas dentro de la corriente

[26] Fotografías del experimento The Sandbox. En la imagen de la izquierda la totalidad de las maquetas se encuentra situada en 3 distintos niveles. La distancia focal de la foto y la altura a la que se tomó transmite la sensación de estar ante unas Futuro de escala real. En la imagen de la derecha, supuestamente tomada desde la cima del cerro, se aprecian al fondo huellas de neumático, aclarando la trampa. Fuente: https://thefuturohouse.com/futuro_house_archives_portfolios.html#sandbox

[27] Planta, alzado y sección de la torre de vigilancia sur con la Futuro modificada coronando. Planos redibujados por el autor. E 1:250

[28] Maqueta de las dos torres vigías. Fuente: https://thefuturohouse.com/images/gol/buildings/fut_yg_sw_model1.jpg

[29] Una de las dos torres con la Futuro modificada. Fuente: https://thefuturohouse.com/images/gol/buildings/fut_airforce_sweden.jpg

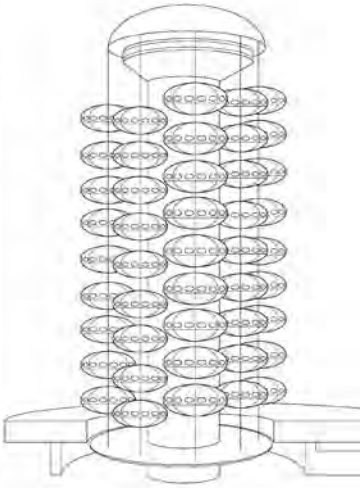
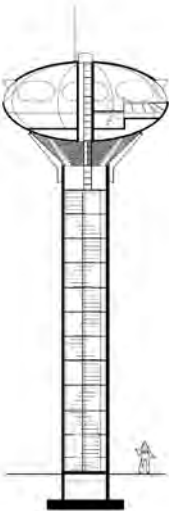
[30] Serie fotográfica del momento en que la casa fue desmontada para ser trasladada. Se puede observar como la pendiente y el pinar dificultaron la maniobra, pero la vegetación también sirvió como punto de anclaje para hacer polea y retirar las piezas que componían la Futuro. Fuente: <https://thefuturohouse.com/Futuro-Mallorca-Spain.html>

[31] Propuesta de Matti Suuronen del Hotel FUTURO. Planos redibujados por el autor del artículo. E 1:2000

[32] Futuro desmontada y abandonada en Puzzle Park, Murray Bridge, Australia. <https://thefuturohouse.com/Futuro-Demolished-Locations.html#darwin>

[27]

[31]



15 Un turista se hospedó en una casa turística en el suroeste de Mallorca el año 2012. En el pinar sobre la casa descubrió, escondida entre los árboles, la Futuro. A partir de ese momento se fue descubriendo la historia detrás de la casa. Investigado en <https://thefuturohouse.com/Futuro-Mallorca-Spain.html>

16 BENNASSAR, Joan. *Futuro Memories*, Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2014

17 El primer capítulo del libro habla sobre la Futuro como ejemplo de arquitectura damnificada por la crisis del 73. MANIAQUE, Caroline. *Sorry, Out Of Gas*. Mantova: Corraini, 2007.

18 TISO, Chiara. "The Space Age" *The Blogazine*, 9 de marzo de 2013



[30]



[28]



[29]



[32]

metabolista japonesa como la Nakagin Capsule Tower de Kisho Kurokawa, 1972–, el Bungalow Futuro o la Estación Futuro. Estos son algunos ejemplos de cómo la Futuro evolucionó a lo largo de los años a medida que traspasaba fronteras. De la idea original del prototipo #000, los distintos mercados en los que se ofertó moldearon sus características y usos.

Aterrizaje forzoso

En contra del pronóstico esperanzador de todas las empresas que se embarcaron en la operación de fabricar y distribuir la casa Futuro, una serie de factores conllevaron el abandono del proyecto a nivel mundial habiendo sido producidas un número muy bajo de copias. El factor determinante fue sin duda la Crisis del Petróleo de 1973. El incremento del precio del combustible y, por lo tanto, de la materia prima utilizada en la construcción de la Futuro, se triplicó de la noche a la mañana. La subida del coste de producción, sumado a que las casas y sus acabados de alta calidad no eran especialmente baratos, firmaron la sentencia del proyecto.¹⁷

Hubo otros aspectos en contra, como la lucha para obtener el visto bueno por parte de las autoridades reguladoras y planificadoras de la construcción. Desde un punto de vista urbanístico, la Futuro no encajaba en los planes de las administraciones y la imagen con la que se imaginaban el devenir de las ciudades, además de presentar un quebradero de cabeza a la hora de catalogar las propiedades.

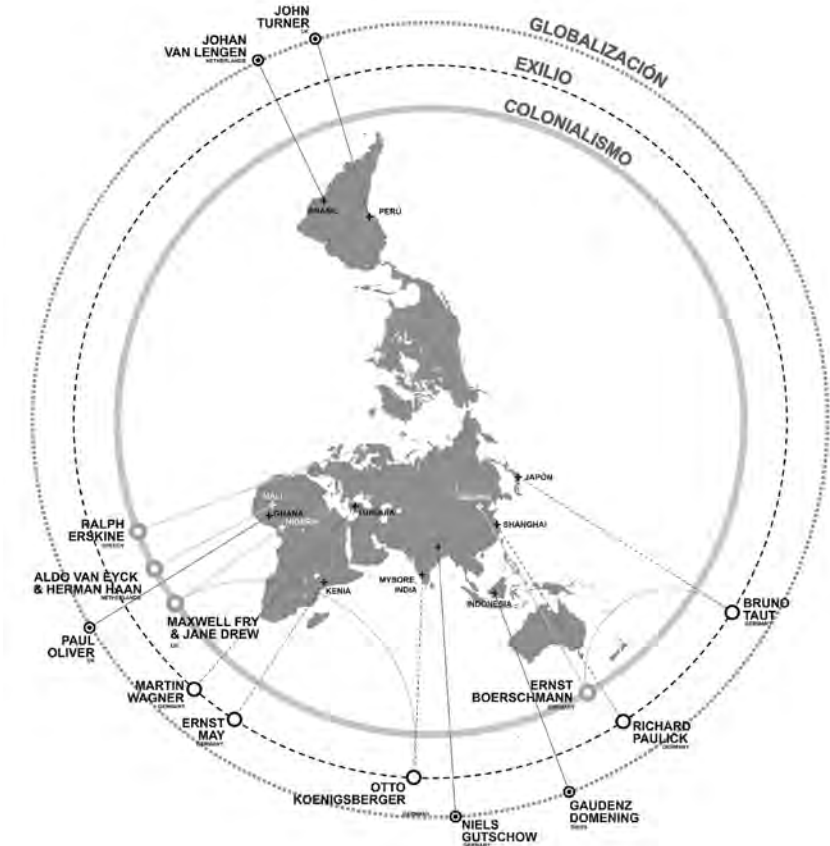
El calado en el público tampoco tuvo el éxito previsto en un principio. Ciertamente su difusión mediática fue más que considerable, tanto en publicaciones arquitectónicas como en otras destinadas al público en general. Pero fue el propio símil que hizo famosa a la Futuro, la casa “platillo volante” –del inglés flying-saucer–, la razón por la que la gente se mostraba reacia y escéptica a la hora de comprarla. Sus dimensiones eran reducidas para el precio que costaba adquirir una y la estética, aunque Matti Suuronen negase haberse inspirado en una nave extraterrestre, recordaba claramente a una de ellas. Su extravagante diseño no era claramente para todos los gustos.

La casa Futuro, así como sus homólogos, estaba diseñada para una forma de vida que se deseaba pero que nunca llegó. El testigo que queda en nuestros días es en forma de fotografías publicitarias, donde las sinuosos y brillantes formas de sus interiores son habitadas por modelos ataviados con prendas espaciales de Teddy Tinling o Pierre Cardin. Este último reflexionaba: “la ropa que más me gusta es aquella que fue inventada para una vida que todavía no existe.”¹⁸ Las pocas unidades Futuro fabricadas se convirtieron en pequeños tesoros, a veces desmontados, abandonados [32] o incluso desaparecidos, a la espera de ser encontrados y devueltos a la vida.

[26]



07 | El Arquitecto como etnógrafo. Trabajo de campo y representación en las investigaciones de Kon Wajirô¹, 1917-31 _José Abásolo Llaría



[1]

Resumen pág 56 | Bibliografía pág 62

Universidad de las Américas. José Abásolo Llaría, Arquitecto, 2002. Entre 2007-2010 formó parte de URBZ, trabajando en Delhi, Mumbai y Sao Paulo. En 2010 funda ariztiaLAB. Es co-autor del libro Santiago Babylon. Ha sido Visiting Professor en Escola da Cidade (2019) y profesor visitante en la Universidad de Talca (2007-2018) y la Universidad Finis Terrae (2015-2017). Actualmente cursa el programa de Doctorado de Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM y ejerce como Profesor Asociado en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de las Américas. jabasolo@udla.cl

Palabras clave

Kon Wajirô, modernología, trabajo de campo, representación, etnografía arquitectónica, Japón

Método de financiación

Financiación propia

[1] Panorama de arquitectura y trabajo de campo durante el siglo XX. Fuente: Elaboración propia (José Abásolo Llaría, 2020).

Introducción: El giro etnográfico

“El etnógrafo se mueve en un campo de géneros disciplinares difusos o imprecisos”, Clifford Geertz

En el año 1996, el historiador y crítico de arte Hal Foster planteó en su texto *El artista como etnógrafo* ² un cambio de paradigma para el arte contemporáneo. Partiendo de la idea de Walter Benjamin del artista como productor, propuso un giro hacia el artista como etnógrafo. Desde esta posición propuso una reorientación de las prácticas artísticas de fin de siglo, lo que significa un nuevo contrato entre el arte, la antropología y lo social. En esta línea de pensamiento, los cruces disciplinares entre arquitectura y etnografía han definido un ámbito de investigación que, desde el trabajo de campo y las técnicas de representación, intentan hoy reconciliar las dimensiones materiales y humanas del espacio, lo que Albená Yaneva denominó, en su libro *Five Ways to Make Architecture Political*, el giro etnográfico de la arquitectura ³. Para reflexionar y profundizar acerca de este cambio, es importante antes preguntarse: ¿Cuáles son las relaciones entre la etnografía y la arquitectura? ¿qué aspectos tienen en común?

La etnografía como ciencia social describe a “grupos humanos, instituciones, comportamientos interpersonales, producciones materiales y creencias” ⁴. Para llevar a cabo esto, se recurre a técnicas como la observación participante y las entrevistas o encuestas, que son desarrolladas a través de una estadía prolongada en el lugar, lo que se conoce como trabajo de campo ⁵.

Por su parte, la arquitectura opera hoy en un campo expandido donde no solo se preocupa por la materia construida, sino también por lo que ocurre entre y alrededor de los edificios. Es bajo el concepto de hacer campo donde ambas disciplinas comparten una necesidad común: estar en el lugar. La diferencia radica en los enfoques y herramientas que cada disciplina utiliza. Si, para los etnógrafos, hacer trabajo de campo conlleva la observación participante, esto es, involucrarse,

¹ El presente artículo es un estado de avance de la Tesis Doctoral titulada *El Arquitecto como Etnógrafo: Trabajo de campo y representación de lo cotidiano, una taxonomía de prácticas espaciales en Japón, 1917-2018* desarrollada en el Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, España.

² FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

³ YANEVA, Alben. *Five Ways to Make Architecture Political. An Introduction to the Politics of Design Practice*. London: Bloomsbury Publishing Plc, 2017, p. 45.

⁴ ANGROSIMO, Michael. *Etnografía y observación participante en investigación cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata, 2012.

⁵ Los principales aportes que sirvieron para la formulación de las bases modernas del trabajo de campo se llevaron a cabo desde la tradición antropológica anglosajona a comienzos del siglo XX, a través del trabajo de dos antropólogos: el naturalista alemán Franz Uri Boas (1848-1952) y el polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942). Según este último, el trabajo de campo debe presentar tres principios: propósitos estrictamente científicos, hacer poblado o "estar entre los indígenas" y "cierto número de métodos precisos en orden a recoger, manejar y establecer sus pruebas". MALINOWSKI, Bronislaw. *Los Argonautas del pacífico oriental. Un estudio sobre comercio y aventura entre los indígenas de los archipiélagos de la Nueva Guinea melanesia*. Barcelona: Editorial Planeta-De Agostini, 1986, p. 24.

⁶ ROESLER, Sacha. "Architectural Anthropology: A Knowledge-Based Approach", *Nuts & Bolts of Construction History*, vol.1, 2012, p. 30.

⁷ Un trabajo pionero es el libro *Afrikanische Bautypen: Eine ethnographisch-architektonische Studie* del ingeniero alemán Hermann Frobenius quien, sin haber desarrollado trabajo de campo, compiló material de diferentes autores. Este trabajo de documentación de construcciones en el continente africano, influenciado por el trabajo de su hijo, el etnólogo alemán Leo Frobenius, se desarrolló a partir del análisis constructivo, tipológico y formal, además de representaciones arquitectónicas como bocetos y planimetrías técnicas. FROBENIUS, Herman. *Afrikanische Bautypen: eine ethnographisch-architektonische Studie*. Dachau: F. Mondrian, 1894.

⁸ Por arquitectura vernácula entendemos esa construcción primitiva sin expertos y sin genealogía, de constructores sin escuela que "en lugar de tratar de conquistar la naturaleza como lo hacemos nosotros, se adapta al clima y acepta el desafío de la topografía". RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigree Architecture*. New York: Doubleday & Company Inc., 1964, p. 9.

⁹ OSAYIMWESE, Itohan. "Architecture and the Myth of Authenticity During the German Colonial Period", *Traditional Dwellings and Settlements Review*, vol. 24, n° 2, 2013, pp. 11-22.

¹⁰ OSAYIMWESE, Itohan. "The Irresistible Call of Adventure German Architects and Ethnography". *Colonialism and Modern Architecture in Germany*. Pittsburg: The University of Pittsburg Press, 2017, pp. 61-96.

¹¹ TEYSOT, Georges. "Aldo Van Eyck and the Rise of an Ethnographic Paradigm in the 1960s" *Joelho: Revista De Cultura Arquitectónica*, n° 2, 2011, p. 51.

participar, interactuar y registrar; en arquitectura, la observación busca entender lo que ocurre en un contexto dado, utilizando técnicas de representación como el dibujo.

Por lo tanto, este giro adquiere relevancia y sentido hoy debido a los acelerados escenarios urbanos que, marcados por grandes y complejas transformaciones, están modificando la vida en las ciudades.

Es en función de este contexto de trabajo disciplinar híbrido, que se desarrolla la pregunta que da origen a este artículo: ¿Cómo el trabajo de campo asociado a la etnografía y la representación arquitectónica son capaces de integrarse metodológicamente como una herramienta para la elaboración de un pensamiento crítico en la investigación del espacio en la ciudad contemporánea?

Para enfocar y explorar esta pregunta de investigación, el presente artículo desarrolla un caso de estudio: las investigaciones de Kon Wajirō entre los años 1917-31. Este arquitecto japonés, omitido y por lo general ausente en las revisiones historiográficas, es una figura clave y un engranaje esencial para entender e informar el cruce disciplinar que aquí se discute.

El artículo se estructura en dos partes: la primera desarrolla una doble aproximación a los cruces entre arquitectura y etnografía, desde una revisión historiográfica que examina los escenarios donde se gestaron estas transferencias disciplinares durante el siglo XX, y a través de una discusión de los principales enfoques metodológicos asociados al campo emergente denominado Architectural Ethnography. La segunda parte aborda el caso de estudio.

Colonialismo, exilio y globalización: escenarios de cruce, transferencias y nuevas trayectorias disciplinares entre arquitectura y etnografía

A comienzos del siglo XX se produjeron intercambios disciplinares, producto del turbulento contexto político, social y económico por el que atravesaba Europa. Dicha coyuntura propició las condiciones ideales para la generación de cruces, transferencias y nuevas trayectorias de arquitectos modernos que, operando fuera de las fronteras europeas, realizaron trabajo de corte empírico "cuasi-etnográfico". ⁶ [1]

La expansión colonial de países europeos, hacia territorios africanos y asiáticos, estableció un primer escenario. Esta apertura hacia nuevas regiones despertó el interés tanto en arquitectos⁷ como ingenieros, para quienes la arquitectura vernácula ⁸ existente en los pueblos primitivos o incivilizados se convirtió en fuente de información etnográfica ⁹.

En los inicios del colonialismo, se destacó el trabajo de alemanes ¹⁰ en Asia, este es el caso de Ernst Boerschmann (1873-1949) que, a partir del dibujo y la fotografía, realizó un completo levantamiento del templo budista de las Nubes Azules cerca de Beijing; Heinrich Hildebrand (1853-1924), quien utilizó métodos etnográficos con largas estancias en terreno para comprender la arquitectura en China, o Franz Baltzer (1857-1927) y sus investigaciones en Japón.

Décadas más tarde, vinculadas al colonialismo tardío, emergieron las míticas figuras de Aldo van Eyck (1918-1999) y Herman Haan (1914-1996) quienes, en el ocaso del imperio francés en África, realizaron investigaciones acerca del pueblo Dogón aplicando enfoques antropológicos, lo que el historiador de la arquitectura Georges Teyssot, a propósito del trabajo de van Eyck, denomina "la antropologización de los discursos arquitectónicos" ¹¹.

El segundo escenario lo definieron arquitectos alemanes que, debido a problemas políticos durante el régimen totalitario en la Alemania Nazi, entre 1933 y 1945, tuvieron que salir al exilio. De este grupo destaca el trabajo de dos arquitectos alemanes exiliados en el continente asiático: Bruno Taut (1880-1938), quien desarrolló su trabajo en Japón¹², y Otto Koenigsberger (1909-1999) y sus aportes en la definición de una Arquitectura Tropical ¹³.

El último escenario, que atomiza y disemina las transferencias de arquitectos a lo largo y ancho del globo, se establece bajo un proceso de globalización mundial que comienza alrededor de los años sesenta.

Este último ámbito se caracterizó por vínculos e intercambios con la academia, viajes de investigación, instancias de cooperación internacional, como, así también, por procesos de planificación y desarrollo participativo asociado a comunidades en países tercermundistas.

De esta amplia escena, que abarca varias generaciones, se destacan los aportes de los ingleses John Turner (1927-), quien llevó a cabo destacados trabajos sobre autoconstrucción publicados

AUTOR/A	OBJETO DE ESTUDIO	HERRAMIENTAS DE REPRESENTACIÓN	METODOLOGÍA
2000 N.TOBERT	Habitantes y Viviendas en Anegoni Royal Village, India	- Planimetría Arquitectónica - Detalles constructivos - Axonométricas - Diagramas	- Trabajo de campo - Observación participante - Medición de viviendas. - Análisis espacial
2013 S.OGUNDELE	Formas arquitectónicas indígenas y patrones de asentamiento Abak Nigeria.	- Fotografías	- Trabajo de campo - Observación participativa - Mapeo y documentación.
2013 I.OSAYINWESE	Colonialismo y arquitectura moderna en Alemania.	- Planimetría Arquitectónica - Fotografías - Bocetos	-Trabajo de archivo
2018 M. KAIJIMA	Edificios; Procesos de transformación; Patrones de comportamiento humano, Técnicas de construcción, Objetos, Herramientas y Espacios; Redes.	- Planimetría Arquitectónica - Detalles constructivos - Axonométricas - Diagramas	-Trabajo de campo -Observación y levantamiento -Clasificación

[2]

en sus libros *Freedom to Build* (1972) y *Housing by People* (1976); y Paul Oliver (1927-2017), quien desarrolló una extensa investigación acerca de la arquitectura vernácula que se origina en el trabajo de campo en Ghana en 1964.

Etnografía Arquitectónica

A fines del siglo XX, desde un ámbito que vincula práctica y teoría, se desarrolla una nueva perspectiva de estudio que profundiza y actualiza esta discusión transdisciplinar a través del campo emergente denominado Architectural Ethnography. Estos enfoques metodológicos [2], que discuten este campo de investigación reciente, se dividen en dos ámbitos según su objeto de estudio: por una parte, los abordajes que se focalizan en arquitectura vernácula existente en ámbitos exóticos como África o Asia (Tobert, Ogundele, Osayimwese), por otro los enfoques que se encargan de la ciudad contemporánea, entendiéndola como un ámbito complejo donde se manifiestan diferentes formas de producción espacial (Kaijima).

El trabajo desarrollado por la antropóloga Natalie Tobert (1953-), y publicado bajo el título *Anegoni: Architectural Ethnography of a Royal Village* ¹⁴, corresponde a una de las primeras aproximaciones a dicho campo que, a través de un enfoque multidisciplinario, integra arquitectura, etnografía y arqueología. Utilizando notas de campo que acompañan diferentes tipos de dibujos: objetos, técnicas constructivas, espacios y edificaciones, configura un documento narrativo que permite entender las relaciones entre sus habitantes, el espacio doméstico y las prácticas espaciales asociadas al culto religioso.

Por su parte, Samuel Ogundele, en su artículo “*Shaping Rural Spaces: A Construction of Abak Architectural Ethnography*”, aborda este campo desde la documentación y el registro fotográfico, a través de lo cual propone una decodificación de la arquitectura, método que permite “desarrollar cierto conocimiento y comprensión de un pueblo” ¹⁵. A diferencia de los dos autores anteriores, quienes realizan estadias prolongadas en el campo, la investigadora Itohan Osayimwese se aproxima a esta discusión desde los estudios postcoloniales utilizando el archivo y la historiografía como fuentes para configurar una teoría acerca de arquitectos alemanes etnógrafos.

Un segundo ámbito se define desde las contribuciones que la arquitecta japonesa Momoyo Kaijima (1969-) ha venido desarrollando desde el año 2017, aportando a la reflexión teórica del campo de la Etnografía Arquitectónica a través de publicaciones y trabajos curatoriales que discuten la integración de aspectos de la arquitectura a las metodologías etnográficas ¹⁶.

Su aporte a la discusión radica, en primer lugar, en un desplazamiento del trabajo de la etnografía arquitectónica hacia la producción espacial en la ciudad contemporánea, llena de tensiones y contradicciones, donde el foco de atención son los conflictos, los fenómenos emergentes y las nuevas prácticas espaciales.

Y, en segundo lugar, desde su propuesta metodológica que opera desde el trabajo de campo y el dibujo, esta última “herramienta que toma distancia de su idea clásica, en cuanto a instrumento al servicio de la producción arquitectónica en sus diferentes fases: boceto, plan y ejecución del proyecto de arquitectura, y se transforma en un medio desde donde exponer ideas

[2] Etnografía Arquitectónica, cuadro de enfoques metodológicos Fuente: Elaboración propia (José Abásolo Llaria, 2020).

[3] Kon Wajirō 1917-31: Trayectorias, relaciones y actores. Fuente: Elaboración propia (José Abásolo Llaria, 2020).

[4] Taxonomía de ordenación y clasificación de dibujos de Kon Wajiro para el estudio Nihon no Minka. Fuente: Elaboración propia (José Abásolo Llaria, 2020), a partir de material publicado en KON, Wajirō. 日本の民家 Nihon no Minka. Tokyo: Iwanami shoten, 1989, (1922).

¹² Uno de los exponentes más importantes del Expresionismo Alemán. En 1918 publica *Die Städtkrone*, libro que complementa sus escritos e ideas sobre planificación urbana con diferentes imágenes de arquitectura entre las que se incluyen templos asiáticos como Angkor-Vat en Camboya. Abandonó Berlín y, tras un largo periplo, llegó a Japón en mayo de 1933. Durante su estancia en el país nipón, documentó sus experiencias e investigaciones sobre la arquitectura tradicional japonesa, que plasmó en su libro *Das japanische Haus und sein Leben*, publicado en 1937.

¹³ El caso de Koenigsberger es diferente a Taut, si bien abandona también Berlín el año 1933, tras una breve estancia en Egipto, se instala definitivamente en Mysore, una ciudad al suroeste de la India. Su trabajo desarrolló investigaciones científicas acerca de la arquitectura vernácula, desde donde extrajo conocimientos etnográficos sobre diseño climático. Sus aportes más relevantes se desarrollaron en la teorización del campo de la Arquitectura Tropical y la fundación del departamento Tropical Architecture, junto a Maxwell Fry, T. Ingersoll, Alan Mayhew y SV Szokolay, entre otros. Dicho departamento funcionó en la Architectural Association (AA) de Londres entre los años 1954-1971. Ver WAKELY, Patrick. "The development of a school: An account of the department of development and tropical studies of the architectural association". *Habitat International*, vol.7, nº 5-6, 1983, pp. 337-346.

¹⁴ TOBERT, Natalie. *Anegondi: An Architectural Ethnography of a Royal Village*. New Delhi: Manohar Publishers, 2000.

¹⁵ OGUNDELE, Samuel O. "Shaping Rural Spaces: A Construction of Abak Architectural Ethnography", *Nyame Akuma*, nº 79, 2013, pp. 89-100.

¹⁶ En 2017 se publica la entrevista que Michael Hays realiza a Momoyo Kajima y Yoshiharu Tsukamoto. SIGLER, Jennifer; WHITMAN-SALKIN, Leah (Eds). *Architectural Ethnography: Atelier Bow-Wow*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, 2017. Al año siguiente Momoyo Kajima fue la comisaria encargada del pabellón de Japón en la XVII Bienal de Venecia 2018, bajo el título: Architectural Ethnography. Muestra donde se pregunta: ¿Qué aspectos de la arquitectura podrían incorporarse en los métodos de investigación y los medios de representación de la etnografía para crear esta forma híbrida, "Etnografía arquitectónica"?

¹⁷ KALPAKCI, Andreas; KAJIIMA, Momoyo, & STALDER, Laurent. "Einführung." *ARCH+52*, nº 238, 2020, p. 3.

¹⁸ KALPAKCI, A; KAJIIMA,M; STALDER, L. *Op. Cit.*, p. 3.

¹⁹ *Rogue Economies Vol. 1: Revelations and Revolutions*, GSA Unit 14 University of Johannesburg.

²⁰ "Estamos interesados en la ecología que sucede alrededor de la arquitectura. Desde el punto de vista práctico de la construcción, muchos objetos que rodean la arquitectura, o que existen dentro de ella, pueden considerarse como elementos que no son propios o son ruido de la arquitectura. Pero, en realidad, son elementos arquitectónicos y dispositivos (techo, pared, piso, columna, ventana, escalera, etc.) que siempre trabajan, juegan y conviven con los elementos no arquitectónicos (lluvia, sol, viento, gravedad, cuerpos, árboles, tierra, etc.) en un lugar y tiempo específicos". SIGLER, Jennifer; WHITMAN-SALKIN, Leah (Eds). *Architectural Ethnography: Atelier Bow-Wow*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Graduate School of Design, 2017, p. 13.

²¹ Después de titularse, Kon ingresó en el departamento de arquitectura de la Universidad de Waseda, como asistente de Kōichi Sato, quien lo invitó a participar en el grupo Hakubokai, que estaba conformado por diferentes intelectuales y profesionales de diversas áreas entre los que destacaba el ministro de agricultura de Japón, Shiguro

de forma crítica y cartografiar aproximaciones que permiten entender las relaciones entre la arquitectura y la vida cotidiana" ¹⁷.

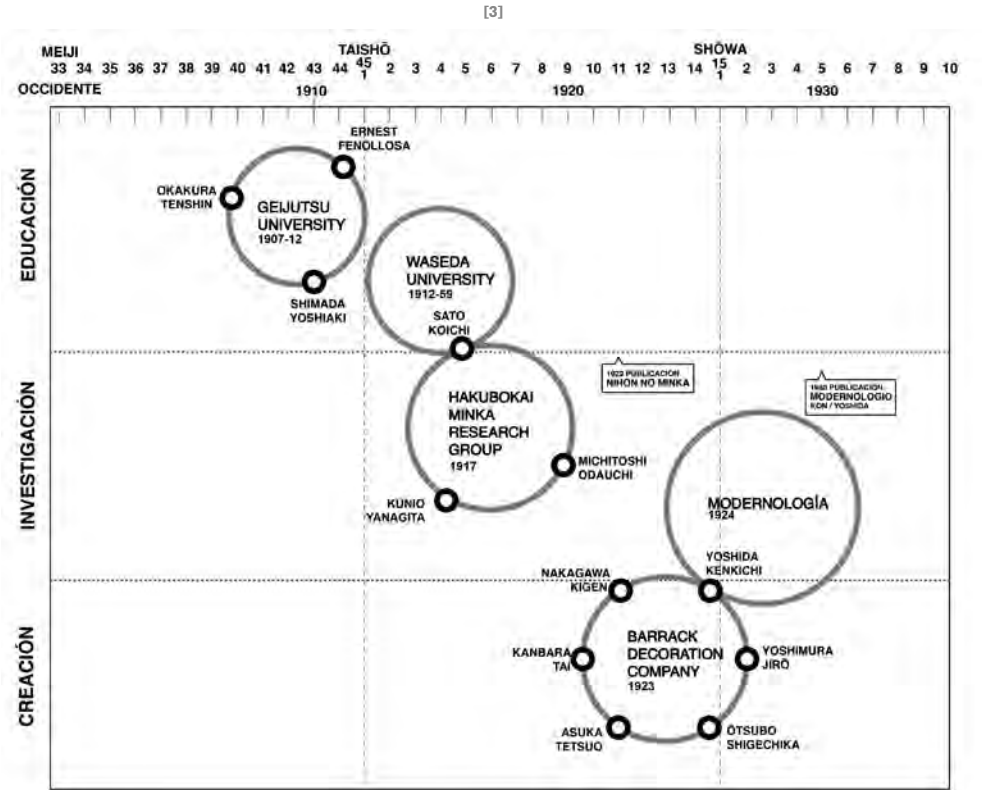
Asociados a esta metodología de representación, propone cinco ámbitos de exploración: "tipologías arquitectónicas; la influencia de las técnicas de construcción o los métodos de construcción; la circulación de personas, bienes o información; los cambios en los edificios a lo largo del tiempo o la estrecha interacción entre los edificios y su entorno, entre los asentamientos y el entorno" ¹⁸.

Una evidencia de esto es la selección de trabajos comisariado por Kajima en conjunto con Laurent Stalder y Yu Iseki para el pabellón de Japón durante la 16ª Bienal de Arquitectura de Venecia del año 2018, que se denominó "Architectural Ethnography". A través del dibujo como dispositivo crítico, la muestra exploró ejemplos como: las prácticas de resistencia en el espacio público en Kiev –*Maidan Survey* de Bureau A Burø–, la documentación de la vida cotidiana en el campamento de refugiados sirios de Domiz, al norte de Irak –*Refugee Republic*, a cargo de Jan Rothuizen–, o la revisión de Johannesburgo post-apartheid; evidenciado la relación entre el modelo de economía neoliberal emergente en la ciudad y las prácticas espaciales ¹⁹ El dibujo, entonces, en su cruce con el trabajo de campo, permite poner en relación la arquitectura, el comportamiento de las personas y todo lo que ocurre alrededor de lo construido, lo que Atelier Bow-Wow, en su estudio, ha venido denominando como ecología ²⁰.

Kon Wajirō. Trabajo de campo en torno al Minka japonés, 1917-1923

La transición política, económica y social que experimentó Japón en el periodo inscrito entre la restauración Meiji 1868-1912 y el periodo Taishō 1912-1926 correspondió a una época de modernización y grandes transformaciones que llevaron a la nación nipona a convertirse en una potencia mundial. En términos productivos, esta transición significó paulatinamente el paso de una sociedad agraria a una industrial. El trabajo del arquitecto japonés Kon Wajirō (1888-1973) se inscribe y desarrolla en este contexto de cambios que influyen significativamente en las primeras etapas de su trabajo. [3]

En 1917, Kon es invitado a participar en el grupo de investigación Hakubokai ²¹, fundado por el antropólogo y folclorista japonés Kunio Yanagita (1875-1962), el arquitecto-académico Kōichi Sato (1878-1941) y el geógrafo Michitoshi Odauchi (1875-1954). El objetivo principal del grupo se centró en el estudio, la documentación y la preservación de la cultura campesina en Japón que estaba comenzando a desaparecer por efectos de la modernización. Durante esta primera etapa de aprendizaje como asistente del grupo, Kon llevó a cabo una exhaustiva investigación de las casas campesinas denominadas Minka ²², específicamente en las prefecturas de Saitama y



A BOCETO

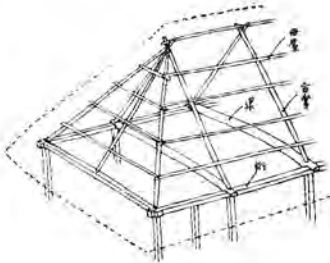
A1 Territorio



A2 Viviendas



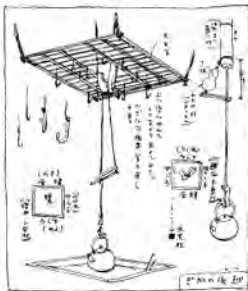
A3 Sistemas Constructivos



A4 Habitabilidad



A5 Objetos Cotidianos



B PLANIMETRÍA

B1 Planta



B2 Sección



B3 Alzado



B4 Axonometría



B5 Emplazamiento

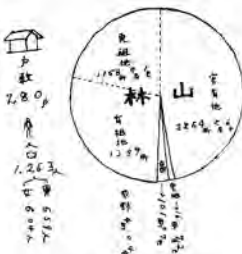


B6 Territorio



C DIAGRAMA

C1 Estadístico



C2 Organización



Tadaatsu. Junto a él Hosokawa Moritatsu, Okuma Kiho, Tamura Shizumu, Uchida Roan y Kiko Kozaburo.

²² La tipología Minka, traducido como viviendas campesinas o la casa de la gente, corresponde a construcciones del ámbito rural japonés. El concepto minka abarca otras asociaciones culturales y vernaculares más específicas. Esta fue la vivienda asociada a las clases sociales inferiores a los samuráis, como los agricultores, pescadores, comerciantes y artesanos. Su máxima evolución se llevó a cabo durante el régimen Tokugawa, comprendido entre los años 1603 y 1867. La tipología minka presenta una serie de variaciones formales y materiales que están en directa relación con las condiciones climáticas de su emplazamiento geográfico. Según Midori Nishi, estas variaciones formales se pueden verificar en los tamaños de los Gangi –arcadas o portales–, en la dimensión de los aleros o las pendientes de las cubiertas. NISHI, Midori. "Regional Variations in Japanese Farmhouses". *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 57, n° 2, 1967, pp. 239-266.

²³ La noción de "Trabajo de campo" es utilizada también en Arquitectura. Algunos autores como Raymond Lucas se refieren a ella como "un término comúnmente utilizado para describir la investigación asociada a un sitio, lugar o ubicación en particular. Esto sugiere que el "campo" es un contexto discreto, una unidad de análisis que tiene un límite y una frontera, por muy borroso que este borde pueda ser". LUCAS, Ray. *Research Methods for Architecture*. London: Laurance King Publishing Ltd., 2016. p. 70.

²⁴ KUROISHI, Izumi. *Kon Wajiro: A Quest for the Architecture as a Container of Everyday Life*. PhD Thesis, University of Pennsylvania, 1988, p. 49.

²⁵ Esta publicación, a manera de tratado teórico, dividió sus contenidos en tres partes: casas campesinas, estructura y sobre el plano de planta. En la primera parte, estableció una teoría que integró las relaciones entre la casa, lo geográfico –valle, montaña o borde costero– y la historia, los patrones de organización y el tamaño de las viviendas en relación con las áreas agrícolas. La segunda parte desarrolla en profundidad la vivienda campesina, desde la materialidad, desde el uso de los recursos locales con predominio de la madera como estructura, también examina las variaciones tanto formales como materiales según las diferentes regiones. En la tercera parte revisa, desde una minuciosa lectura del dibujo en planta, la planificación y organización de la vivienda a través la que interpretó los estilos de vida campesina. KON, Wajirō. *日本の民家 Nihon no Minka*. Tokyo: Iwanami shoten, 1989 (1922).

²⁶ "Después del terremoto, nos quedamos allí, en el suelo de Tokio, mirando en silencio la ciudad en ese momento. Sentimos la inmensidad de la cantidad de cosas que necesitábamos observar. Todos los días, al menos yo, caminábamos al azar por la llanura chamuscada, y comencé a investigar cosas aquí y allá". KON, Wajiro & ADRIASOLA, Ignacio. "What is Modernology? (1927)", *Review of Japanese Culture and Society*. vol. 28, 2016, p. 66.

²⁷ WEISENFELD, Gennifer. "Designing after disaster: Barrack Decoration and the Great Kantō Earthquake". *Japanese Studies*, vol. 18, n° 3, 1998, pp. 229-246.

²⁸ "Primero observó cómo las simples chozas (refugios) levantadas inmediatamente después del terremoto fueron reemplazadas gradualmente por cuarteles (cobertizos), una forma más sustancial de residencia temporal, y luego por casas permanentes (barracas)". GILL, Tom. "Kon Wajiro, Modernologist". *Japan Quarterly*. vol.43, n° 2, 1996, p. 199.

Kanagawa. Su método principal fue el trabajo de campo ²³, lo que implicaba "estar en el lugar" participando del cotidiano de las personas. Desde esta particular posición, observó la relación entre arquitectura y los estilos de vida, dialogó con los habitantes de diferentes localidades y realizó un registro documental a partir de dibujos y representaciones gráficas que integraron y absorbieron los conocimientos adquiridos en los campos de la geografía y la antropología.

Para llevar a cabo la documentación de las casas campesinas en Japón, Kon utilizó rigurosamente los sistemas tradicionales de representación arquitectónica que combinó con herramientas de representación más avanzadas como cartografías territoriales, diagramas estadísticos y análisis geográficos.

El resultado de dicha combinatoria fue una lectura sofisticada que interpreta el territorio como sistema multiescalar de relaciones y que, bajo la influencia del biólogo escocés Patrick Geddes (1854-1932), le permitió desarrollar una explicación científica del entorno construido y de la arquitectura ²⁴ [4]. Esta forma de investigación, que utiliza el dibujo como dispositivo analítico, fue complementada con metodologías propias de las ciencias sociales, como entrevistas y encuestas. El resultado de estos estudios fue publicado en 1922 bajo el título *Nihon no Minka* ²⁵.

Modernología, el estudio del presente, 1923-1926

El 1 de septiembre de 1923 un gran terremoto, de 7,8 grados Richter, azotó la región de Kantō en Japón, ocasionando la pérdida de más de 100.000 habitantes. Lo más devastador no fue el movimiento telúrico ni el tsunami que vino a continuación, sino los múltiples focos de incendios, originados por el movimiento y que terminaron por reducir a cenizas la ciudad de Yokohama, así como una parte de la capital imperial, Tokio, desatando la incertidumbre, el caos y la anarquía entre la población. Este acontecimiento histórico marcó un punto de inflexión en el trabajo de Kon, produciendo un giro desde lo rural a lo urbano.

Kon, junto a Yoshida Kenkichi (1896-1982), recorrió la ciudad en ruinas ²⁶, deambulando a través de parques y barrios como Hibiya, Ueno, Shiba y Kudan, escenarios donde observaron y registraron, a través de bocetos, la cultura material y las acciones cotidianas con que los habitantes, de manera creativa e improvisada, comenzaron a construir sus refugios con materiales encontrados en los restos que dejó el fuego. Posterior a esto, y como respuesta a la emergencia, Kon y Yoshida, junto a un grupo de artistas y diseñadores, conformaron Barakku sōshokusha – Barrack Decoration Company– ²⁷, empresa orientada hacia la decoración y el embellecimiento de los exteriores e interiores de los barakku (barracas)²⁸, esas estructuras temporales levantadas de forma improvisada tras el terremoto.

A partir de 1924, Kon fija sus intereses en el emergente y bullicioso espacio urbano que, producto de una rápida reconstrucción, posicionó a Tokio como una metrópolis moderna. Sensible al fenómeno de la occidentalización, comenzó a estudiar la alteración de la identidad japonesa y los cambios en las diferentes capas culturales de la ciudad.

A partir de esto, Kon comenzó a interesarse por observar y documentar el cotidiano de las personas, sus formas de vida, sus desplazamientos, sus pertenencias y la manera en que ocupaban los espacios, iniciando una nueva metodología de investigación denominada kōgengaku o Modernología (Modernología)²⁹. Este nuevo enfoque se desarrolló a partir de la exploración visual de tres capas de información que van desde lo urbano a lo doméstico: vestimenta y pertenencias, comportamiento y vivienda ³⁰.

En mayo de 1925, se lleva a cabo su primera gran investigación, *Ginza Fashion Survey* (1925).[5] [6] [7] Kon y su colaborador Yoshida, acompañados por un grupo de voluntarios, desarrollaron una encuesta masiva en el barrio de Ginza, el epicentro del consumo, modernización y occidentalización en Tokio.

Utilizando bocetos y diagramas estadísticos, analizaron y representaron vestuario, peinados, sombreros, carteras, zapatos y diversos accesorios que, una vez analizados, mostraron las grandes diferencias culturales de género. El 77% de los hombres se vestía bajo las nuevas tendencias occidentales, mientras el 33% restante aún seguía utilizando el tradicional kimono. Sin embargo, en el caso de las mujeres, el 99% aún mantenía la tradición de vestir kimono y solo el 1% restante utilizaba prendas occidentales como vestidos, faldas, abrigos y blusas [5]. Estas cifras, asociadas a los cambios culturales desde la moda, reflejan la forma acelerada en que se llevó a cabo la transición hacia la modernidad en Japón.



[5]

[5] Índice del informe de la encuesta sobre la moda de Ginza, 1925. Fuente: KON, Wajirō, 今和次郎 採集講義 (Kon Wajiro Retrospective, 1888-1973). Kyōto-shi: Kabushiki Kaisha Seigensha, 2012, p.119.

[6] Lámina 24. Bigote. Informe de la Encuesta de moda de Ginza, 1925. Fuente: KON, Wajirō, 今和次郎 採集講義 (Kon Wajiro Retrospective, 1888-1973). Kyōto-shi: Kabushiki Kaisha Seigensha, 2012, p.125.

[7] Lámina 56. Maquillaje. Informe de la Encuesta de moda de Ginza, 1925. Fuente: KON, Wajirō, 今和次郎 採集講義 (Kon Wajiro Retrospective, 1888-1973). Kyōto-shi: Kabushiki Kaisha Seigensha, 2012, p.127.

[8] *Shinkatei no shinamono chōsa* (Examen del hogar de una pareja de recién casados), Kon Wajirō, (1926). Fuente: KON, Wajirō, FUJIMORI, Terunobu. 考現学入門 Kōgengaku nyūmon (Introducción a la Modernología). Tokyo: Chikuma Shobō, Chikuma Bunko, 1987 (1930), pp. 228-243.

Entre los años 1925-1931, Kon continúa con sus estudios sobre Modernología a través de una serie de exploraciones sobre espacio y pertenencias denominada *Interior Survey*. En esta nueva investigación, se adiciona la dimensión doméstica, el espacio interior de viviendas, con el objetivo de comprender la relación entre objetos, espacio y personas.

De esta serie, se destaca su investigación de 1926, “*Shinkatei no shinamono chōsa*” – Examen del hogar de una pareja de recién casados– que aparece en el libro *Kōgengaku nyūmon –Introducción a la Modernología–*³¹. En este trabajo registra las objetos y pertenencias existentes en una pequeña vivienda de alquiler, de cuatro recintos, habitada por un joven ingeniero y su esposa.

Según el arquitecto japonés, los objetivos de esta investigación eran: “examinar los cambios en el uso y la colocación de las pertenencias en la casa, aclarar cómo se expresaban las personalidades de los propietarios en las formas y disposición de las pertenencias, examinar la relación entre la clase social de los propietarios y la cantidad de posesiones y el uso que se les dio, y estudiar las tecnologías utilizadas para mantener los bienes en la casa”³². El método para llevar a cabo la investigación fue la realización de detallados dibujos de cada uno de los recintos a través de la integración de bocetos, plantas, alzados, y secciones que, en conjunto con observaciones y notas de campo, constituyen una exhaustiva narrativa del estilo de vida. En su conjunto, reproducen, de manera minuciosa, a la manera de un escaneo tridimensional del espacio, un retrato del cotidiano de esta vivienda. [8]. Este registro, que dejó a los cuerpos fuera de la representación espacial, permite entender cómo la irrupción de múltiples objetos propios de las estéticas occidentales, fue transformando la forma del habitar tradicional japonés.

Estas discusiones sobre la occidentalización de Japón desde la transformación de sus costumbres y tradiciones, aparecieron de manera posterior manifestadas por otros importantes intelectuales japoneses como el escritor Junichirō Tanizaki (1886-1965), en el libro *El elogio de la sombra* de 1933, y más tarde en algunas películas de Yasujirō Ozu, especialmente en *Tōkyō Monogatari –Historias de Tokio–* de 1953, que debate sobre la transformación cultural de la sociedad japonesa de posguerra.

Apuntes a manera de cierre

La revisión del trabajo del arquitecto japonés Kon Wajirō permite, a partir de un análisis del panorama de arquitectos occidentales que realizaron investigaciones empíricas durante el siglo XX

7月午後1時40分～同58分・西側南行										YOSIDA
244人	(素)	(素)	(素)	(素)	(素)	(素)	(素)	(素)	(素)	
	169	20	46	1	2	0	1	0	5	
(D)	169	75								
は外人	%	27	62	1	3	0	1	0	6	
	%	69	31							

[6]

11月午後3時40～4時20分・西側往復										0洋装1人2人	一水
560人	(持)	(持)	(持)	(持)	(持)	(持)	(持)	(持)	(持)		
北行	1	3	0	3	0	2	5	3			
	0	2	0	6	0	2	5	0			
南行	2	1	0	7	0	2	2	1			
	1	2	0	6	0	0	8	2			
	494	4	8	0	22	0	6	20	6		
%	88	12									

[7]

29 “Parecía no haber una palabra precisa para describir lo que estaban haciendo, así que él inventó una. Tomando la palabra arqueología, *kōkōgaku*, eliminó el carácter central *ko*, que significa “viejo”, y lo reemplazó con *gen*, que significa “el presente”. La nueva palabra era *kōgengaku*, o “arqueología de nuestros días”. Traducida al inglés como “*modernology*”, prefirió usar el equivalente en esperanto, *modernologio*” GILL, T. *Ibid.*

30 KUROISHI, Izumi. “Visual Examinations of Interior Space in Movements to Modernize Housing in Japan, c. 1920–40”. *Interiors*, vol.2 n° 1, 2011, p. 102.

31 “No hace falta decir que esta investigación es tan útil para el diseño de casas y las nuevas innovaciones en electrodomésticos como lo son la geomorfología y la geología para la ingeniería civil, o la fisiología y la patología para la medicina. Las disposiciones irracionales de los muebles, los armarios, etc., pueden criticarse y explicarse mediante el dominio de esta investigación”. KON, Wajirō, FUJIMORI, Terunobu. *考現学入門 Kōgengaku Nyūmon*. Tokyo: Chikuma Shobō, Chikuma Bunko, 1987 (1930), pp. 220-244.

32 KON, 1926 citado en KUROISHI, I. *Op. Cit.*, p. 103.

33 CAUSEY, Andrew. *Drawn to See. Drawing as an Ethnographic Method*. Toronto: University of Toronto Press, 2017, p. 38.

y de una discusión teórica de nuevos enfoques que debaten acerca de estos cruces disciplinares; establecer el carácter precursor y ecléctico de sus investigaciones. En una época de grandes cambios en Japón, llevó a cabo avanzadas investigaciones en el área de la arquitectura a partir de la adopción del enfoque etnográfico.

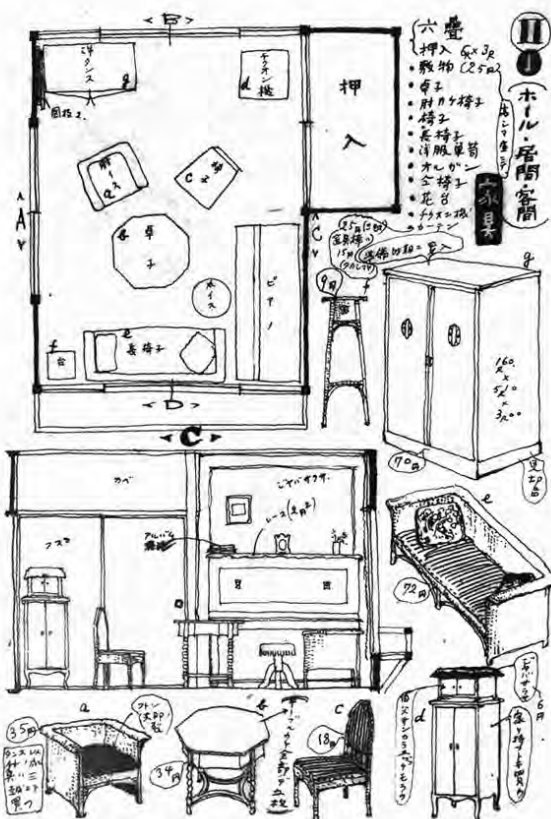
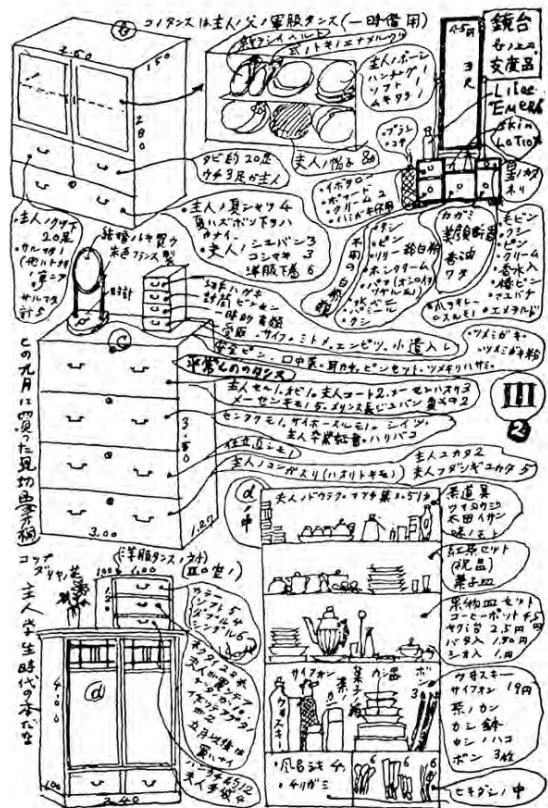
Algunas de las respuestas que este artículo arroja a la pregunta inicial, permiten concluir ciertas ideas que confirman el potencial de integración entre las herramientas de representación arquitectónica y el trabajo de campo como, por ejemplo, el diagrama como sistema de integración gráfica de metodologías de investigación cualitativa y cuantitativa, propias del trabajo de campo, o el dibujo como una herramienta de comunicación, que permite abrir el diálogo desde la traducción y la visualización de información y códigos complejos presentes en las capas de la ciudad.

Esta integración configura una metodología que permite aproximaciones y nuevas formas de examinar los complejos fenómenos emergentes que se manifiestan en diferentes escalas: de ciudad, de la arquitectura o de los objetos. Estas ideas han sido recientemente profundizadas por el antropólogo Andrew Causey en su libro *Drawn to See. Drawing as an Ethnographic Method*, en el que define que la exploración a través del acto de dibujar expande las dimensiones de lo que percibimos y que, por lo tanto, el investigador “percibe más o ve más profundamente” 33.

Cabe mencionar que, en antropología, la validación de técnicas de registro audiovisual como método de investigación, comenzó a discutirse en los años noventa desde la Antropología Visual; por lo tanto, su discusión es relativamente reciente. Entendemos entonces el dibujo de Kon Wajirō como una herramienta de representación que abstrae, sintetiza y singulariza lo observado; relaciona e integra información; construye un relato narrativo y traduce, de manera visual, tanto los datos como los códigos presentes en la ciudad. Estos aportes permiten ampliar y profundizar la incipiente discusión en torno al campo de la Etnografía Arquitectónica.

Finalmente, el artículo deja líneas de exploración abiertas hacia investigaciones futuras, con temas y autores que en este artículo no fueron abordados. En particular con trabajos que dan continuidad a las ideas de Kon y la modernología a través de la línea denominada Estudios de Observación Callejera, donde destaca su sucesor Terunobu Fujimori, quien, junto a Takeyoshi Hori, formó el grupo de exploración *Tokyo Architectural Detective Agency*, de 1974, y, posteriormente, en conjunto con el artista visual Genpei Akasegawa y Shinbo Minami, el colectivo *ROJŌ Kansatsu*, en 1986.

III



[8]

II)

08 | *Homme type - Homme réel*: revisión de la evolución de la idea de hombre en Le Corbusier como introducción a un entendimiento de su arquitectura _Alejandro Virseda Aizpún; Carlos Labarta Aizpún

I. Antecedente. C. E. Jeanneret y el hombre rítmico.

Las primeras décadas del siglo XX coinciden con el auge de la Revolución Industrial, pero, sobre todo, se produce un acontecimiento, la atroz Primera Guerra Mundial, cuyas devastadoras consecuencias parecen obligar a crear un nuevo patrón de comportamiento que sustituya a aquel que la ha provocado.

El Movimiento Moderno influido por las grandes cadenas de montaje industrial propone un nuevo modelo de producción artística, basado en la reproducción de objetos-tipo. Un arte de objetos de uso corriente y al alcance de todos repetidos de manera precisa; un arte anónimo y de carácter colectivo. Pero esta nueva propuesta no se queda en una simple teoría del objeto en sí mismo, sino que acabará siendo del hombre y de la sociedad realizada desde esos mismos parámetros.

A la emoción y al valor de lo individual, o lo único, característicos del periodo romántico, el Movimiento Moderno opone un nuevo entendimiento del hombre desprovisto de todo pasado inmerso en una sociedad que lo abarca desprendiéndole de toda personalidad. Se trata de un nuevo hombre anónimo, diluido entre las masas, que desarrolla su trabajo con la precisión de un ingeniero, eso sí, con un carácter innovador e idealista que lo liga aún a los restos del romanticismo pasado. Las caras de los maniqués que pinta Giorgio de Chirico, las ideas sobre el artesano de Tessenow o los personajes sin origen conocido de Julio Verne, Phileas Fogg o el capitán Nemo, son representaciones de este nuevo hombre.

En el plano artístico, la libre interpretación y la exaltación o pasión románticas son sustituidas por una relación entre el observador y el objeto artístico radicalmente opuesta, completamente “objetiva”, donde las reacciones emocionales de aquel son totalmente controladas por este. Como consecuencia, se produce en el artista una nueva consideración del observador como un mecanismo receptor, similar a una maquinaria cuyo engranaje perceptivo debe conocer a la perfección para posteriormente manipularlo a su antojo ¹.

El pensamiento del joven Jeanneret sobre el nuevo hombre, la nueva sociedad o la visión del arte, también se ve influido por estas corrientes de pensamiento que atraviesan Europa en las primeras décadas del siglo. Entra en contacto con ellas por primera vez en Alemania entre 1910 y 1911, durante su viaje para estudiar las propuestas artísticas de la Werkbund. Los artículos que remite a su ciudad natal, así como los apuntes de sus cuadernos de viaje ², demuestran el impacto que produce en el joven artista la taylorización emergente en la industria de ese país. Las cadenas de montaje de las modernas fábricas germanas y sus obreros autómatas constituyen la referencia de lo que debe ser la nueva sociedad, una maquinaria perfecta, suma de esfuerzos colectivos y anónimos.

[1]



Resumen pág 56 | Bibliografía pág 63

Universidad Politécnica de Madrid. Alejandro Virseda, Doctor en Arquitectura (Mención Internacional), 2014, y Profesor Asociado de Proyectos Arquitectónicos en la ETSA Madrid. Combina la actividad docente, investigadora y profesional. Primer Premio en Concursos Internacionales como Nave 16 Matadero Madrid, Edificio Fiscalía C. Justicia Madrid, Centro Cultural en Ginebra. Obras publicadas en revistas como Arquitectura Viva, Architectural Digest, Architectural Record y reconocidas con premios de relevante importancia como el Primer Premio FAD 2012 o el Primer Premio COAM 2012. alex@virseda-vila.com

Universidad de Zaragoza. Carlos Labarta, Becado Fulbright, Master en Harvard GSD, 1990, es Doctor en Arquitectura con Premio Extraordinario, Universidad de Navarra, 2000, y Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos en la EINA de Zaragoza. Becado Eisenhower, 2006. Miembro comité científico, editorial, de las revistas RA y ZARCH. Investigador en varios proyectos nacionales. Obra premiada en diversas convocatorias del Premio Mercadal COAA y seleccionada en las ediciones XII y XIV de la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo. clabarta@unizar.es

Palabras clave
Le Corbusier, Rítmica, *Homme type*, Purismo, *Homme réel*, hombre, Tourette.

Método de financiación
Financiación propia

[1] Vista aérea de la ciudad jardín de Hellerau. Archivos FLC.

[2] Postal del Teatro de Hellerau (Instituto Jacques Dalcroze) del joven C.E. Jeanneret. FLC L5-3-101-0013

[3] Sala del Instituto Dalcroze con escenografía. Autor anónimo. Adolphe Appia Collection, Société suisse du théâtre, Basel

[4] Sala del Instituto Dalcroze con graderío retráctil. Autor anónimo. Adolphe Appia Collection, Société suisse du théâtre, Basel.

[5] Ejercicios de Gimnasia Rítmica durante los Festivales en el Instituto Jacques Dalcroze. 1912. Búsqueda Google: Adolphe Appia artist and visionary of the modern theatre. Richard. C. Beacham

¹ "Objetos-tipo. La belleza de lo cotidiano". ZAPARAIN HERNÁNDEZ, Fernando. *Le Corbusier. Artista-Héroe y Hombre-tipo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1997, pp 61-70.

² LE CORBUSIER (C.E. Jeanneret). *Les Voyages d'Allemagne. Carnets*. Milán: Electa Architecture, Fondation LC, 2002.

³ Para mayor conocimiento de este método consultar los escritos del autor o la publicación BACHMANN, Marie- Laure. *La Rythmique. Jacques Dalcroze*. Boundry (Suisse): Éditions de la Baconniere, 1984, (Madrid: Editorial Pirámide, 1998).

⁴ Conviene hacer mención a la figura de Adolphe Appia, artista revolucionario de la escenografía moderna que también reside junto a Dalcroze en Hellerau y aplica al teatro sus métodos rítmicos. Tessenow construyó el teatro del edificio principal de Hellerau, el Instituto Dalcroze, según sus teorías sobre la escena moderna. Se trataba de un espacio revolucionario (visitado por directores y productores de todo el mundo) denominado la "SALA". La filiación de este espacio escénico con la "Caja de las Sorpresas" propuesto por Le Corbusier en la década de los años 40 es evidente.

⁵ LE CORBUSIER (Ch. E. Jeanneret). *Carnets. Le Voyages d'Allemagne, Carnet III*. Milán: Electa Architecture, 2002, p 79.

⁶ Charles Edouard Jeanneret firma los artículos de la revista *L'Esprit Nouveau* con dos nombres diferentes. Su nombre real, Jeanneret, lo utiliza en los artículos de artes plásticas y pintura escritos junto a Ozenfant. Los de arquitectura los firma con el pseudónimo Le Corbusier.

⁷ JEANNERET CH.E, OZENFANT. A. "Sur la Plastique". *L'Esprit Nouveau*, nº1, París, 1920.



[2]



[3]



[4]



[5]

Durante este viaje visita a su hermano Albert, músico residente en la comunidad ideal de Hellerau situada cerca de Dresde, en el sur de Alemania. Esta pequeña ciudad jardín, la primera de este tipo construida en Europa [1] [2] había sido proyectada por el arquitecto Heinrich Tessenow, cuyas propuestas de una nueva estructura social basada en el artesano anónimo de clase media, formaban parte de las alternativas al orden del siglo XIX. Sin embargo, lo verdaderamente destacable de esta comunidad no es su arquitectura, sino el nuevo modelo autosuficiente que propone basado en una particular organización vital de sus habitantes. Estos distribuyen su tiempo entre la fabricación industrializada de muebles y la práctica de un revolucionario método artístico, relacionado con la danza, desarrollado por el músico y pedagogo suizo Jacques Dalcroze –verdadero ideólogo y alma mater de la comunidad–. Dicho método “educativo-sociológico” denominado la “Rítmica”³ –y en ocasiones también el “Nuevo Hombre”– tenía como base del desarrollo intelectual el conocimiento del cuerpo humano a través del movimiento corporal. “El funcionamiento desarrolla el órgano y el sentido del funcionamiento orgánico desarrolla el pensamiento” había escrito Dalcroze. Los jóvenes habitantes de esta ciudad representaban, por tanto, el nuevo ideal de ser humano, una “máquina rítmica-tipo” cuya capacidad sensitiva e intelectual partía del perfecto conocimiento del funcionamiento de todas las piezas de su engranaje físico⁴ [3] [4] [5].

C. E. Jeanneret, impresionado por esta comunidad, volverá a visitarla en varias ocasiones y en su cuaderno de viajes anota “Hellerau marcará un punto capital en la evolución artística de la época”⁵. Una evolución antropocéntrica, dirigida por una primordial atención al hombre, actitud que el propio Jeanneret extrapolará a su producción futura, siempre dirigida por una particular teoría sobre la condición humana.

II. Le Corbusier y el *Homme Type* purista.

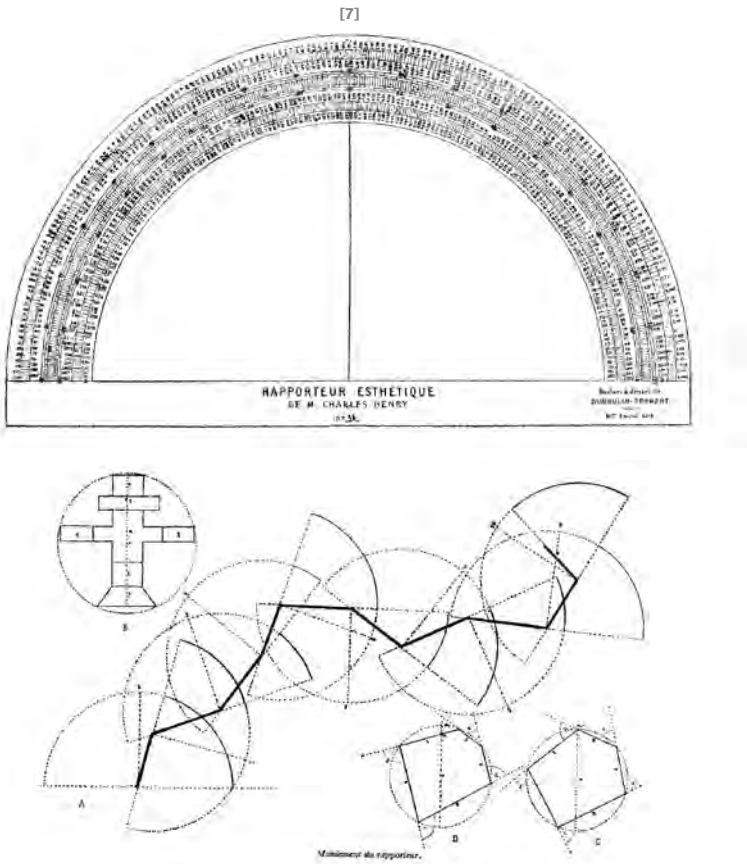
Ya en París, en los años 20, C. E. Jeanneret⁶ desarrolla junto al pintor A. Ozenfant un “arte para los tiempos nuevos” que denominan Purismo y cuya plataforma teórica de difusión es la revista *L'Esprit Nouveau*. El primer artículo, “Sobre la plástica”, comienza estableciendo la “condición primordial” de esta nueva propuesta artística, que sitúa al hombre como variable central y germinal, haciéndose eco de las teorías de J. Dalcroze al asegurar el “origen mecánico de la sensación plástica”⁷. La descripción del cuadro como un “sabio aparato de dar masaje” a los sentidos parece encontrar su antecedente en el masaje del cuerpo promulgado por el método de enseñanza del hombre rítmico. La relación definida entre el cuadro-objeto purista y el observador es puramente fisiológica y de carácter determinista y objetivo. Se trata de un masaje

o ejercicio rítmico cuyas leyes, conocidas y descritas por Jeanneret y Ozenfant –eso sí, de modo muy ingenuo y reduccionista–, les permiten dictaminar las reacciones intelectuales que el lienzo va a provocar en el espectador. El cuadro es una “ecuación” ⁸, “una máquina de emocionar”, cuyas leyes de composición ⁹ son fijadas por el artista para producir unas determinadas emociones controladas por él, e “invariables” en todo observador.

Realizando un análisis especular, se podría afirmar que el origen de este movimiento artístico se encuentra en una concepción “mecánica” del ser humano, considerado como un perfecto engranaje cuyo funcionamiento el artista puede variar a su antojo. En efecto, en diversos artículos de la revista este hombre es definido como un “*Homme type*” que Jeanneret y Ozenfant comparan con una máquina perfecta, al igual que realizaron con el cuadro¹⁰ [6]. Así, el movimiento artístico del Purismo se cimentará sobre una concepción determinista y totalmente controlada de la relación entre el espectador-habitante y el objeto artístico-arquitectónico al que igualmente denominará “máquina” –de “habitar”, “emocionar”–.

El conocimiento y el cuidado del cuerpo que denominan “cultura física” es un punto de partida primordial para los ideólogos de *L'Esprit Nouveau*. En ella presentan numerosos artículos que intentan analizar y desgranar el funcionamiento del engranaje humano, de sus mecanismos de percepción y que, igualmente, profetizan la importancia de la salud física como vía hacia una plenitud espiritual.

El científico Charles Henry publica una serie de cuatro artículos que llevan por título “*La lumière, la couleur et la forme*”, en los que realiza un análisis objetivo mediante la aplicación de métodos y fórmulas empíricas –mensurables y objetivas que contrastan con el sentimiento “romántico”– del funcionamiento de los dispositivos perceptivos del ser humano. Llega incluso a proponer dos nuevos instrumentos de medición de los mismos, el *Triple décimètre esthétique* y el *Rapporteur esthétique* ¹¹ [7]. Estos artículos son claves para entender las bases teóricas del Purismo. De carácter menos científico, pero en la misma línea, Albert Jeanneret, publica dos artículos sobre el ya referido método de la “Rítmica” ¹² en los que describe al ser humano como una “máquina rítmica” en la que la perfecta y precisa armonización entre el cuerpo y el espíritu es el medio “para convertirse en alguien”, es decir, es la vía de la auto reconstrucción. Como último ejemplo valgan los escritos del Dr Winter¹³, médico, fisiólogo y naturista –amigo personal de Le Corbusier–, sobre la “cultura física” como instrumento ideal para la formación del “Nuevo Hombre” al que denomina también “Hombre máquina”.



[6]

[6] Le Corbusier. Pagina 1 del artículo de la Revista *L'Esprit Nouveau* nº 23, “*Besoin types, meubles types*”. FLC

[7] Charles Henry. *Rapporteur esthétique*. Publicado en el artículo “*La lumière, la couleur, la forme (suite4)*” del nº 9 de la revista *L'Esprit Nouveau*.

[8] Le Corbusier. Boxeador en la terraza de una vivienda Inmueble-villa del Proyecto Wanner de Ginebra. *Le Corbusier Oeuvre complète, volume 1, 1910-29*.

[9] Le Corbusier. Vivienda de los Inmuebles-villa. Planta superior con una gran estancia con aparatos para el ejercicio físico denominada “*sports*”

[10] Personas caminando por la cubierta de la *Unité d'habitation* de Marsella. La altura del peto imposibilita la visión del entorno. Autor anónimo. FLC L1-15-121.

[11] Gimnasio sobre la *Unité d'habitation* de Marsella. Autor anónimo. FLC L1-13-186.

[12] Interior del Gimnasio de la *Unité d'habitation* de Marsella. Autor anónimo. FLC L1-13-190

⁸ JEANNERET CH.E, OZENFANT. A. Après le cubisme. Paris: Éditions des Commentaires, 1918, p 42.

⁹ JEANNERET CH.E, OZENFANT. A. "Les lois". Après le cubisme. Paris: Éditions des Commentaires, 1918, pp 29-39.

¹⁰ Como ejemplo, sirvan las líneas escritas en el artículo "Besoins types-meubles types" publicado en el número 23 de la revista L'Esprit Nouveau: "Las necesidades humanas son poco numerosas; son muy idénticas entre todos los hombres, que están hechos del mismo molde desde las épocas más antiguas que conocemos. La Larousse nos aporta la definición del hombre; nos da tres imágenes para mostrárnoslo ante nuestros ojos: toda la máquina está ahí, carcasa, sistema nervioso, sistema sanguíneo, y se trata de cada uno de nosotros, exactamente, sin excepción. Las necesidades son tipo, es decir, todos tenemos las mismas..." LE CORBUSIER. "Besoins types-meubles types". L'Esprit Nouveau, nº 23, París, Mayo, 1924.

¹¹ Charles Henry publicó los cuatro artículos "como una suite cuatripartita" en L'Esprit Nouveau. HENRY, Charles. "La lumière, la couleur et la forme I, II, III, IV". L'Esprit Nouveau, nº 6,7,8 y 9, París, 1921.

¹² JEANNERET, Albert. "La Rythmique y La Rythmique (FIN)". L'Esprit Nouveau, nº 2 y no 3, París, 1920.

¹³ "El Dr Winter era un antiguo jefe de cirugía de la Facultad de Medicina. Organizó un grupo de gimnasia con su vecino LC. Jugaban al baloncesto dos veces a la semana desde 1920 hasta el comienzo de la Segunda Guerra Mundial". MCLEOD, Mary. "Bibliography: Plans, 1-13 (1931-1932); Plans (bi-monthly), 1-8 (1932); Bulletin des Groupes Plans, 1-4 (1933)". Oppositions 19/20, "Le Corbusier 1933-1960". Cambridge, Massachusetts: MIT Press, Winter/Spring 1980, pp 185-201.

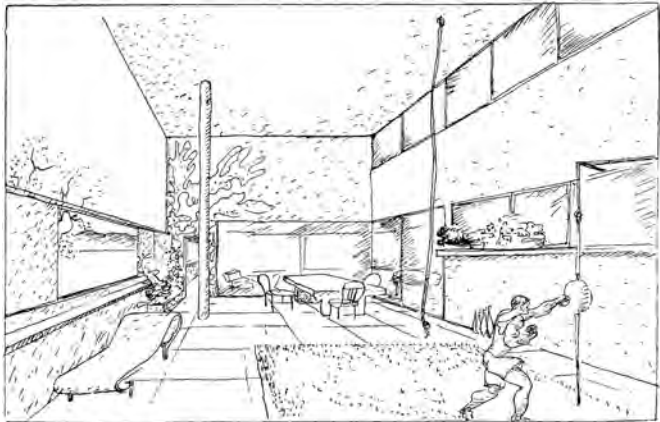
Sobre la influencia del Dr Winter en LC ver el capítulo "Machines a habiter" de la publicación BANHAM, Reyner. The Architecture of the Well-tempered Environment. Chicago: The University of Chicago Press, 1984 (2ª edic), pp 143-147.

Bajo la influencia de las teorías descritas, Le Corbusier concibe el deporte –el ejercicio físico– como un elemento de rehabilitación personal y de puesta a punto de la “maquinaria”¹⁴. Este particular carácter individual es representado por dibujos como el del boxeador golpeando la saca de entrenamiento en el fondo de la terraza de una de las viviendas del Proyecto Wanner de Ginebra (1928/29), dando la espalda al paisaje que se extiende ante él [8]. Los múltiples espacios deportivos que proliferan en los edificios de viviendas de los años 20 y en sus arquitecturas posteriores también demuestran esta cualidad¹⁵. En el nivel superior de la vivienda de los Inmuebles-villa, junto a la fachada secundaria de bloques de vidrio traslúcido, el arquitecto proyecta un habitáculo con aparatos de gimnasia –espaldera, colchoneta– denominado “Sport” [9]. En sus *unités d’habitation* la pista perimetral de atletismo se desarrolla en un nivel inferior al resto del plano de cubierta.

Como consecuencia, el peto de protección de hormigón sobrepasa la altura humana proporcionando al atleta un recogimiento –provocado por la ausencia de relación visual con el paisaje exterior– que contrasta con la expansión sensorial ofrecida por el plano elevado [10]. Igualmente, en un guiño surrealista, Le Corbusier concibe el gimnasio como un espacio situado bajo un cerramiento continuo de hormigón cuya geometría reproduce el casco invertido de una embarcación volcada sobre un mar de nubes. ¿Podría el arquitecto haber propuesto algún cubrimiento más hermético para practicar el ejercicio físico? [11] [12].

Sin embargo, el carácter individual de la reconstrucción de este nuevo hombre-tipo no se circunscribe exclusivamente al ámbito arquitectónico. La totalidad de sus propuestas urbanas teóricas de los años 20 y 30 –la *Ville Contemporaine* de 1922 o la *Ville Radieuse* de 1935, aunque en menor medida ya– funcionan como grandes máquinas. Constituyen un perfecto dispositivo físico y perceptivo que, evocando los mecanismos propuestos por Charles Henry, controla y ordena completamente la vida diaria e impulsos sensoriales de sus habitantes, eliminando cualquier interacción no deseada como la representada por la relación comunitaria espontánea. Así “no había política en la *Ville Contemporaine*, solo gestión objetiva. Igual que eliminaba la posibilidad de implicación en actividades políticas del ciudadano, su ciudad también eliminará la actividad social. Los clubs de noche, los restaurantes, las salas de concierto y los teatros parecían solo adecuados para perder el tiempo, intercambiar gérmenes y crispar los nervios. Es interesante notar que, cuando Le Corbusier no puede evitar representar un café o un restaurante en una de sus perspectivas de la ciudad, tiende a situar esta actividad en un extremo. Y si ocupan una posición central se asegura de que nadie esté haciendo uso de ellos ” ¹⁶ [13].

[8]



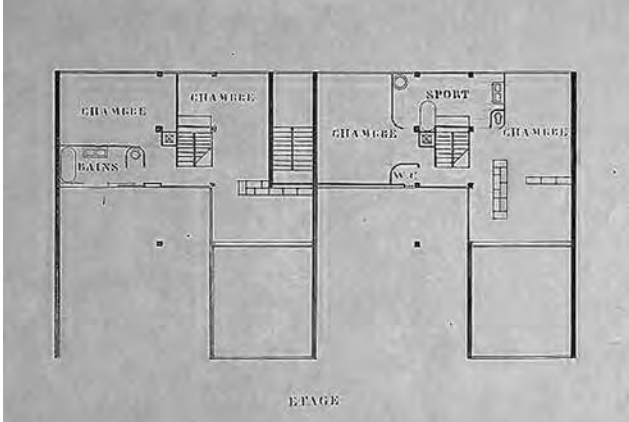
[10]



[11]

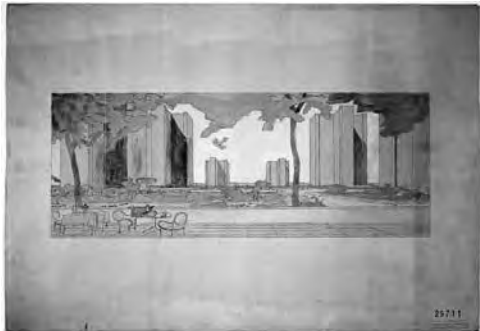


[9]



[12]





[13]



[14]

[13] Le Corbusier. Dibujo del centro de la Ville Contemporaine de 3 millions d'habitants. FLC 29.711. También publicado en *Le Corbusier Oeuvre complète, volume 1, 1910-29*.

[14] LC con Mies Van der Rohe en Stuttgart en 1927 con toda la apariencia de severos Hommes Types de los nuevos tiempos. Publicada en William J.R. Curtis, *Le Corbusier Ideas y Formas*, p. 68.

[15] Le Corbusier. Dibujos de "casas de hombres" (Granja de la Bretaña, Casa de los Alpes, Refugio al borde del mar en la Bretaña) publicadas en *Une Maison-un Palais*.

[16] VVAA, Le Corbusier. Portadas y fragmentos de artículos de Le Corbusier en la revista Plans (posteriormente publicados en *La Ville Radieuse*).

Por tanto, como escribe en 1930, en el capítulo “*Invite a l’action de la Ville Radieuse*”, “el abandono presente, aparente en todas las esferas de la vida, que conducía inevitablemente a la cuestión “¿Quién soy yo?” solo parecía encontrar su respuesta en una afirmación de lo individual” ¹⁷. Eso sí, una individualidad no espontánea y particular de cada ser, sino cuidadosamente planificada y dirigida desde la rehabilitación de la maquinaria humana –común a todo hombre-tipo– que debía conducir a un “nuevo espíritu” acorde a los tiempos modernos y al arte que estaba por llegar. Se generaría así el nuevo estado espiritual deseado que produciría un corte con el pasado preparando al ser humano para los nuevos tiempos y el nuevo arte ¹⁸.

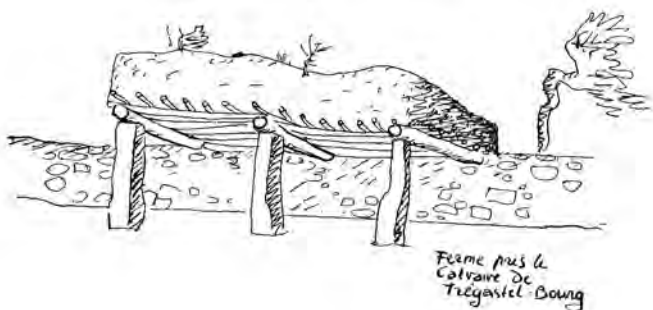
El propio Le Corbusier con “la ropa oscura, sombrero hongo, pipa y corbata de lazo de un ingeniero se presentará como un *Homme type* más de la época” ¹⁹ [14], un hombre nuevo que debía sustituir al artista único romántico que había padecido y sufrido las vivencias del mundo ya caduco del siglo XIX. Y su arquitectura y su arte serán precisas máquinas –de habitar, de emocionar –, objetos tipo concebidos bajos precisas leyes para rehabilitar al individuo, roto tras la Primera Guerra Mundial, a través del orden y el rigor físico y sensorial del sujeto normativo. Este nuevo *Homme type*, que él mismo pretendía representar, es seducido por el objeto del nuevo arte que lo rehabilita poniendo en funcionamiento su maquinaria y convirtiéndolo en el modelo humano de los tiempos modernos ²⁰.

III. Le Corbusier y el *Homme réel*.

La separación de Ozenfant en 1926 y, ya en la década de los años 30, el fracaso de las esperanzas depositadas en el “Nuevo Hombre” de la sociedad maquinista, cuya deriva hacia un capitalismo y materialismo exacerbados, representados por una burguesía acomodada, conduce a la crisis económica de 1929 y posteriormente a la Segunda Guerra Mundial; harán variar progresivamente el modelo de ser humano y de sociedad ideal postulados por Le Corbusier y, como consecuencia, de sus postulados artísticos y arquitectónicos.

Ya en *Une Maison-un palais*, publicado en el año 1928, dos años después de su ruptura con el Purismo, se puede vislumbrar un cambio de actitud insinuado por la sustitución del sujeto normativo “tipo” de la sociedad maquinista de su *Ville Contemporaine*, muerta y alienada, por una confianza cada vez mayor en las cualidades individuales de cada ser humano como revulsivo y cimiento de un nuevo orden social. De la fascinación hipnótica y tiránica de la primera Era de la Máquina –“después de haber sufrido bajo su carga el mundo se vuelve a levantar”, escribe– permanecen los valores de “pureza, rigor, orden, y precisión” ²¹ que esta trajo consigo. Sin embargo, se flexibiliza la sensibilidad hacia el nuevo hombre y sociedad que lo debía poner en práctica. Al *Homme type*, para el que fueron concebidas las “casas en serie” como las “máquinas de habitar” descritas en el penúltimo capítulo de la publicación *Vers une architecture*, se opone cinco años después un hombre “artista creador anónimo” cuya “imaginación” es capaz de concebir toda variedad de espacios domésticos; desde las granjas de Bretaña materializadas

[15]



¹⁴ Como ha reconocido Josep Crosas, el deporte es concebido, por tanto, como un nuevo principio regenerador, el “elemento fundamental de la trepidante vida moderna”. CROSAS, Josep. “Le Corbusier y las razones del deporte”. *Massilia* 2004. *Annuaire d'Études Corbuseennes*. Barcelona: Centre d'Investigacions Estètiques, 2004, pp 107-111. Sobre el tema ver también: COHEN, Jean-Louis. “Le Corbusier Nietzschean Metaphors”. KOSTKA, Alexandre y WOHLFARTH, Irving eds. *Nietzsche and “An architecture of Our Minds”*. Los Angeles, Getty Research Institute, 1999 y ALONSO PEREIRA, José Ramón. *Le Corbusier y el descubrimiento del ocio*. P+C, *proyecto y ciudad*. Revista de temas de arquitectura, vol.5, Cartagena, 2014.

¹⁵ La *promenade architecturale* será consecuencia de esta particular relación “cenestésica” entre el hombre tipo y el objeto purista. “Las artes plásticas se originan en movimiento” repetía a menudo y esas artes eran un universo único que englobaba arquitectura, pintura y escultura.

¹⁶ RICHARDS, Simon. *Le Corbusier and the Concept of Self*. New Haven and London: Yale University Press, 2003, pp 34, 35. Sobre la Ville Radieuse el autor también describe la misma característica: “...Como en la *Ville Contemporaine*, el deporte, siempre mediado por unas precisas reglas, es la principal actividad “social” de la ciudad en la *Ville Radieuse*. De ahí el famoso ataque de LC a la calle: no existen las calles porque la relación informal está prohibida. La sociedad está sustancialmente formalizada. Esta permitido convivir con unos estrictos parámetros, que son siempre de naturaleza instrumental...” p. 46.

¹⁷ LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse*. Paris, Ed Vincent, Fréal&Cie, 1933, p 97.

¹⁸ BANHAM, Reyner. *Theory and design in the First Machine Age* (Teoría y diseño en la primera era de la máquina). Londres: The Architectural Press, 1960, 1982. (Barcelona: Ediciones Paidós Estética, 1985, p. 242).

¹⁹ BANHAM, Reyner. *Theory and design in the First Machine Age* (Teoría y diseño en la primera era de la máquina). Londres: The Architectural Press, 1960, 1982. (Barcelona: Ediciones Paidós Estética, 1985, p. 245).

²⁰ ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando. *Le Corbusier. Artista-Héroe y Hombre-tipo*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1997, p. 63.

²¹ LE CORBUSIER. *Une Maison-un palais*. Paris: Collection de “L'Esprit Nouveau”. Editions Connivences. Paris, 1989 (1ª edición, 1928), p. 18.

²² LE CORBUSIER. *Precisions (Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo)*. Barcelona: Editorial Apóstrofe. Colección Poseidón, 1999, pp. 17-37.

²³ Según varios autores, el proyecto para las casas Loucheur (1929) en Francia y la casa para M. Errazuris en Chile (1930), supone en la práctica el “...fin del sueño de crear la casa tipo taylorizada”. Ver TORRES CUECO, Jorge. *Le Corbusier: visiones de la técnica en cinco tiempos*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithemas, nº 13, 2004, p. 175.

²⁴ MCLEOD, Mary. “Bibliography: Plans, 1-13 (1931-1932); Plans (bi-monthly), 1-8 (1932); Bulletin des Groupes Plans, 1-4 (1933)”. *Oppositions 19/20, “Le Corbusier 1933-1960”*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, Winter/Spring 1980, p. 187.

²⁵ LE CORBUSIER. “Spectacle de la vie moderne”. *Prelude*, nº 2, Paris, 1933, pp 271-282. FLC B2-4-863. Publicado también en LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse*. Paris: Edituers Vincent, Fréal&Cie, 1933, pp. 176-180.

²⁶ “Del orden individualista o tipificado de la primera posguerra -el Purismo-, que perseguía la reconstrucción del individuo roto o destrui-

como una cubierta plana de durmientes de madera apoyados sobre un muro de mampostería, hasta la casa a dos aguas de los Alpes, pasando por la cabaña piramidal de troncos en torno a un fuego o el refugio a orilla del mar que un peón italiano se construye en Francia [15].

Los diversos viajes que Le Corbusier realiza entre 1929 y 1932 por Sudamérica, África, España, Rusia u Holanda le hacen convivir y conocer nuevas realidades sociales diferentes al “enlosado de cadáveres parisino”, conformadas por hombres de muy diversos orígenes que conviven “en la alegría”, generando auténticos “teatros espontáneos”. En el “Prólogo americano” de *Precisions*, escrito en 1930 tras su periplo de conferencias por Sudamérica, el arquitecto destaca la vitalidad, la bondad o la alegría de los “indios”, “negros” o “mulatos” de Asunción, Sao Paulo o Buenos Aires, y describe sus casas, “viviendas obreras de chapa ondulada”, como verdaderos “poemas de los tiempos modernos”. Al “escepticismo y pesimismo voltariano” que le producen las “casas de los arquitectos”, el arquitecto opone las “casas de los hombres, frutos del amor y el más total acto de devoción de un alma sensible” ²². Frente al *Homme type* y sus pautas de comportamiento normadas, maquinistas, propone ahora la espontaneidad y erupción creativa de un hombre libre como modelo humano de los tiempos nuevos.

Y dicho cambio afectará consecuentemente a todo su trabajo. En la obra plástica el Purismo dogmático y normativo de los años 20 va adquiriendo formulaciones más complejas y ambiguas en las que los *motives-vie* –cuerpos humanos, animales– comienzan a convivir con la temática purista. Los *objets-type* son sustituidos por *objets à reaction poétique* –huesos, piedras, conchas, fósiles– que no solamente tienen atributos escultóricos, sino que poseen un extraordinario potencial poético que impregnará la pintura y demás campos del arte lecorbusieriano. Los modelos teóricos de ciudad de los años 20, con sus retículas ideales, comienzan a fragmentarse y a adoptar formas orgánicas más libres. En arquitectura, esta nueva corriente se manifiesta, por primera vez, en el carácter regionalista de sus primeras viviendas de los años 30 –viviendas Loucheur de 1929 o la casa Errázuriz de 1930– en las que utiliza sistemas constructivos y recursos formales completamente antagónicos a los de las villas puristas realizadas hasta el momento²³ respetando, eso sí, todavía sus principios espaciales y circulatorios –sirva como ejemplo el esquema de *promenade architecturale* sobre una doble altura del ejemplo chileno–. Será en las futuras arquitecturas de mayor escala y en las grandes salas proyectadas tras la Segunda Guerra Mundial –ya en los años 50– donde se plasmará con mayor evidencia el cambio que se había comenzado a gestar en el arquitecto dos décadas antes.

A partir de 1930 el arquitecto parece haber renunciado definitivamente a la utopía maquinista y al hombre y orden social propuestos bajo su influencia como demuestran la serie de artículos que escribe en las revistas de corte sindicalista, *Grande Route*, *Plans* –colabora en 13 números de enero de 1931 a marzo de 1932– [16], *Prélude* –colabora en 14 números de enero de 1933 a agosto de 1935) [17] o *L'Homme Réel* –colabora en 4 números de enero de 1934 a mayo de 1934– [18]. En todos subyace una crítica a las consecuencias alienadoras del dominio de la máquina y una confianza en el papel protagonista de una nueva estructura social, industrial, política o artística conformada por un hombre liberado de su

[16]



opresión, el Hombre Real –*L’Homme réel*–. Uno de los puntos en común de estas revistas es “la sustitución de la ética de lo material por la ética de la personalidad... el desarrollo de su dignidad espiritual: el cultivo de la personalidad” ²⁴.

Sirva como ejemplo ilustrativo de estas consideraciones el artículo “El espectáculo de la vida moderna” escrito en 1932 para la revista *Prélude* ²⁵. En él anuncia abiertamente el fin de la “era de la máquina”, apostando por la creación de una nueva armonía que “recuperará las pasiones humanas que la era de la máquina no había aprovechado, sino muy al contrario”, para restablecer un equilibrio en el que esta sería ya “un sirviente y no un gobernante, un trabajador y no un tirano, una fuente de unidad y no de conflicto, de construcción y no de destrucción”.

La propuesta del nuevo *Homme réel* presentada en este escrito varía radicalmente respecto a la de su predecesor, el *Homme type*. Además, en él se desarrolla un nuevo argumento importante de destacar: el carácter colectivo que exigía el logro de los nuevos tiempos. Frente a la individualidad del orden social fracasado, representada por el hombre alienado y anónimo de las fábricas futuristas de la era de la máquina –o incluso por el hombre de negocios, el técnico que ocupaba el centro de la ciudad– Le Corbusier propone un “plan” para la “creación de una nueva armonía” cuyos cimientos se encontrarán en la fuerza de la labor colectiva²⁶ de un ser humano en el que, además, “habrá despertado lo “bueno”, la vibración de la fiebre artística fluyendo del espíritu creador”. El valor de la “vida”, “de lo espontáneo y verdaderamente humano”, eso sí, en clave colectiva, parecían imponerse a los valores individualistas propuestos años atrás.

Esta “pasión”, como la denomina Le Corbusier, es una realidad de carácter espiritual, puramente humana, no instrumental como lo era la máquina, que catalizada a través del arte debe conducir a un nuevo estado de consciencia.

También en la revista *Prelude*, LC publica dos años después, en 1934, el artículo *Quand les cathédrales étaient blanches*. En él se expresa en los mismos términos descritos anteriormente, evocando en esta ocasión, el tiempo pretérito de la Edad Media como ejemplo a seguir por la sociedad europea de los tiempos nuevos –no es casual la elección de esta época beligerante, pero que representa unos valores más cercanos a los del artesano reivindicado por Tessenow que a los del obrero de las cadenas de montaje de la era maquinista–. De este modo refiere:

“Cuando eran blancas las catedrales, Europa había organizado a los gremios por requerimiento imperioso de una técnica completamente nueva, prodigiosa, locamente temeraria, cuyo empleo conducía a sistemas de formas inesperadas –formas, en verdad, cuyo espíritu desdeñaba el legado de mil años de tradición–, sin vacilar ante la perspectiva de lanzar a la civilización a una aventura desconocida. Un estilo internacional se difundía de Occidente a Oriente y de Norte a Sur, un estilo que arrastraba la corriente apasionada de los deleites espirituales; amor del arte, desprendimiento, alegría de vivir creando. Cuando eran blancas las catedrales, la participación, en todo, era unánime. No eran cenáculos los que pontificaban; era el pueblo, el país en marcha” ²⁷

Unas páginas más adelante advierte, sin embargo, de la componente individual existente en esa labor, “ese esfuerzo no solo tiene una base colectiva o un protagonista. Encuentra su soporte en las profundidades de cada persona, en el silencio del auto examen de cada uno”. En el capítulo “Todos atletas” de la misma publicación, impresionado por los “cuerpos sólidos”²⁸ de los jóvenes universitarios de la sociedad norteamericana, describe la cultura física que ya postulara en los años 20 como el germen de esta “tarea” de orden espiritual. Como ejemplo hace referencia a la ya desaparecida comunidad de hombres rítmicos de Hellerau con la que, como ha sido descrito, había mantenido relación entre 1910 y 1913, y a la que compara con un “convento”, enfatizando así la componente espiritual de su trabajo físico: “en Alemania, en las inmediaciones de Dresde, en Hellerau nació una ciudad mística hacia 1910. Un centro espiritual, o que quiso serlo. Si la sociedad es hostil a las meditaciones, admite la utilidad de los “conventos””.



[17]

[17] VVAA. Portada de la revista *Prelude*.

[18] VVAA. Portadas de la revista *L’Homme Réel* en las que escribe Le Corbusier.



[18]

[19] Monje en una celda del Convento de La Tourette. Maurice Jarnoux (Paris-Match). Publicada en “*Un Couvent de Le Corbusier*”. Les Éditions de Minuit.

[20] Monjes en la Iglesia del Convento de La Tourette. Maurice Jarnoux (Paris-Match). Publicada en “*Un Couvent de Le Corbusier*”. Les Éditions de Minuit.

[21] Monje en un deambulatorio del Convento de la Tourette. René Burri. Publicada en “*Le Corbusier, René Burri, Magnum Photos*”. Birkhäuser Publishers.

do por la traumática Primera Guerra Mundial a través del orden, el rigor métrico y sensorial y el sujeto normativo, pasamos, en la segunda posguerra, a un modo de reconstrucción que apunta más hacia lo colectivo, la recuperación del símbolo, la posibilidad de la arquitectura de encarnar valores catárticos de comunidad..." QUESADA, Fernando. *Las Cajas Mágicas. Cuerpo y escena*. Barcelona: Edición Fundación Caja de Arquitectos. Colección Arquithesis, 17, 2005, p. 209.

27 LE CORBUSIER. "Quand les cathédrales étaient blanches". *Prelude. Organe mensuel du comité central d'action régionaliste et syndicaliste*, n° 13, Paris, Septembre-octobre 1934, sin paginar.

28 LE CORBUSIER. "Quand les cathédrales étaient blanches". *Prelude. Organe mensuel du comité central d'action régionaliste et syndicaliste*, n° 13, Paris, Septembre-octobre 1934, sin paginar. En este texto comparará esos cuerpos con los de los estudiantes de París "músculos descuidados, estómago mal alimentado..."

29 Sert. J.L. Prólogo a la edición española. ROGERS E.N, SERT, J.L, TYRWHITT, J. CIAM. *El corazón de la ciudad. Por una vida más humana en comunidad*. Barcelona: Editorial Hoepli S.L., 1955, pp. 5,6.

30 "Desde 1920 he entendido el hogar como el templo del hombre que a menudo ha servido para construir el hogar de los dioses. Creo que la facultad humana más elevada debería dirigirse a crear este 'templo del hombre'..." LE CORBUSIER. Introduction. *Oeuvre complète. Vol. 4. 1938-46*. Basilea : Editeur W. Boesinger. Birkhäuser Publishers, 1999, p. 8.

La celda es dictada por las medidas del Modulor, sistema métrico concebido por el arquitecto a partir de la figura humana. Un análisis más profundo de su significado y relación con la arquitectura LeCorbusieriana sería muy pertinente en este artículo, sin embargo, la extensión del tema impide su desarrollo.

31 De ahí que una de las características del convento de la Tourette, como ha reconocido el dominico F. Biot, es la sensación de alargamiento de la distancia entre los usos principales del convento, la celda y la Iglesia. En este proyecto el entramado de circulaciones y los usos comunes adquieren una particular importancia. BIOT, François Fr. *Derniers écrits, dernières paroles. Le Frère François Biot de l'Ordre des Frères Prêcheurs* (dominicain). Paris, 1923-1995, p. 37.

32 "No es de extrañar que a menudo él mismo se definiera como un "monje". "A 15 metros de mi cabanon me he construido un barracón de 4x2 m. Vivo como un monje feliz". Carta de 15 de abril de 1954. ZAKNIC, Ivan. *Le Corbusier. Mise au point. Traducción e interpretación*. Yale: Yale University Press, 1997, p. 69.

33 ROWE, Colin. "Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon". *Architectural Review*, Londres, 1961, pp. 400-410.



Parece por tanto que ya en los años previos a la Segunda Guerra Mundial Le Corbusier se ha distanciado de la sociedad maquinista e industrial que conducirá al nuevo desastre bélico. Su nueva propuesta de orden social otorga un papel activo –“el hombre vuelve a desear”– a un hombre opuesto al sujeto alienado de la sociedad maquinista. Estas variables “verdaderamente humanas” proponen un “hombre real” cuya existencia se cimenta en un equilibrio entre el poder catártico de la comunidad y el retiro revitalizante en soledad; ambos catalizados a través de un médium que generaba esa unidad espiritual colectiva, en el caso de la Edad Media la religión y, para Le Corbusier, el arte, la arquitectura.

IV. Epílogo. El convento de la Tourette: La construcción del orden social ideal lecorbusieriano.

En 1953, Le Corbusier recibe el encargo de la comunidad dominica de proyectar un edificio para “alojar a 100 monjes y en el silencio ofrecerles una iglesia”: un convento. En el acto de inauguración lo describe ya como una *Ville Radieuse Sacrée* que representará un modelo a pequeña escala de su ciudad y orden social ideales. En efecto, este acoge todas las actividades a las que una ciudad debía ofrecer soporte según la Carta de Atenas esbozada en el IV CIAM de 1934 –residencia, ocio, trabajo, circulación– y presentes en la propuesta urbanística presentada el año siguiente. Sin embargo, asumirá igualmente los preceptos promulgados en los últimos CIAM en los que el arquitecto ha participado –VII CIAM celebrados en Hoddesdon, denominados “El corazón de la ciudad”– y en los que se reclama como “símbolo de la ciudad aquellos sectores urbanos que son lugar de congregación de masas, centros de vida colectiva y también centros de reunión de las artes” 29. Dichos postulados derivaban del hombre y orden social descritos en el anterior apartado. En su interior el binomio colectivo-individual, descubierto en la cartuja de Ema durante su viaje de juventud por Italia, encuentra al fin su equilibrio ideal. La vivienda-celda, “templo del hombre”30 y reducto de vida individual [19], se encuentra en un extremo y el “templo comunitario”, auténtica “*Boîte à Miracles*” que evoca aquella “Caja” de Adolphe Appia para la reunión y la celebración, en el otro [20].

El paseo meditabundo por el entramado de corredores del edificio conventual, por un lado, así como el encuentro y la relación, siempre mediada, con los demás religiosos en las áreas comunes, por otro, complementan esta actividad comunitaria de la iglesia, constituyendo una verdadera área de entrenamiento físico y espiritual del monje 31 [21].

El monje, habitante de este orden ideal materializado por la arquitectura del convento, parece representar, finalmente, el individuo-tipo ideal del orden social lecorbuseriano32; un *Homme réel* capaz de desarrollar su bondad y fiebre artística en el teatro místico de las celebraciones comunitarias de la iglesia –“corazón de la ciudad”–. Pero, a su vez, un “actor” que con sus hábitos blancos y lentos movimientos rememora aquellas representaciones del artista rítmico dalcrociano –para él que el ejercicio físico constituía el vehículo hacia la plena realización espiritual–, propio inicialmente del *Homme type*, pero culminado ahora en la vivienda y ciudad sagrada del convento.

Entenderíamos así las enigmáticas líneas escritas por Colin Rowe –cuya investigación y reflexión para descifrar su sentido acabó por dar lugar a este escrito–, para quien el convento de la Tourette “no sería tanto una iglesia con un área de vivienda adjunta, cuanto un teatro doméstico para virtuosos del ascetismo con un gimnasio para el ejercicio de los atletas espirituales a su lado. La figura del boxeador con la saca de entrenamiento en la terraza del proyecto de 1928 para Ginebra se ha combinado con la imagen de Jacob luchando contra el ángel. La mostración del ejercicio espiritual como gimnasia física es uno de los temas más atractivos de la Tourette” 33.



09 | Anfitriones y profetas de la Antártida. Arquitectura, territorio e imaginarios enfrentados en la Antártida, “argentina”, “británica” y “chilena”. 1961 en adelante. _Fulvio Rossetti

Tres proyectos de arquitectura, más o menos recientes, son emblemáticos del tipo de política territorial de tres países que desde hace décadas han proyectado sus intereses sobre el mismo territorio antártico. Uno corresponde a las estaciones de investigación del British Antarctic Survey, en la bahía Halley, aproximadamente en el límite oriental del territorio reivindicado por el Reino Unido. El segundo es la “primera ciudad en la Antártida”, proyecto utópico para un asentamiento estable imaginado por Argentina en las cercanías de la Base Esperanza, en el extremo norte de la península antártica. El tercero, aún no realizado, es el Centro Antártico Internacional (CAI), establecimiento polifuncional que Chile quiere dedicar a servicios logísticos y otras actividades propulsadas para consolidar el rol de Punta Arenas como ciudad de cabecera y puerta de entrada al continente.

Los tres proyectos se erigen como cruces de redes urbanísticas aparentemente análogas, implementadas por cada país con bases militares, estaciones de investigación, nodos logísticos (*hubs*) y ciudades cabecera (*gateways*). Sin embargo, a pesar de ciertas similitudes infraestructurales, la distinta elección de qué obras y lugares convertir en emblemáticos sugiere la existencia de diferentes discursos de afirmación y conduce a preguntarse qué rol juegan arquitectura y políticas territoriales en el contexto de la superposición de las reclamaciones y de las normas que regulan la coexistencia de los tres países sobre un suelo cohabitado, que en la realidad actual no pertenece a ninguno de ellos. Al respecto se plantea que el valor emblemático de las obras mencionadas surge del cruce entre redes de significación cultural y redes de integración morfológica superpuestas, desarrolladas por cada país en la segunda mitad del siglo XX. Un conjunto de procesos, basados en distintas ideas de unidad, en que se busca ahondar en el presente trabajo.

El bien común. Postergación y anticipación en el contexto del Tratado Antártico

Las estrategias geopolíticas y culturales con que Argentina, Chile y Reino Unido transformaron y significaron el territorio de sus reclamaciones ¹ superpuestas [1], a partir de la segunda mitad del siglo XX, se vincularon directamente con las reglas y los propósitos del Tratado Antártico de 1961, su actualización en los términos ecológicos del Protocolo Ambiental de Madrid de 1991 y un conjunto de tensiones que antecedieron a la firma de este y que se vincularon con la posibilidad de iniciar la extracción de minerales como el petróleo .

Grosso modo, Tratado y Protocolo Ambiental, con el que las actividades extractivas fueron finalmente prohibidas, pueden ser resumidos como un sistema jurídico que si, por un lado,

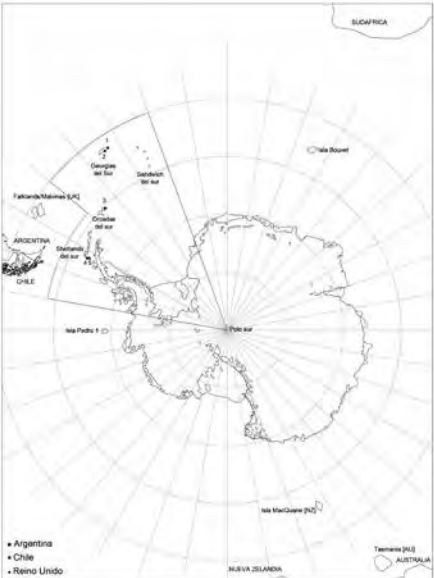
Resumen pág 56 | Bibliografía pág 63

Pontificia Universidad Católica de Chile. Fulvio Rossetti es arquitecto de la Universidad Roma TRE. Es Doctor e Investigador Postdoctoral de la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC), donde actualmente desarrolla un proyecto FONDECYT sobre historia del territorio antártico con el patrocinio del profesor Pedro Alonso. Es docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Andrés Bello (UNAB) y en el magíster en Ciudad y Paisaje de la Universidad del Desarrollo (UDD). Entre otras publicaciones es autor del libro “Arquitectura del paisaje en Chile” (2009). frossett@uc.cl,

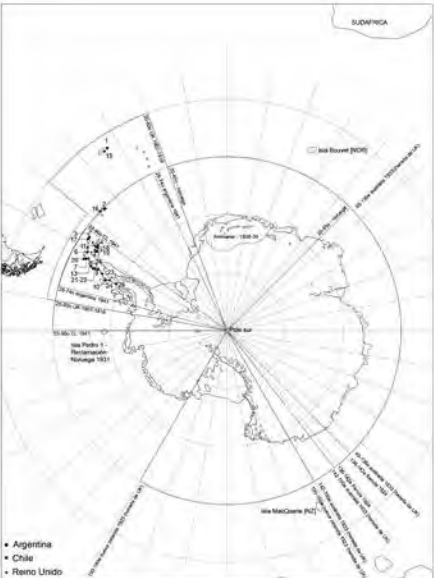
Palabras clave
Imaginarios territoriales, paisaje, ambiente extremo; Arquitectura, Antártida.

Método de financiación
Publicación realizada en el marco de la investigación ANID + INACH, Fondecyt/Postdoctorado, Folio N° 3190203.

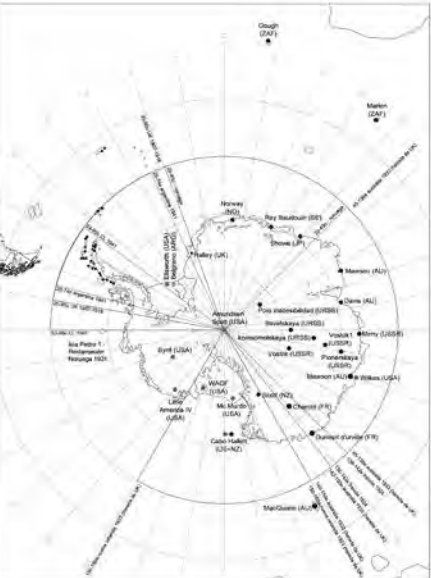
[1]



1915 Instalaciones



1955 Estaciones permanentes

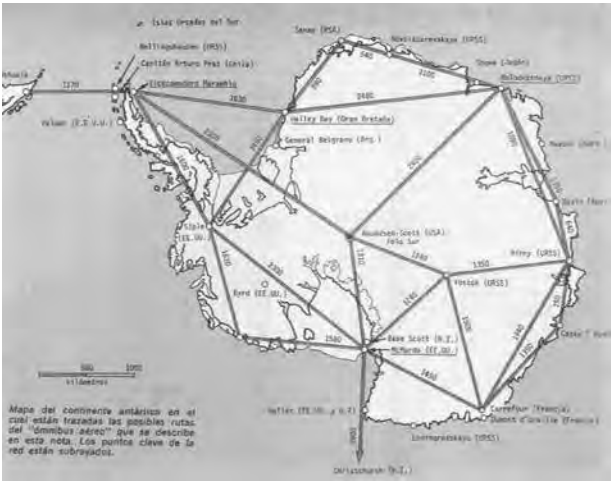


1959

¹ Cabe recordar que estos tres países fueron los primeros en oficializar reclamaciones de soberanía: Chile en 1940, Argentina en 1946 y Reino Unido en 1908. Las de los países sudamericanos se formalizaron junto a la construcción de bases militares en los años 40 y surgieron como reacciones a los avances de la ciencia y del proceso de ocupación británico sobre el mismo territorio.

[1] Estaciones y reclamaciones anteriores al Tratado Antártico de 1961. Elaboración propia.

[2] Sistema Omnibus aéreos con entradas desde Argentina (Ushuaia-Marambio) y Nueva Zelandia (Christchurch-McMurdo) Revista *Antártida* N° 3. (1973). El esquema corresponde a una proyección del gobierno argentino realizada cuando aún la Base Marambio era la única que contaba con un aeródromo sobre grava.



[2]

posterga el enfrentamiento de conflictos latentes, por el otro define las reglas con que sus países miembros pueden anticiparse a las siguientes fechas de vencimiento, cuando aquellos podrían eventualmente ser solucionados. Desde su origen, el Tratado no admite reivindicaciones o derechos territoriales, pero deja abierta para el futuro la posibilidad de su reconocimiento; asimismo, habiendo prohibido la extracción mineral en 1991 también redujo las fricciones que, como en los años 80, podrían volver a exacerbar enfrentamientos soberanistas ².

Frente a las tensiones subyacentes, este sistema proyecta la imagen de la Antártida –Antártica para los chilenos– como un ámbito de investigación, construye su territorio como un espacio cohabitado por los científicos de sus países miembros e idealiza la paz mundial desde la óptica de la cooperación internacional que debería guiar sus quehaceres. Sin embargo, al mismo tiempo, exigiendo a sus miembros una actitud colaborativa, el Sistema entrega a cada uno la posibilidad de especializarse en cualquiera de las actividades admitidas —investigación, turismo o logística— para definir su manera de contribuir y demostrar su disposición a trabajar por el bien común y afirmarse como país antártico influyente. En este escenario, las estrategias generadas por los países sudamericanos y el Reino Unido se definieron según lógicas de incorporación infraestructural y discursos de identificación que se consolidaron en la segunda mitad del siglo XX; catalizadas por los conflictos del Beagle y las Malvinas —las Falkland para los británicos— ³, y cristalizaron en el lenguaje de arquitecturas icónicas que denotan concepciones diferentes.

Los países indivisibles. Accesibilidad y paisaje en las experiencias sudamericanas

A pesar de ciertas diferencias, las estrategias sudamericanas coincidieron en la búsqueda de una identificación como países especializados en cooperación logística. Sobre todo a partir de los conflictivos años 80, aprovechando su proximidad y descartando la posibilidad de un mayor progreso en el ámbito científico, Chile y Argentina concibieron sus infraestructuras y la oferta de servicios logísticos como una manera de ayudar en el desarrollo de actividades turísticas y de investigación de empresas y programas científicos extranjeros. En términos de infraestructuras, ello condujo en primer lugar a priorizar el desarrollo y la especialización de ciudades de cabecera como Punta Arenas y Ushuaia, llegando la primera a ser la más utilizada por programas científicos y la segunda por empresas de cruceros turísticos ⁴. Un discurso análogo vale para los nodos logísticos de la Base Marambio, de Argentina, donde hasta esa época se localizaba el único aeropuerto de este sector; y el de la Base Teniente Marsh, donde en 1980 el gobierno chileno construyó el segundo aeropuerto para competir e independizarse de su vecino, cuyo monopolio de los transportes podía ser considerado preocupante [2]. Junto con ello, cada país llegó a acoger de manera permanente las instalaciones de programas científicos extranjeros en algunas de las bases en que sus fuerzas armadas siguen operando hasta el día de hoy.

Según los planteamientos de las dictaduras militares de los años 80, facilitar la llegada de turistas e investigadores respondía a un principio geopolítico de “doctrina de efectividad”. Desarrollar vías de comunicación y/o infraestructuras, aunque fuera para compartirlas, afirmaría sus respectivas reclamaciones de cara al vencimiento del Tratado de 1991: se presentarían como expresiones de una anexión de facto⁵. Por otra parte, en términos de paisajes culturales, acoger a supuestos “foráneos” iría de la mano de mantener —sobre todo donde, gracias a dicho soporte logístico, se fueron multiplicando las estaciones extranjeras— ciertas muestras de chilenidad o argentinidad. Tales elementos, también después de 1991 y restablecida la democracia, se siguieron entendiendo desde los rasgos de una marcada presencia militar, con más bases operadas por fuerzas armadas que programas científicos, y excéntricas formas de “colonización” nacional a las que hasta el día de hoy ninguno quiso renunciar ⁶.

² Es importante observar que el Protocolo de 1991, además de por razones ambientales, se generó a raíz de nuevos conflictos que surgieron por la posibilidad de iniciar la extracción mineral y, en paralelo, por la concienciación de los escasos retornos económicos que se generarían con los medios de la época. Véase WILLAN et Al. “The mineral resource potential of Antarctica: geological realities”. En Cook, G. (Ed.) *The Future of Antarctica. Exploitation versus Preservation*. Manchester y Nueva York: Manchester University Press.,1990, pp. 25-45.

³ Véase INFANTE CAFFI, María Teresa. *Argentina y Chile: percepciones del conflicto de la zona del Beagle*. En *Estudios Internacionales*: 17, (67). 1984. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/123753>; DODDS, Klaus. “Consolidate! Britain, the Falkland Islands and wider the South Atlantic/ Antarctic”. En *Global Discourse*, 3(1), 2013, pp. 66-172. Disponible en <https://www.ingentaconnect.com/content/bup/gd/2013/00000003/00000001/art00019jsessionid=fjr7m0301okap.x-ic-live-01> el 13-06-2020.

⁴ Véase ROLDÁN, Gabriela. 2011. *Fit for the Ice. Analysing the infrastructure in Antarctic gateway cities*. Informe en línea. Disponible en <https://ir.canterbury.ac.nz/handle/10092/14177> el 14-06-2020.

⁵ Estas nociones se encuentran resumidas en los informes del oficial de la Fuerza Aérea de Chile Javier Lopetegui. Cercano a la Junta Militar de Pinochet, fue uno de los principales impulsores del aeródromo Teniente Marsh para competir con Argentina con servicios logísticos y turísticos. Véase LOPETEGUI TORRES, Javier. *Antártica un desafío perentorio*. Santiago: Ediciones Genesis. 1986.

⁶ Chile y Argentina son los únicos países que fundaron poblados “civiles”, con esposas e hijos de sus cadetes, cerca de sus nodos logísticos Teniente Marsh y Marambio: el “Fortín” Sargento Cabral (1978) y la “Villa Las Estrellas” (1984), que siguen activos hasta el día de hoy.



[3]

Más sutiles principios de apropiación simbólica guiaron los pensamientos alrededor de programas, localización y lenguaje arquitectónico de las obras emblemáticas de ambos países. El proyecto para la “primera ciudad de la Antártida”, de Amancio Williams, surgió en 1980 de conversaciones con funcionarios del ejército argentino ⁷, motivados por la idea de implementar turismo, poblamiento e infraestructuras en los alrededores de la Base Esperanza y del cercano nodo logístico de Marambio. El encargo a Williams no se llegó a materializar y derivó en el desarrollo de un proyecto en sí utópico, pero que reflejaba y llevaba a sus extremas consecuencias la voluntad del gobierno militar.

La ciudad sería habitada por 4.000 usuarios, una mitad de familias colonizadoras argentinas y otra mitad investigadores y turistas internacionales. Para albergar esta población se basaba en una concepción tecnológica que de cierto modo se alineaba con otras investigaciones teóricas, como la Ciudad Ártica de Frei Otto, donde una estructura neumática inflable permitiría crear una gran extensión encapsulada, cubierta, climáticamente controlada y separada de las condiciones adversas del contexto: prototipo de un ecosistema artificial tan independiente que, aun siendo concebido para el hemisferio norte, según Otto, también podría haber sido aplicado en la Antártida ⁸ [3]. Al igual que en esta propuesta, el proyecto de Williams se planteaba como una suerte de ciudad/cápsula, cerrada, hermética y climatizada. Se construiría con estructuras reticulares para facilitar la logística del transporte de sus piezas desde el continente, su climatización se apoyaría en el mantenimiento de una capa de agua templada que la separaría del suelo y se alimentaría de energía eólica para aprovechar los fuertes vientos polares.

Los patios centrales de cada módulo adquirirían un rol protagónico como lugares de encuentro público y a la vez como espacios productivos. Un sistema de iluminación controlada permitiría el crecimiento de su vegetación, de huertas y jardines. La unión en cuarenta y cinco grados de los módulos de la ciudad permitiría el desarrollo de esta vegetación como un manto continuo en toda su extensión, convirtiéndose en el elemento estructurante de su espacialidad horizontal, continua, fluida y homogéneamente iluminada a lo largo de su eje diagonal [4] [5]. La concepción tecnológica, espacial y vegetacional del interior se estructuraba de manera tal que huertas y jardines, como elementos ajenos a un ambiente antártico, permitieran a sus habitantes sentirse en casa: manifestaba la voluntad de transformación de lo desfavorable en habitable y se convertía en la quintaesencia del imaginario de arraigo que guiaba tanto al arquitecto como al gobierno militar.

Otro vehículo de este mismo ideario se apreciaba en la interpretación del paisaje glacial, cuyo rol primordial se expresa de la manera más sugerente en la representación gráfica del proyecto. De una forma más literal, este solo se observa en su imagen más conocida, el corte fugado donde el muro frontal de un glaciar aparece enmarcado por un encuadre horizontal en una hoja apaisada [6].

De manera más sutil pareciera evocado en láminas eminentemente blancas donde los axonométricos y las planimetrías muestran la obra como una ciudad encapsulada sobre un entorno indiferenciado, desorientante, y las perspectivas exteriores [7] solo separan la tierra del cielo por una tenue línea de horizonte. La inseparabilidad atmosférica entre cielo y tierra, una y otra vez recordada en la narrativa antártica, se abstrae en la representación de una mega estructura que también parece surgir natural, horizontal y repetidamente —podría extenderse al infinito por agregaciones sucesivas— en un paisaje plano, descaracterizado y reinterpretado desde los rasgos del sublime tecnológico.

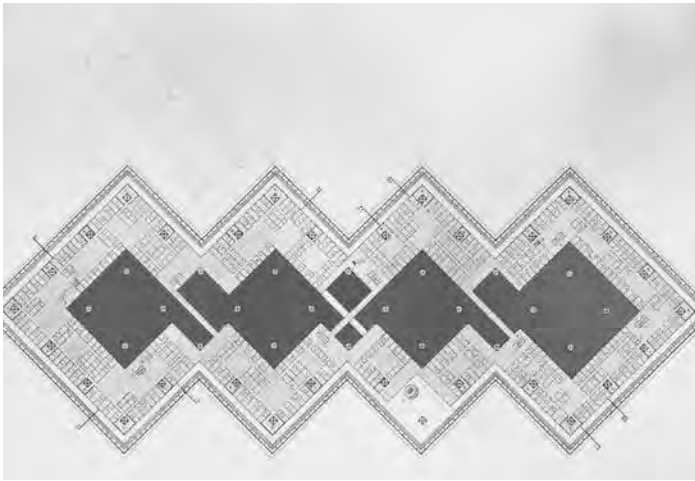
[3] Frei Otto. Arctic city. Imagen interior de la maqueta, En Otto, F. 1971. *IL2 Project Study City in the Arctic*. University of Stuttgart: Institute for Lightweight Structure

[4] Planta general módulos agregados, patio, huertas, jardines. “Primera ciudad de la Antártida”. Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture, Donación hijos de Amancio Williams.

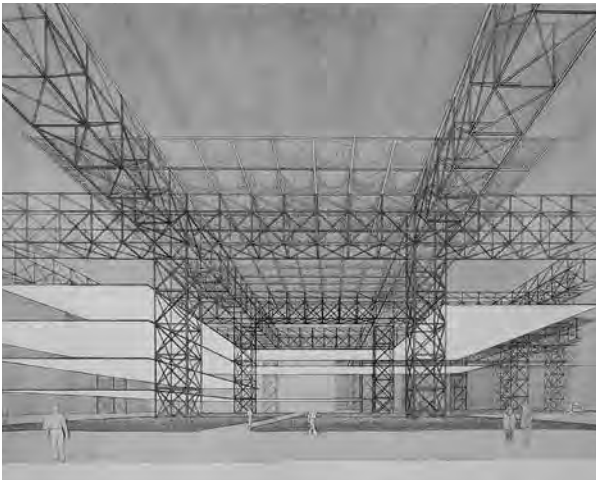
[5] Huertas, jardines, iluminación cenital y sistemas reticulares en la “Primera ciudad de la Antártida”. Detalle perspectiva interior. Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture, Donación hijos de Amancio Williams.

[6] Corte fugado general de la Primera Ciudad Antártida. Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture, Donación hijos de Amancio Williams.

[7] Perspectiva interior de la Primera Ciudad Antártida. Fondo Amancio Williams, Canadian Centre for Architecture, Donación hijos de Amancio Williams.



[4]



[5]

⁷ MÜLLER, Luis. *Amancio Williams: la invención como proyecto*. Tesis doctoral Universidad Nacional de Rosario. 2019. Disponible en <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/14931> el 14-06-2020

⁸ Cabe señalar que este proyecto no tiene relación con los estados miembros del Tratado Antártico; fue el fruto de una investigación teórica, liderada por la oficina de Frei Otto, que involucraba otras firmas de arquitectura e ingeniería, institutos universitarios y empresas dedicadas a innovar en materiales y estructuras livianas. Véase OTTO, Frei. *IL2 Project Study City in the Arctic*. University of Stuttgart: Institute for Lightweight Structure. 1971

⁹ FERNÁNDEZ, Roberto. *El rigor del proyecto moderno: comentarios sobre la obra de Amancio Williams*. Buenos Aires: Instituto Arte Americano e Investigaciones Estéticas, 1998, p. 44. Disponible en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0090.pdf> el 14-06-2020

¹⁰ SILVESTRI, Graciela. *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Edhasa, 2011.

¹¹ Fernández, Ibidem.

¹² MOLETTA, Alberto; TIRADO, Cristóbal, HERNÁNDEZ, Sebastián, LAGOS, Danilo. *Memoria del Concurso del Centro Antártico Internacional de Punta Arenas*, 2017. Disponible en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/877430/equipo-liderado-por-alberto-moletto-gana-concurso-del-centro-antartico-internacional-en-chile> el 20-03-2020

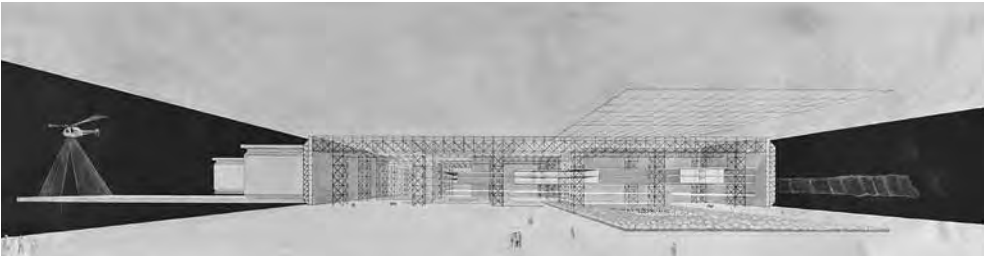
¹³ Tanto *Los Conquistadores de la Antártida*, de Francisco Coloane (1945), como la recopilación de fotografías de *Chile en 235 cuadros*, de Robert Gerstmann (1959), difundieron en la cultura nacional el motivo de la continuidad de los paisajes glaciales entre Patagonia occidental y Antártida. Ambos autores integraron la tripulación de las primeras expediciones chilenas.

Historiadores argentinos han interpretado esta ciudad como el último de un conjunto de proyectos utópicos, como “La ciudad que la humanidad necesita” y “las viviendas en el espacio”, donde reconocen ciertas afinidades de Williams con la obra de Emilio Ambasz, sobre todo por la manera de evocar el paisaje nacional de las pampas, por ser “lo suficientemente abstracto en Argentina como para admitir una exaltación de su esencialidad”⁹ y a cuya monótona horizontalidad puede recurrir sin renunciar ni a expresiones espiritual-futuristas¹⁰ ni a la concepción de obras extremadas en sus dimensiones “pero minimalistas en su concepción tipológica”¹¹. Tanto la repetitiva continuidad de huertas y jardines interiores como la extrema horizontalidad y repetitividad de los volúmenes exteriores no permitirían sino imaginar a la ciudad como localizada en un espacio nacional, extensión natural de las pampas del suelo patrio.

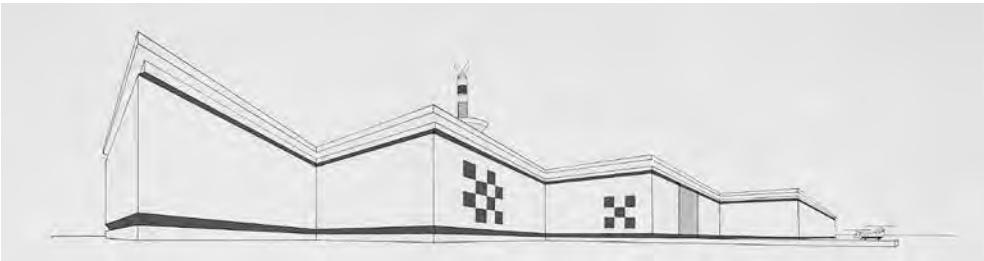
Nociones geopolíticas y discursos de identificación nacional análogos a los de Williams también alimentaron al mucho más reciente y pragmático proyecto, aún no realizado, del Centro Antártico Internacional de la ciudad de cabecera chilena, Punta Arenas. En parte, el Centro debería funcionar como una zona de acogida para científicos y turistas, nacionales y extranjeros, y en parte como plataforma logística para el soporte de cruceros turísticos y de las actividades de investigación de varios países que utilizan este punto como etapa intermedia para abastecimiento de materiales, combustibles y víveres y para el manejo de los residuos que, producidos en bases antárticas, no pueden ser dejados en este continente. Este tipo de actividades logísticas se concentrarían en el primer nivel del edificio, el “zócalo”, y en los terrenos contiguos. [8] [9]

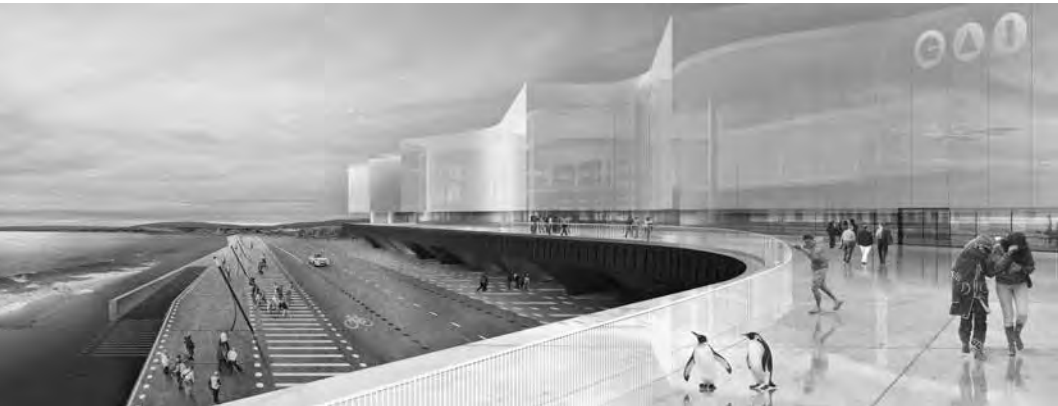
Para Moletto, Tirado, Hernández y Lagos, arquitectos del proyecto, el principal potencial de la ubicación del centro, en el borde del Estrecho de Magallanes, consistía en su capacidad de funcionar como un umbral, al poder ser percibido en trayectos de buques internacionales¹² que, tras su recalada logística, volverían a tomar rumbo a la Antártida para llevar tanto turistas de crucero como personal y científicos a sus bases respectivas. Por un lado, esta condición los condujo a imaginar la obra a la manera de un faro, como un objeto retroiluminado por una

[6]



[7]



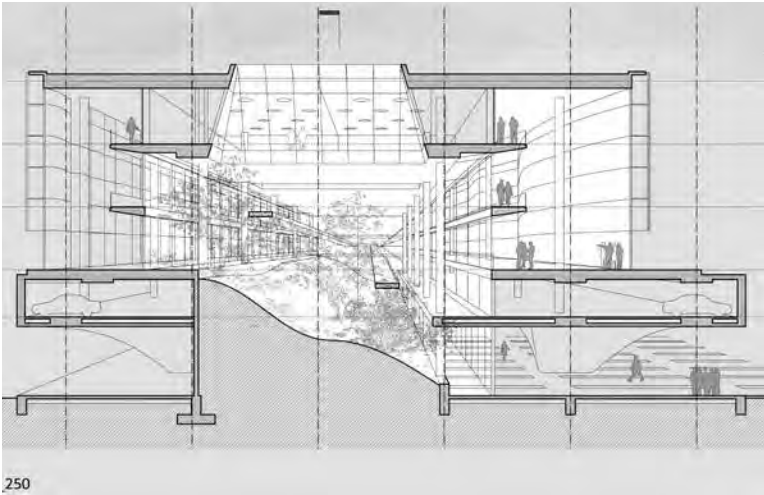


[9]

piel blanca y translúcida. Por otro, les sugirió recurrir a un imaginario nacional del sur chileno ya consolidado: el de un glaciar a la deriva al que el volumen exterior aludiría por su color, luz y bordes sinuosos [10]. Con esta metáfora el proyecto se alineó con visiones canónicas, ya sea de autores más antiguos como Coloane o Gerstmann ¹³, o del más reciente Pabellón de Chile en Sevilla '92; exposición en que un trozo de témpano fue trasladado desde la Antártida para representar al país. El edificio-glaciar del CAI se subsumía así en principios equivalentes a los de la horizontalidad de la ciudad de Williams, para celebrar una idea de continuidad geográfica nacional; la que en este caso se enfatizaba con los aspectos eminentemente acuáticos y glaciales del paisaje que se desarrolla entre la Península Antártica y fiordos y canales de la Patagonia chilena u occidental.

La distribución interior de los niveles superiores del edificio se estructuró para uso de turistas e investigadores. Los espacios dedicados a estos fueron concebidos para una suerte de cruce entre sus mundos, separados por necesidades de distribución programática, pero vinculados en otros sentidos. De esta manera, si los últimos niveles albergarían espacios de trabajo para científicos, recién retornados o en espera de partir rumbo a su estación de investigación, los inferiores, para turistas regionales o en tránsito hacia la Antártida, deberían ser entendidos como espacios de visualización de la actividad de los primeros. Esta tarea de socialización de su trabajo sería delegada a recintos de exposición en que presentar sus investigaciones y a patios interiores de doble altura que, como en el del “bosque milenario”, permitirían la continuidad visual entre los distintos niveles programáticos [11]. A este también se le otorgaría un rol de cierta manera análogo a la reafirmación de arraigo de las huertas en los patios de la ciudad de Williams: la vegetación debía recordarle al visitante la relación que une el sur de Chile con la Antártida ya que el edificio, según los requerimientos del concurso ¹⁴, debía contener un “jardín de botánica comparada” donde combinar especies vivas de la Patagonia occidental con fósiles de sus homólogos del continente blanco. Aunque privado de carácter utópico, el proyecto del CAI surgió de premisas análogas a las que guiaron a la ciudad utópica de Williams; al igual que esta, cristalizaba el mundo de ideas geopolíticas subyacentes. Como parte para el todo, ambos proyectos se estructuraron sobre los mismos ejes que aún guían las acciones de Chile y Argentina en la escala territorial, es decir, recibiendo al extranjero, pero tratando de subrayar el carácter nacional del espacio de acogida: *continuum* entre la Antártida y una patria entendida como su extensión natural.

[11]



250

¹⁴ Dirección Arquitectura MOP.TDR *proyecto Construcción Centro Antártico Internacional*. XII región, 2017.

¹⁵ Con respecto al turismo, el British Antarctic Survey solo aceptó abrir sus estaciones de investigación a las visitas de cruceros, pero nunca ha tenido un rol activo en prestar apoyo logístico o infraestructuras a empresas del rubro como en los casos sudamericanos. Véase ENZENBACHER, Debra. “Tourism at Faraday Station: An Antarctic case study”. En *Annals of Tourism Research*, 21 (2). 1994, pp. 303-317. Disponible en <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0160738394900477?via%3Dihub> el 14-06-2020.

¹⁶ AGAR, Jon. *Science Policy under Thatcher*. London: UCL Press. 2019. <https://doi.org/10.14324/111.9781787353411>; BAS, British Antarctic Survey. 1982-83. *Concerns the additional funding provided by central government for BAS to expand its operations in the antarctic following the south atlantic conflict*. AD3/2/121/150/27 (1) y (2). Cambridge: BAS Archives. Documentos clasificados no disponibles para público

[8]



[8] Centro Antártico Internacional de Punta Arenas. Arquitectos Moletto, Tirado, Hernández, Lagos. 2017. Localización del Centro en el contexto de los terrenos dedicados a logística. Imagen del concurso del CAI.

[9] Render desde las terrazas de acceso del volúmen superior del CAI, dedicado a turismo e investigación. Imagen del concurso del CAI.

[10] "Glaciar a la deriva": Volumen exterior del CAI percibido desde el Estrecho de Magallanes. Imagen del concurso del CAI.

[11] Patio del bosque milenario Corte transversal del Centro Antártico Internacional de Punta Arenas. Imagen del concurso del CAI

[12] Estación Rothera con su nuevo aeródromo. Fotografía de C. Gilbert. 1995. (C) BAS

[13] Mapa de radios de acción de aviones británicos propuestos con ampliación de aeródromo de Rothera, inclusión de aeródromo chileno Teniente Marsh y exclusión de Marambio. En BAS, British Antarctic Survey (1989). Proposed Construction of a crushed rock Airstrip at Rothera Point, Adelaide Island, British Antarctic Territory. AD6/17/B/1989/3. Cambridge: BAS Archives.



[10]

Un espacio planetario. Lejanía y ambiente en la experiencia británica

También en el caso del Reino Unido su política territorial actual se consolidó a partir de conflictos y debates de los años 80, durante el gobierno Thatcher, pero, a diferencia de los casos sudamericanos, sin interesarse ni en el turismo ni en negocios logísticos ¹⁵. La guerra de las Malvinas fue el principal detonante para implementar de mejor manera las conexiones aéreas que anteriormente se realizaban con el apoyo de la Base Marambio. El deterioro de las relaciones diplomáticas con Argentina motivó así la construcción del aeródromo Mount Pleasant en Port Stanley (1985), la ciudad cabecera británica en estas islas; el del nuevo *hub* logístico de la estación Rothera ^[12], en el sur de la península (1991/92); y la inclusión del aeródromo chileno Teniente Marsh (1980) como parte de las infraestructuras eventualmente utilizadas para los desplazamientos de los investigadores británicos ^[13].

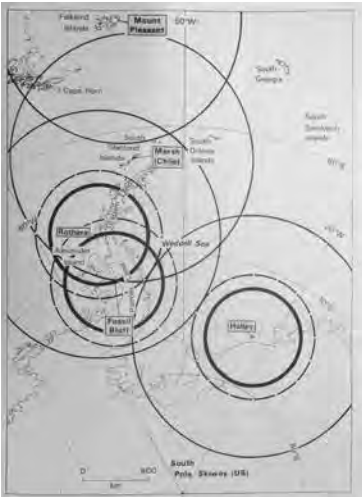
Además de motivar dichas implementaciones infraestructurales, el conflicto impulsó al gobierno Thatcher a fomentar la labor de sus científicos. Inclusive, como muestra el caso de la Estación Científica Corbeta Uruguay, construida por Argentina en una de las islas británicas del archipiélago South Sandwich, las invasiones de este país en el contexto de la guerra también podían explicarse en términos del debilitamiento anterior de sus programas de investigación¹⁶. Sin embargo, más allá de ser concebido como una manera de afianzar sus asentamientos, este mayor impulso a la investigación también se entrelaza con la identificación del país como productor de conocimientos científicos relevantes: un principio que se tradujo en dinámicas territoriales y consecuentes formas arquitectónicas de concepción completamente diferente de las sudamericanas.

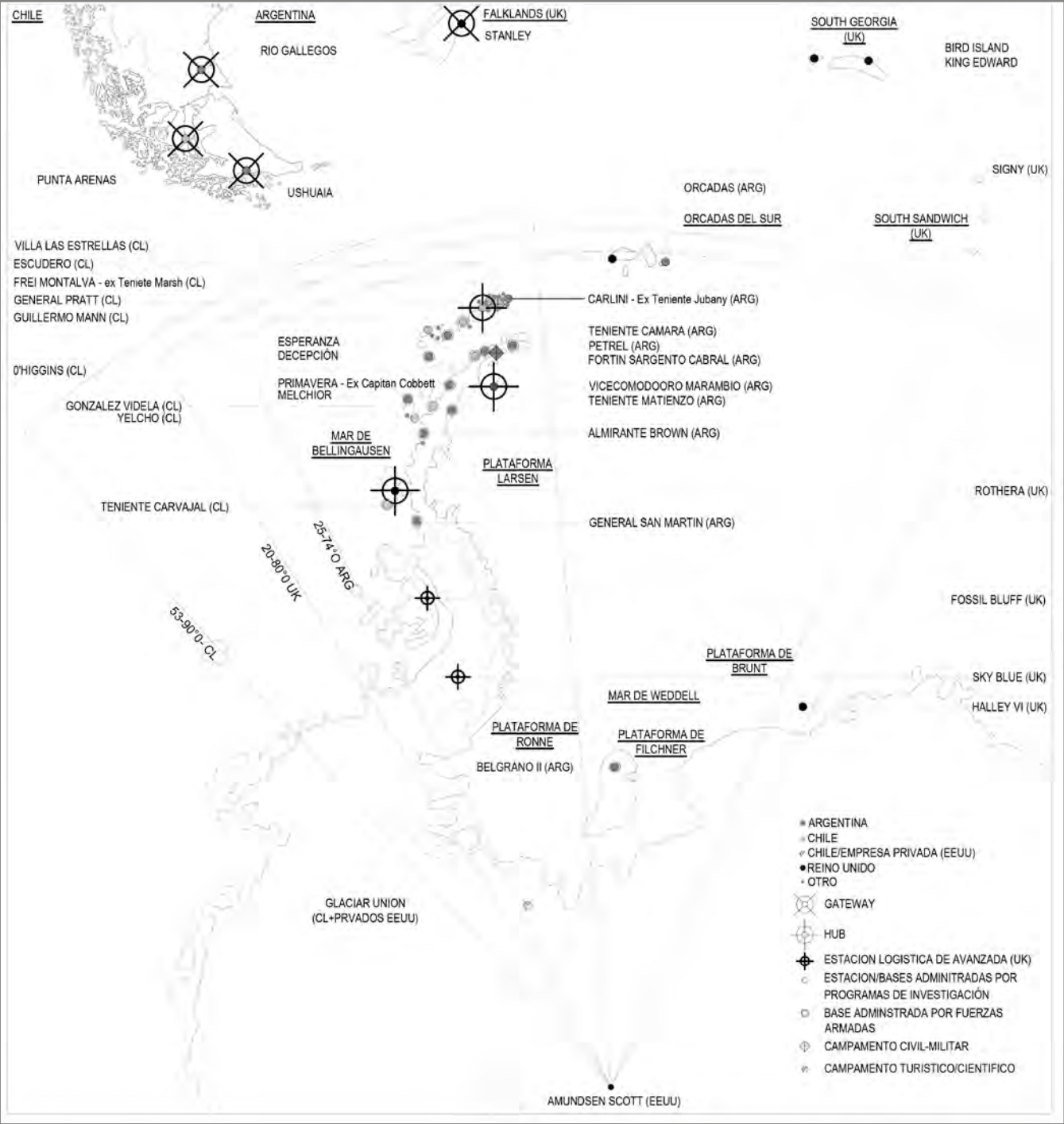
Independientemente de poder ser eventualmente compartidas, las infraestructuras y estaciones de investigación británicas se consolidaron esencialmente para el desarrollo y el prestigio del British Antarctic Survey. Este proceso no precisaba dejar marcas visibles de nacionalidad, ni requería del incremento de turistas o estaciones extranjeras; más bien al contrario, se beneficiaría del alejamiento a zonas más remotas; así, el Reino Unido se especializaría en “*deep field studies*” y podría hacer alardes de la capacidad de saber operar donde otros no lo lograron. Por tanto, mientras la política sudamericana multiplicaba la ocupación en las zonas más próximas del norte de la península y de las islas adyacentes, la británica buscó alejarse

[12]



[13]





[14]

a lugares más aislados [14] con actividades científicas concentradas en una cantidad mucho menor de infraestructura ¹⁷. En este contexto, no sorprende que fuera una estación científica y remota —no un centro logístico o una ciudad-cápsula próximos a Sudamérica y a una multitud de otras estaciones— el tipo de obra arquitectónica elegida como icónica.

La estación Halley VI es la más reciente de las que se sucedieron en la plataforma de hielo de Brunt y que se erigieron para reemplazar las anteriores ¹⁸. Las primeras —Halley I a Halley IV— asumieron su progresivo sumergimiento y su accesibilidad por ductos verticales, a extender en altura año tras año [15], como variables de diseño; ello, entendiendo que su comportamiento bajo capas de hielo había de ser analizado y monitoreado para mejorar los proyectos de las estaciones sucesivas [15] [16] [17] [18]. A partir de Halley V [19], las nuevas estaciones fueron concebidas para poder ser desmanteladas y no abandonadas bajo el hielo al concluir su vida útil.

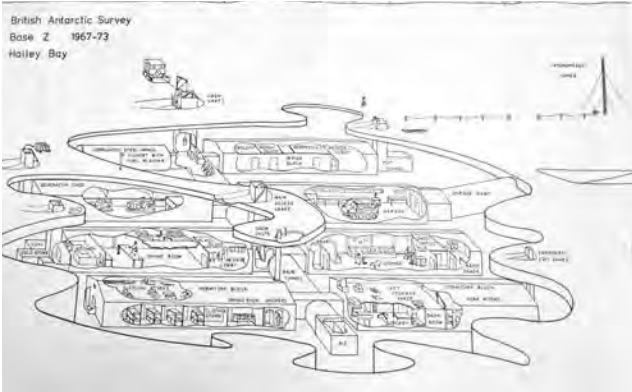
Inaugurada en 2012, Halley VI fue concebida expresadamente como una estación icónica ¹⁹. Se planteó con distintos módulos [20] [21] menores —uno central de encuentro social y otros más pequeños para laboratorios, dormitorios y centros de control—, entre otras razones, para facilitar su desmantelamiento y no dejar rastro alguno al terminar su ocupación. Los módulos se apoyan en piernas hidráulicas que permiten levantarlos a medida que, año tras año, sube el nivel de la

[14] Estaciones de investigación y centros logísticos actuales. Nótese que la mayor concentración de todo el continente se ubica en el norte de la Península Antártica e islas adyacentes y que, de todas las bases sudamericanas, solo unas pocas son administradas y operadas por programas científicos. El resto, si bien se utilizan en parte para investigación, son administradas por fuerzas armadas. Elaboración propia.

[15] Ductos de acceso a bases sumergidas en la bahía Halley. Fotografía de P. Tarnas (?), 1984. © BAS (British Antarctic Survey, Cambridge)..

[16] Halley II (1967-73). Esquema Proyecto de C.M. Read, 1968. © BAS. Administradas y operadas por programas científicos. El resto, si bien se utilizan en parte para investigación, son administradas por fuerzas armadas. Elaboración propia.

[17] Halley IV (1983-1992). Estación recién inaugurada (antes de sumergirse). Fotografía de D.G. Allan, 1983. Reproducida por BAS © D. G. Allan.



[16]



[17]

¹⁷ Si se exceptúan las islas subantárticas de soberanía británica, hoy en día el British Antarctic Survey solo opera en el hub de Rothera y en la estación Halley VI. Esta institución donó o desmanteló las otras bases que consideraba obsoletas. Véase BAS. *A Brief History of the Research Stations and Refuges of the British Antarctic Survey and its Predecessor*. Cambridge: British Antarctic Survey, 2016. Disponible en <https://www.bas.ac.uk/wp-content/uploads/2015/03/British-Antarctic-Stations-Refuges-v6.2-2016.pdf> el 15-06-2020.

¹⁸ SMITH, Alan. *A Brief history of Antarctic research stations on the brunt ice shelf*. Cambridge: BAS, 2005. Documento inédito conservado en archivos y biblioteca de British Antarctic Survey.

¹⁹ BAS, *Proposed Construction and operation of Halley VI research station, Brunt Ice Shelf, Antarctica*. Cambridge: BAS. 2005. Disponible en <http://nora.nerc.ac.uk/id/eprint/15413/1/Halley%20VI%20Final%20CEE.pdf> el 14-06-2020.

²⁰ FOGG, Gordon Elliott. “The Modern Period – Logistics and Matériel”. En *A History of Antarctic Science*. Cambridge University Press, 2005, pp. 130-154.

²¹ La confirmación de dicha teoría permitía asumir que, si alguna vez estuvo unida a Sudáfrica y Sudamérica, la Antártida debería disponer de depósitos minerales análogos. SPILLER, James. “Antarctica and the Greening of America”. En *Frontiers for the American Century: Outer Space, Antarctica, and Cold War Nationalism*. Nueva York, Palgrave Macmillan, 2015, p. 132.

nieve. Esquíes rotantes en sus bases [21] permiten su desplazamiento y la reubicación de la estación. La modulación en volúmenes menores y su sistema de piernas/esquíes está también pensada para poderlos reubicar fácilmente en dirección perpendicular al viento; es decir, para readaptar la estación a las condiciones del nuevo lugar elegido.

La necesidad de desplazamiento se vincula con el peligro asociado a la ubicación y la voluntad de seguir manteniendo, a pesar de ello, una estación científica en estos entornos: un lugar que se considera uno de los mejores para monitorear ciertos fenómenos atmosféricos pero donde el cambio climático preanuncia colapsos similares a los de la plataforma de hielo Larsen-B (2002). La aceptación de este riesgo permanente vincula el diseño de la estación con las prácticas y los instrumentos de visualización de los estudios glaciológicos contemporáneos y el calentamiento global; con un monitoreo satelital que informa constantemente sobre el movimiento de las grietas de la plataforma de hielo [22] y cuyo estudio permite definir los lugares más seguros a los que desplazar los módulos de la estación antes de que se produzcan colapsos.

Halley VI cristaliza en su lenguaje el mundo de ideas que guiaron el quehacer antártico del Reino Unido. Por un lado, así como la reducción del número de estaciones fue minimizando su presencia física y su impacto, la concepción tecnológica de la estación le permite respetar el ambiente en que se instala, en parte controlándolo, en parte integrando su desmantelamiento como variable del proyecto. Por otro, así como la investigación fue priorizada sobre otras actividades como una forma de afianzamiento geopolítico, su iconicidad encontró otro motivo de celebración en la capacidad británica de producir conocimientos relevantes.

En parte, Halley VI, con su nivel de sofisticación, se concibió como un proyecto de investigación científica en sí mismo: uno que puso al Reino Unido a la vanguardia de lo que la historia de la ciencia de la Antártida define como rama de estudios sobre su habitabilidad²⁰. Junto con ello, su ubicación contribuyó a monumentalizar el sitio de uno de los descubrimientos más importantes de la historia, el agujero en la capa de ozono, gracias a estudios que se realizaron en una de sus antecesoras y se publicaron en 1985. Coronaron estas celebraciones la vinculación entre la supervivencia de la estación, la visión satelital y el monitoreo glaciológico, como quintaesencia de un proceso de incorporación que se afirmó en una idea de unidad opuesta a la que alimentaba el contínuum sudamericano: la de un continente sí inseparable, pero no de una nación, sino de un medioambiente planetario cuyos fenómenos más alarmantes, gracias a la presencia británica, parecieran perfectamente controlados.

Anfitriones y profetas

Arquitectura y políticas del territorio “chileno”, “argentino” y “británico” jugaron un rol protagónico en las dinámicas inherentes a sus intentos de consolidación como países antárticos. Son procesos en que la especialización, distribución y expresión icónicas de infraestructuras, bases militares y estaciones de investigación muestran la manera en que cada parte se enfrentó al Sistema del Tratado Antártico y a la necesidad de contribuir al bien común que este idealizó bajo la idea del continente como un espacio de paz y cooperación.

Por un lado, la elección de los lugares y del tipo de obras en las que concentrar mayores esfuerzos e inversiones –infraestructuras logísticas y de recepción en puntos más accesibles, en un extremo, y estaciones de investigación en sitios más remotos, en el otro– reflejan las posturas con que cada país planteó su incorporación morfológica con respecto a la especialización en las actividades admitidas por el Tratado, sectores de intervención, lógicas de incremento o reducción del poblamiento. Por el otro, en términos de incorporación cultural, sus expresiones icónicas cumplen el rol de vehículo de discursos de afirmación, identificación



[15]



[18]

y diferenciación en que la interpretación de la naturaleza antártica celebra ideas de unidad implícitas en el rol que cada país buscó adquirir en el contexto de los acuerdos internacionales.

El mundo de ideas que construyen los discursos de afirmación cultural de cada país se articula de cualquier manera tanto con ciertos tipos de idearios científicos surgidos en los años 80, en torno a los debates que llevaron al Protocolo Ambiental de Madrid de 1991, como con otros imaginarios canónicos que movieron su quehacer desde el comienzo de la carrera antártica a principios del siglo XX.

Los ideales de unidad de las obras argentina y chilena, subsumidas en paisajes “nacionales” que celebran semejanza y proximidad geográfica entre Antártida y Sudamérica, pueden ser asociadas con imágenes como las cartografías que ilustran la teoría de la deriva de continentes.

Basadas en estudios que en la segunda mitad del siglo confirmaron su veracidad, estas, entre los años 70 y los años 80, multiplicaron las sospechas de la existencia de yacimientos minerales y fomentaron las tensiones alrededor de su posible explotación ²¹, pero también “demostraron” científicamente la existencia de una continuidad geológica entre la Patagonia, chilena y argentina, y los territorios al poniente y al oriente de la Península Antártica [23].

En este tipo de imaginario científico, que inspira tanto el lenguaje icónico de la arquitectura antártica de los sudamericanos cuanto sus posturas diplomáticas en relación a supuestos derechos soberanos, se reafirmaron ideas como las que ya estaban plasmadas en imágenes más antiguas, como la de la Antártida de Delachaux: una cartografía que, ya a comienzos del siglo XX, cuando todavía no existían levantamientos topográficos, la pintaban como continuación e imagen especular de la punta austral de Sudamérica. Así, un imaginario geológico contemporáneo volvió a naturalizar voluntades extremadamente soberanistas, más antiguas, que se vieron obligadas a negociar con lo establecido por los acuerdos del Tratado Antártico y llevaron a plantear el rol de Chile y Argentina como el de legítimos soberanos, anfitriones de territorios “propios” aunque abiertos a una comunidad internacional. Así, al igual que en

²² Es importante señalar que, como también recuerda el historiador Howkins en *Frozen Empires*, la integración de Chile y Argentina al Sistema fue aceptada a regañadientes, para no quedar excluidos de un mundo que ya en los años 50 estaba siendo administrado por superpotencias y países más avanzados con los cuales habría sido difícil competir en el ámbito científico. Véase HOWKINS, Adrian. *Frozen Empires: A History of the Antarctic Sovereignty Dispute Between Britain, Argentina, and Chile, 1939-1959*. (Tesis doctoral University of Texas at Austin, EEUU). 2008. Disponible en <http://www.biblioteca.digital.umag.cl/handle/123456789/1587> el 09/12/2018.

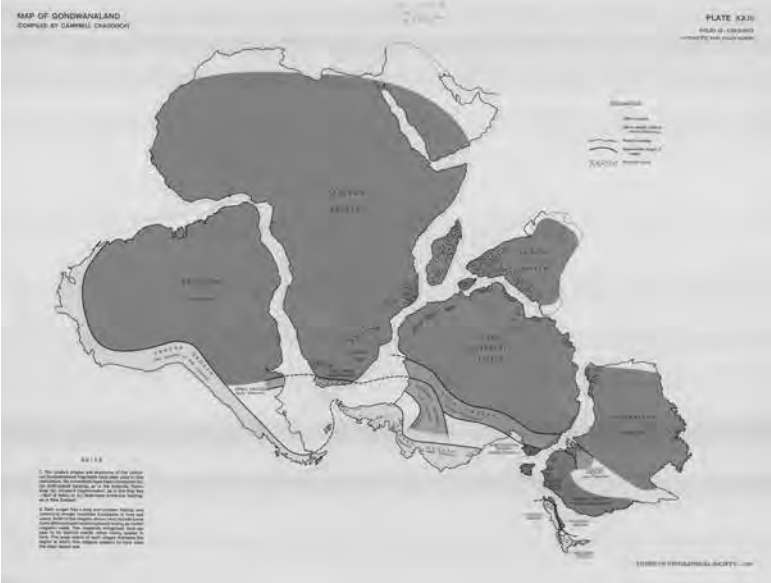
²³ DELOUGHREY, Elizabet. “Satellite Planetarity and the Ends of the Earth”. En *Public Culture* 26 (2 (73)): Durham: Duke University Press, 2014, pp. 257–280. Disponible en [https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/2/207\(3\)/257/31052/Satellite-Planetarity-and-the-Ends-of-the-Earth](https://read.dukeupress.edu/public-culture/article-abstract/26/2/207(3)/257/31052/Satellite-Planetarity-and-the-Ends-of-the-Earth) el 23-10-2020; COSGROVE, Denis. *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 220.

²⁴ WALTER, François. *Catastrofi. Una storia culturale*. Novara: Angelo Colla Editore, 2009, pp. 293-297

[22]



[23]





[19]



[20]

[18] .Halley V. 1992-2012. Fotografía de C. Gilbert, temporada 1997/98. Reproducida por BAS. © C. Gilbert.

[19] Halley VI, vista general. Fotografía de James Morris. Cortesía Hugh Broughton Architects.

[20] Halley VI, Vista aérea. Fotografía de Kirk Watson. Reproducida por BAS. © Kirk Watson.

[21] Corte Módulo de estar sobre piernas/esquies. Cortesía Hugh Broughton Architects.

[22] Ubicación de Estaciones Halley V y Halley VI y levantamiento de grietas sobre base de imagen satelital. En GUDMUNDSSON, G. Hilmar; DE RYDT Jan NAGLER Thomas. "Five decades of strong temporal variability in the flow of Brunt Ice Shelf, Antarctica". *Journal of Glaciology* n 63 (237). Cambride University Press, pp. 164-175.

[23] Antártida y Gondwana. Campbell Craddock et al., *Geologic Maps of Antarctica*, Antarctic Map Folio Series, folio 12 (New York: American Geographical Society, 1969–1970).

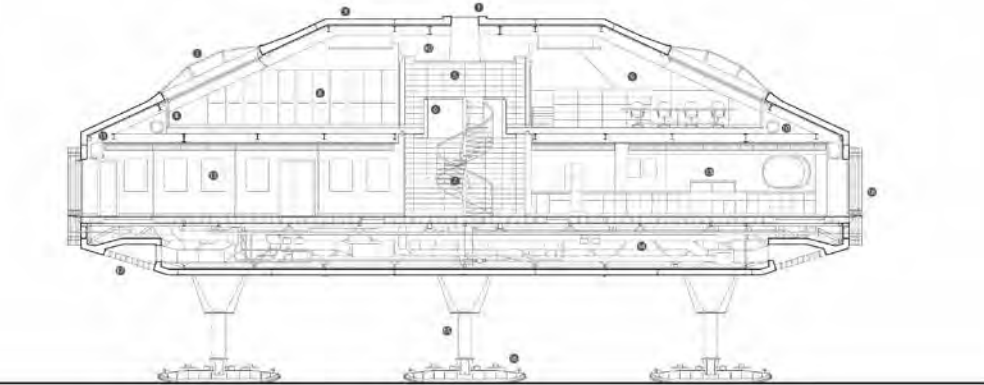
las lógicas de incremento poblacional, marcas militares y arquitectura en el paisaje antártico “americano” siguieron expresando una visión de cierto modo reaccionaria de parte de naciones que nunca dejaron de entender dichos acuerdos como una limitación de sus derechos, “incuestionables” pero denegados, de soberanía ²².

También la idea de unidad planetaria, subyacente al quehacer del Reino Unido, se articula con idearios científicos cristalizados sobre todo en el lenguaje icónico de Halley VI, la monumentalización del sitio de uno de sus descubrimientos más importantes y la celebración metafórica de su capacidad de comprensión del medioambiente global a través del monitoreo glaciológico. Se trata de las imágenes NIMBUS, que en los años 80 mediatizaron los movimientos del agujero en la capa de ozono, y de las fotografías RADARSAT, que desde los años 90 visualizan en tiempo real los colapsos de las calotas polares. Esta articulación integró el quehacer británico a redes de significación como las que analizan los estudios recientes que relacionan el catastrofismo ecológico global con el desarrollo de imaginarios satelitales de la Antártida: observaciones en torno a cómo a su condición de “fin espacial” de la tierra se asocia, en la cultura contemporánea, la idea de su fin temporal, lugar del espectáculo de la destrucción del medioambiente planetario e imposible de contemplar sin ansiedad ²³.

Por un lado, esta alineación con idearios satelitales y catastrofistas permite reconducir el quehacer británico al desencadenarse de la “religiosidad” medioambiental de la segunda mitad del siglo XX. Por otra parte, sin embargo, también permite reconducir esta actitud a más antiguos imaginarios imperiales, como los de cartografías asociadas a las expediciones del comienzo de la carrera. En especial, entre estas, cabe mencionar la de los pilotos Wilkins-Hearst, cuyas representaciones, como la cartografía de la American Geographical Society de 1929, asociaron la supuesta posesión del territorio reclamado, delimitado como británico, con la realización de las primeras fotos aéreas del espacio penetrado.

La actualización del antiguo sentido de superioridad tecnológica en los nuevos códigos discursivos de la salvaguarda del planeta implicó, como indicaba Walter ²⁴, presentar a los británicos como “nuevos profetas” en vez que de como anfitriones: una retórica en que su diferenciación con respecto a los rivales sudamericanos coincidió con su identificación como nación más sincera y directamente alineada con los principios del Tratado Antártico, del Protocolo de Madrid y del ideario ecológico, científico y tecnológico que este acarrearba.

[21]



10 | El estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1973), un pasaje hacia el espacio imaginario en su obra temprana _Covadonga Lorenzo Cueva

“Las obras en el estudio, los objetos de interés que rodean al artista son también un modo sencillo de describir su territorio. (...). Es una selección de objetos de interés en las esferas de lo natural (...) Este puro acto indicativo es un hecho artístico y en el estudio se suele apreciar, con especial relevancia, el fruto de esta actividad selectiva: allí encontramos una verdadera colección de *ready mades*”.¹

Introducción

En el mes de septiembre de 1971, Juan Navarro Baldeweg se incorpora como artista residente al Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachussets Institute of Technology (MIT).² En aquel momento se estaban produciendo profundos cambios sociales y culturales, que afectaron también al ámbito del arte y la arquitectura. Un nuevo concepto ligado a la noción de entorno (*Environment*) estaba comenzando a fraguarse, planteándose propuestas que trascendían la noción de arte tradicionalmente referida a un objeto, para extenderla a un ámbito o entorno provisto de su propia significación. Bajo la dirección del artista György Kepes, el CAVS se había convertido en un centro de experimentación en un nuevo campo que vino a denominarse *Environmental Art*, desarrollando proyectos que proponían no solo la desmaterialización de la obra a nivel de entorno, sino también la intervención del espectador en su conformación y la aplicación en el ámbito del arte y la arquitectura de los campos de la ciencia, la tecnología, la electrónica y la cibernética.

Los residentes o *fellows* del CAVS eran invitados a explorar estos nuevos planteamientos que buscaban analizar la capacidad de los procesos creativos, para ampliar el umbral de percepción del individuo, aplicando así las teorías de la percepción de la *Gestalt*, exploradas por Kepes a lo largo de su carrera, al campo de la arquitectura y el arte. Kepes se había propuesto demostrar la viabilidad del uso de la tecnología como herramienta de creación artística, probar la validez del trabajo interdisciplinar, fomentando la colaboración entre artistas, arquitectos, científicos e ingenieros, y encontrar modos de involucrar al espectador en la obra de arte. Bajo estos presupuestos, Navarro Baldeweg comenzaría a trabajar en una serie de proyectos e instalaciones ligadas a la planificación de espacios medioambientales, apoyadas en el campo de la cibernética, en colaboración con los artistas del CAVS. Las realizaría durante los dos primeros años de su estancia en el centro, entre 1971 y 1972.

A partir de entonces y hasta su regreso a Madrid, en 1975, sus intereses artísticos tomarían un nuevo rumbo, enfocándose hacia la creación de instalaciones en el medio físico, en las que evitaba premeditadamente el empleo de medios tecnológicos, buscando la activación de energías latentes a partir de pequeñas actuaciones. Para comprender las razones que pudieron motivar este cambio de rumbo, se presenta, a continuación, un estudio de la actividad de Navarro Baldeweg en aquel momento, apoyado en varias fuentes documentales. En primer lugar, se han analizado una serie de escritos e investigaciones relativas al trabajo que desarrolló durante esta primera época de su trayectoria, en los que, si bien es cierto que se estudian varias de estas obras, también lo es que, en la mayor parte de las ocasiones, estas se presentan aisladas de su contexto original. Entre los escritos de Navarro Baldeweg que hacen referencia a este periodo destaca la memoria que presentó en la Fundación Juan March a su regreso a Madrid tras su estancia en Boston, titulada *El medio ambiente como espacio de significación* (1975)³, y varios artículos que publicó en aquel entonces en revistas como *Casabella*, *Nueva Forma*, *Solución o Arquitectura*, algunos de los cuales se recogerían años más tarde en *La habitación vacante* (1999)⁴. También caben destacar otros escritos como “La caja de resonancia”, “El horizonte en la mano”, “El horizonte habitable”, “*Omaggio a György Kepes*”, “La región flotante” y “Una trayectoria”, y las conferencias “La pervivencia de los inicios” y “Zodiaco”⁵, así como varias conversaciones, como la mantenida con Kevin Power, recogida en *La habitación vacante* (1999); con Francisco Calvo Serraller en *Autobiografía Intelectual* (2012)⁶ y con Luis Fernández-Galiano en el audiovisual *Juan Navarro Baldeweg* (2014)⁷. De todos ellos se han extraído no solo descripciones de varias de las obras pertenecientes a este periodo, sino también información valiosísima acerca de las referencias e influencias que las motivaron, lo que ha ayudado a situarlas en su contexto original. Por otro lado, en las

Resumen pág 57 | Bibliografía pág 64

Universidad CEU. Covadonga Lorenzo Cueva es Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid, y Máster en Diseño Arquitectónico y Doctora Arquitecta por la Universidad de Navarra. Tras seis años trabajando en la revista *Arquitectura Viva*, actualmente es Profesora Adjunta del Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad CEU, donde además es Directora del Laboratorio de Fabricación Digital. lorenzocovadonga@gmail.com

Palabras clave
Navarro Baldeweg, instalaciones, espacio imaginario, piezas de luz, piezas de sombra, habitaciones

Método de financiación
Financiación propia

[1] Vista del estudio de Constantin Brancusi situado en 11, Impasse Ronsin de París (1925). Fuente: *L'Atelier Brancusi*. Album, Éditions du Centre Pompidou, París, 1997.

[2] Vista del estudio de Piet Mondrian en 26, Rue du Départ, París, fotografiado por Paul Delbo en 1926. Fuente: RKD Images, La Haya.

[3] Vista del estudio de Juan Navarro Baldeweg en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS). Fotografía: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

¹ NAVARRO BALDEWEG, Juan. "Conversación con Kevin Power", *La Habitación Vacante*. Barcelona: Pre-textos de Arquitectura, 1999.

² La correspondencia entre György Kepes (director del CAVS) y Navarro Baldeweg, fechada en los meses de julio y agosto de 1971, hace referencia a su incorporación como *junior research fellow* del CAVS en septiembre de 1971. Junto con él, se incorporaron el artista norteamericano Lowry Burgess, el pintor y escultor venezolano Alejandro Otero y el arquitecto austriaco Friedrich St. Florian, que se unirían así a los artistas más veteranos Otto Piene, Michio Iihara, John Goodyear, Paul Earls y Mauricio Bueno. Véase: KEPES, György. *Kepes, György (1963-1992)*. Serie 5: Individuals. Box 25, Folder 12. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology.

³ NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El medio ambiente como espacio de significación*. Madrid: Fundación Juan March, 1975. Publicado posteriormente bajo el título "La habitación vacante" en NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Solución 10*. Madrid, 1975.

⁴ NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos de arquitectura, 1999.

⁵ "La caja de resonancia" apareció en la monografía "El horizonte en la mano", publicada por Tanais en 2001 con motivo de su nombramiento como académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2003; "El horizonte habitable" se incluyó en el libro *¿Qué es la escultura moderna? Del objeto a la arquitectura* (2003); "Omaggio a György Kepes" apareció en el 2005 en la revista *Lotus International*; "La región flotante" puede encontrarse en la recopilación de escritos *Una caja de resonancia* (2007); y, finalmente, "Una trayectoria" se publicó en *Conversaciones con estudiantes* (2011) y en *Constelaciones* (2011). La conferencia "La pervivencia de los inicios" se impartió en la Universidad Politécnica de Madrid en 2009 y "Zodiaco" en la Universidad de Navarra en 2015.

⁶ Juan Navarro Baldeweg presentó la conferencia "Autobiografía Intelectual: Juan Navarro Baldeweg" a partir de un diálogo con Francisco Calvo Serraller en octubre de 2012 en el Ciclo de Conferencias de la Fundación Juan March.

⁷ NAVARRO BALDEWEG, Juan, *Juan Navarro Baldeweg* (Conversación con Luis Fernández-Galiano, audiovisual), Madrid: Fundación Arquia, 2014.

⁸ Véase: NAVARRO BALDEWEG, Juan; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg. Opere e Progetti*. Milán: Electa, 1990 y DAL CO, Francesco; LAHUERTA, Juan José; GONZÁLEZ GARCÍA, Angel. *Juan Navarro Baldeweg: le opere, gli scritti, la critica*. Milán: Electa Architettura, 2012.

⁹ NAVARRO BALDEWEG, Juan: *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Tanais Ediciones, 2001.

¹⁰ NAVARRO BALDEWEG, Juan: *Juan Navarro Baldeweg*. A+U 367. Tokio, 2001.

¹¹ AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg (1982-1992)*, *El Croquis* 54. Madrid, 1992.

¹² AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.

¹³ AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Galicia: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Xunta de Galicia, 2002.

¹⁴ AA.VV. *Juan Navarro Baldeweg Un zodiaco*. Madrid: Fundación ICO y Arquitectura Viva, 2014.



[1]



[3]

monografías aparecidas hasta el momento sobre su obra se han incluido también algunas de las piezas más representativas de este periodo, como en las publicadas por Electa en 1990 (reeditada en castellano en 1993) y en 2014 ⁸; Tanais ⁹, en 2001; A+U ¹⁰, también en 2001, y los volúmenes de *El Croquis* ¹¹, así como en varios catálogos de exposiciones, como los de las retrospectivas celebradas en el Instituto de Arte Moderno de Valencia, en 1999 ¹², el Centro Gallego de Arte Contemporáneo de Santiago de Compostela, en 2002 ¹³, y la Fundación ICO, en 2014 ¹⁴; las individuales *La habitación vacante* (1976), en la Sala Vinçon, o *Inicios* (2014), en la Casa de la Moneda, y las colectivas *Encuentros de Pamplona 1972. Fin de fiesta del arte experimental* (2009) e *Idea: pintura, fuerza. En el gozne de los años setenta y ochenta* (2014), ambas en el Museo Centro de Arte Reina Sofía. Cabe destacar también la tesis doctoral *Juan Navarro Baldeweg. El dibujo de la mano como herramienta en el proceso creativo*, de Carmen Bolívar, donde se analizan sus procesos creativos, y la tesis doctoral *La Habitación Vacante de Juan Navarro Baldeweg. Análisis, origen e influencia de las ideas, mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*, ¹⁵ de Ignacio Moreno, donde se incluyen muchas de las obras realizadas en este periodo, aunque, como el mismo autor apuntaba en la introducción de la tesis, reduciendo intencionadamente las referencias históricas de las diferentes etapas que analiza.

Finalmente, además de las fuentes críticas mencionadas anteriormente, se han estudiado obras, documentación técnica, dibujos y referencias de interés consultadas en los archivos del CAVS, y una serie de fotografías inéditas tomadas por Nishan Bichajian ¹⁶ de los talleres de los *fellows* que formaron parte del grupo de artistas residentes del CAVS durante aquellos años, incluyendo el estudio que ocupó en su día Navarro Baldeweg; que han permitido realizar una "visita" virtual al centro, proporcionando una información muy valiosa para profundizar sobre los presupuestos artísticos que guiaron su trabajo en ese momento de transición.

Habitaciones

Durante su estancia en el CAVS, Navarro Baldeweg impartió varias asignaturas en los programas académicos del centro.¹⁷ Entre ellas, cabe destacar *Projects in Environmental Art: Installations*,¹⁸ en la que impartiría una lección magistral titulada "Rooms", cuya transcripción traducida al español bajo el título "Habitaciones" se publicaría a su regreso a España. ¹⁹ En ella profundizaba sobre la correspondencia entre dos entidades: un espacio real, en el que se desarrollan las actividades humanas, y otro imaginario, que asociaba a la noción de teatro, llegando incluso a definir el medio ambiente y la arquitectura como un escenario de dicho teatro, "una escena formada por algunos elementos del entorno y por las relaciones de la gente con éstos". ²⁰ Para profundizar sobre esta relación entre el individuo y su medio analizaba los estudios de dos artistas: Constantin Brancusi y Piet Mondrian. En ellos apreciaba una clara continuidad entre las obras de los artistas y su forma de vida, manifestada por los objetos de los que se rodeaban en su estudio. Para él, ambos estudios se entendían como espacios en los que convivían los objetos cotidianos y las obras de arte y, además, el lugar donde los procesos de ideación y creación de las obras y la contemplación de los resultados convivían como un fenómeno unitario.



[2]

[4] Estudios de los artistas residentes del CAVS. Fotografías: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

[5] Juan Navarro Baldeweg. *Pieza de sombra en forma de libro, Source and Sink* (1973). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

Así, en el taller de Brancusi, situado en el 11 Impasse Ronsin de París, [1] se observa un inventario de sus objetos cotidianos –los muebles, las herramientas que él mismo fabricaba y el banco de trabajo–, cuyos referentes se encuentran en su cultura natal, compartiendo espacio con sus obras. Por su parte, en los sucesivos estudios del pintor Piet Mondrian: 26 Rue du Départ [2] y 228 Boulevard Raspail, ambos ubicados en París, así como en su estudio neoyorquino, ubicado en East 61st Street, se apreciaba, también, la unidad entre forma y modo de vida del artista. En estos espacios, Navarro Baldeweg encontraba cierta conciliación entre lo ancestral de la teosofía de Mondrian, que se traducía en el equilibrio de líneas horizontales y verticales que se apreciaban en sus pinturas y en las paredes del estudio, con la modernidad contenida en los objetos cotidianos que allí aparecían, como el gramófono y los discos de jazz, que se intuyen también en el ritmo subyacente a sus pinturas.

Existen varias fotografías del estudio de Navarro Baldeweg en la sede del CAVS, entonces situada en 40 Massachusetts Avenue, ²¹ donde se apreciaba también esta unidad entre sus obras –pequeñas piezas exploratorias mezcladas con dibujos y fotografías de sus instalaciones– y sus objetos cotidianos; todo ello como registro de un gran cúmulo de intereses. En una de estas imágenes, fechada en el año 1973 [3], aparecen, frente a un lucernario, sus primeras piezas de luz, realizadas disponiendo una mancha de aceite sobre un fragmento de tela y exponiéndola a la luz natural, con el fin de buscar su activación y brillo sobre la luz universal presente en la habitación. Junto a ellas, y suspendidas en el aire, vemos también algunas piezas de sombra y, finalmente, sobre su mesa de trabajo se reparten sus objetos cotidianos: los libros, algunos rollos de papel fotosensible que emplearía en varias de sus instalaciones, las cajas de diapositivas y algunas fotografías de sus piezas más emblemáticas. Se apreciaba aquí, al igual que en los estudios de Brancusi y Mondrian, la conciliación entre dos mundos: por un lado, el de los objetos reales y las acciones cotidianas y, por otro, el espacio imaginario configurado a partir de las obras artísticas. Se entiende así el estudio de trabajo como un pasaje, un espacio de transición entre el espacio imaginario –un ámbito mental del artista en el que se produce la ideación de la obra– y el ámbito físico en el que se estas se proyectan. ²²

Navarro Baldeweg ha llegado a afirmar que ese espacio imaginario trasciende a la imaginación del propio artista y está definido por las influencias de un colectivo, conformándose como un lugar de creación común, que ha venido a denominar “habitación plural”. “Me parece importante señalar que el espacio imaginario en el que se originan y se desenvuelven nuestras reflexiones es un ámbito mental que excede lo que uno es capaz de idear y que es definido entre muchos en un diálogo permanente y una interacción múltiple. Uno se hace a partir de inclinaciones e influencias. (...) Por eso, me considero ocupante de una “habitación imaginaria”, me gusta definir ese ámbito mental como una habitación plural. Ese espacio virtual de coexistencia queda así visualizado como el lugar de una creación colectiva. Y me inclino a creer que (...) uno de los designios naturales de la arquitectura es traer a la realidad material índices de ese ámbito espiritual”. ²³ Así, su estudio recoge también el registro de las referencias que le marcaron en aquel periodo y las influencias de los diferentes artistas con los que trabajó, que se materializan en esta suerte de habitación virtual plural e imaginaria para la creación colectiva. Del mismo modo, es posible encontrar evidencias en los estudios de varios *fellows* de la influencia que él mismo ejerció sobre ellos. ²⁴

Y es que Kepes había confiado, desde la inauguración del centro, en el potencial creativo asociado a la convivencia de artistas y arquitectos colaborando en proyectos conjuntos, por lo que eligió como sede para el CAVS un pequeño edificio ubicado frente a la School of Architecture and Planning del MIT, que había albergado la antigua librería del campus, para agrupar todos los estudios de los *fellows*. El edificio fue transformado en un espacio de trabajo colectivo donde se desarrollaba una intensa vida social, permaneciendo abierto las veinticuatro

¹⁵ MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio. *La Habitación Vacante de Juan Navarro Baldeweg. Análisis, origen e influencia de las ideas, mitos y conceptos de su experiencia artística aplicados a su arquitectura*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

¹⁶ Nishan Bichajian fue asistente de György Kepes durante los años que permaneció como director del CAVS y estuvo siempre vinculado al centro, siendo responsable de fotografiar los proyectos de los *fellows* del CAVS.

¹⁷ Entre ellas, cabe destacar *Graphics Laboratory*, un taller en colaboración con Luis Frangella sobre la relación entre percepción y espacio y sus formas de expresión gráfica, empleando técnicas de representación mediante el uso de la perspectiva a mano alzada. En segundo lugar, *Special Problems in Environmental Art*, en colaboración con Maryanne Amacher, Scott Fisher y Luis Frangella y finalmente, *Projects in Environmental Art: Installations*. Véase: *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Fall Semester 1974*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology.

¹⁸ Junto a Navarro Baldeweg, en el curso participarían Otto Piene, con “*Celebrations with and without Audiences*”, Friedrich St. Florian, con “*The Aesthetics of Impermanence*”, Michio Iihara, con “*Sculpture for Architectural Environments*”, Keiko Prince, con “*Japanese Rituals*”, Alejandro Sina, con “*Light Color Night Sky Water*”, Luis Frangella, con “*Floors: Spaces for the Body*”, Paul Earls, con “*Music Interacts, A Performance*”, Scott Fisher, con “*Stereo Imagery and the Eye in Time*”, Maryanne Amacher, con “*Hearing the Space*”, y Lowry Burgess, con “*The Feast in the Garden of the Cosmos: The Labyrinth of Paradox*”. Véase: *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Spring Semester 1975*. Cambridge, Massachusetts: Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), MIT, Program in Art, Culture & Technology.

¹⁹ Véase: NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Habitaciones”, *El medio ambiente como espacio de significación*, Madrid: Fundación Juan March, 1975.



[4]a



[4]b



[4]c

²⁰ Ibid.

²¹ La primera sede del CAVS es hoy en día el Religious Activities Center del campus, ya que en 1994 el centro se trasladó al tercer piso del edificio N52, junto al MIT Museum, con el fin de disponer de más espacio para los talleres y un mejor acceso a la sala de exposiciones del museo. En el año 2009, el CAVS se integraría dentro del MIT Visual Arts Program para crear el MIT Program in Art, Culture & Technology (AC&T) que tiene actualmente su sede en el Wiesner Building, conocido como edificio E15 y situado en 20 Ames Street

²² “La habitación vacante es el estudio, el lugar de trabajo. (...) La habitación vacante supone la opción siempre abierta en la definición de un área extraída del continuo amorfo y compacto de la realidad. Es una selección de objetos de interés en las esferas de lo natural”. Véase: NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Conversación con Kevin Power”, *La Habitación Vacante*. Valencia: Pre-textos de arquitectura, 1999.

²³ Extracto del discurso pronunciado por Juan Navarro Baldeweg con motivo de la concesión de la Medalla de Oro de la Arquitectura Española durante el acto que tuvo lugar el 28 de noviembre de 2008. El texto se publicó posteriormente en: ZUAZNABAR, Guillermo. “Una trayectoria”, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

²⁴ Véase: LORENZO CUEVA, Covadonga. “Un centro de investigación para la construcción colectiva del medio ambiente mediante la tecnología: el Center for Advanced Visual Studies del MIT”. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n.º 22. Universidad de Sevilla, 2020, pp. 88-102.

²⁵ Otto Piene describía así la vida social en el CAVS en una serie de entrevistas realizadas por Joan Brigham, Elizabeth Goldring y Keiko Prince entre junio de 2004 y mayo de 2005 con el fin de recopilar información para una publicación sobre el Center for Visual Studies, que no llegó a completarse. *Interviews: Inside the Center*. Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

horas del día los siete días de la semana. “Solíamos reunirnos en los estudios por la tarde (...) incluso nuestros hijos venían a las reuniones que organizábamos durante los fines de semana. El centro era un lugar de experimentación continua y de exposición constante de los resultados”.

²⁵ El ambiente de trabajo llegó a ser realmente estimulante pero, además, se organizaban regularmente unas jornadas conocidas como *Open House*, en las que se exhibían los estudios de los artistas, [4] siendo los mismos *fellows* quienes presentaban sus obras acompañados de proyecciones de diapositivas o demostraciones *in situ* y en las que se incitaba al público a participar y debatir sobre su trabajo. Por todo ello, Navarro Baldeweg llegaría a reconocer, tiempo después, la influencia que ejercieron sus compañeros y la importancia de las relaciones de amistad que entabló con ellos: “un capítulo importante de mi vida lo constituyen las amistades que hice allí: Maryanne (Amacher), Lowry (Burgess), Keiko (Prince), Louis (Frangella), (Carl) Nesjar, Michio (Ihara), (Paul) Earls, Alejandro (Otero), Takis (...)”. ²⁶

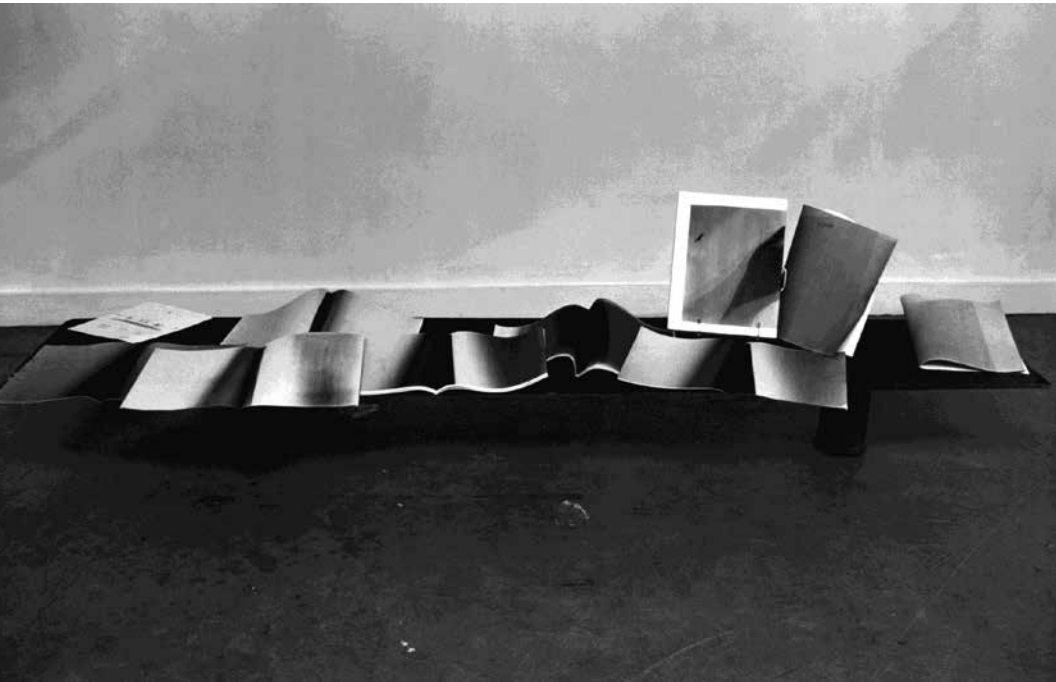
Piezas de luz

Gracias a las fotografías del estudio de Navarro Baldeweg, fechadas en 1973, que se han conservado en los archivos del CAVS, ha sido posible adentrarse en los presupuestos artísticos que se encontraba explorando en un momento en el que, defraudado por las limitaciones de la tecnología con la que había trabajado los dos primeros años de su estancia en el centro, trataba de encontrar nuevos modos de indagar sobre el medio ambiente. “(...) advertí que lo más emocionante de la luz era su pura experiencia, y que para ello no era necesario hacer obras tecnológicamente complejas. Fue entonces cuando se me ocurrió algo tan sencillo como poner, sobre una tela colgada en el espacio, una gota de aceite capaz de atrapar la luz (*Luna, Pieza de luz*, 1973). Esa fue mi primera pieza de luz”. ²⁷ Dicha pieza aparece en varias fotografías de su estudio [3] suspendida en el aire frente a un lucernario. Esta se creó con una gota de aceite sobre un fragmento de terciopelo de color blanco, de forma que al recibir la luz natural que entraba al estudio “la gota se transformaba en una señal, una luna” ²⁸, haciéndose visible como un signo.

Con esta pieza comenzó la elaboración de una serie de instalaciones en las que combinaba lo que denominaba “fragmentos de vida” –como el cuerpo, las manos, los ojos o el rostro–, lo que definía como “fragmentos de entorno” –como objetos, energías o cualidades– y lo que llamaba “fragmentos de actitudes” –como relaciones, conducta o simpatías– ²⁹. Así, con sus primeras piezas de luz, la activación de signos se producía al agitar o interponer –fragmento de actitud– la mano o el cuerpo –fragmento de vida– en el flujo de la luz –fragmento de entorno–. En la muestra *Lenguajes de papel* ³⁰ se pudo ver la obra *The Paper in the Air* (1973), un dibujo a lápiz en el que aparece la huella de una mano que impregnada de aceite se hubiera colocado sobre el papel. Se trata de otra pieza de luz que se activa al interponerse en el flujo de luz natural de una habitación, que encendería esos rastros de aceite sobre el papel, los cuales, a su vez, manifiestan la huella del artista que ha concebido la pieza, proyectándose así sobre el medio físico. “Las sombras de los cuerpos y de las cosas evidencian nuestra inserción en el flujo de la luz. Clarifican la experiencia de inclusión y pertenencia, del “estar en””. ³¹

Piezas de sombra

A partir de las piezas de luz o “actividades de expresión”, como él mismo las denominaba, comenzaría a trabajar en las piezas de sombra, empleando para ello los rollos de papel fotosensible que vemos suspendidos frente al lucernario en la fotografía de su estudio, [3] que se agruparían en una serie de instalaciones que denominó *Interiores*, orientadas a alterar el espacio ontológicamente. Se trataba de realizar pequeñas intervenciones en una habitación vacía, buscando la activación de las energías latentes en el medio físico. Refiriéndose a una de ellas, el *Interior I* (1973), Navarro Baldeweg explicaba: “El propósito es construir un espacio en



[5]

la entidad física de una habitación vacante (cualquier habitación), a través de la realización de mínimas acciones que doten al lugar de complejidad semántica o simbólica. (...) La propuesta es una indagación en la aplicación de algunos procesos de la imaginación en el mundo físico; un experimento sobre la correspondencia entre un espacio interior, en el que tienen lugar los procesos de pensamiento, ensoñamiento e ideación, y el espacio real”. Las instalaciones se entendían, por tanto, como entornos en los que explorar las correspondencias entre un ámbito virtual presente en la mente del artista, en el que se desarrollan los procesos de ideación, y un medio físico, entendido como el espacio real en el que proyectar la obra artística.

Entre las piezas de sombra realizadas en este periodo, cabe destacar *Pieza de sombra en forma de libro*, también conocida como *Fuente y fuga –Source and Sink–* (1973) [5]³², que se presentaría en el XI Annual Avant Garde Festival de Nueva York.³³ La pieza se ha llegado a definir como un “libro de sombras”³⁴ ya que se trata de un libro conformado por páginas de papel fotosensible desperdigadas por el suelo de una habitación, que aparecen impresas por la luz natural que ha ido recorriendo el espacio a lo largo del día. La luz impresa constituye el contenido del libro.

Con esta intervención, la luz natural que inunda el interior de una habitación vacía, algo que por obvio pasa inicialmente desapercibido, se constituye como el foco de atención al ofrecerse impreso sobre las páginas de un libro abierto ante nuestros ojos.

Patricio Bulnes explicaba muy bien el procedimiento a partir del cual estas entidades o variables invisibles al espectador se convierten en el contenido primordial de la obra, cuando escribía: “Las hojas de un libro son lo mismo que el estrado de un teatro: polarizadores de la atención, el espacio donde uno espera encontrar el argumento, las claves principales. De ahí que, atrayendo algo lateral (la luz) a ese espacio privilegiado (...), el lector presunto se ve repentinamente convertido en espectador de la luz”.³⁵

Bulnes también destacaría la capacidad de esta obra de materializar un flujo continuo de luz natural cuando afirmaba: “En *Fuente y Fuga*, el mismo título no es otra cosa que la figura de un movimiento, su trazado. Es la energía solar que al imprimirse directamente en ciertas hojas de papel (...) distorsiona lo que se entiende por un libro hasta convertirlo en un efecto viviente del movimiento solar”.³⁶

A través de esta obra, Navarro Baldeweg conseguirá registrar el recorrido de la luz durante su movimiento, apoyándose únicamente en acciones de interposición de sustancias o entidades, como las páginas de papel sensible, que permiten atrapar la luz que acaba conformando el contenido semántico del propio libro.

Ángel González revela, además, el carácter transitivo de esta pieza al identificar la figuración con una fuente –la luz natural– y la abstracción con su fuga –el registro de la luz sobre el papel–. Para él, esta obra favorece el tránsito desde la figuración hasta la abstracción, la entiende como

²⁶ Ibid.

²⁷ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “La luz es el tema” (Entrevista de Óscar Linares), *Revista Diagonal* 34. Barcelona, 2013, pp. 4-9.

²⁸ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “La pervivencia de los incios”. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2009. Conferencia de Navarro Baldeweg con motivo del acto de apertura del curso académico de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, celebrado el 7 de octubre de 2009.

²⁹ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Piezas, instalaciones e interiores”, *El medio ambiente como espacio de significación*. Madrid: Fundación Juan March, 1975.

³⁰ Véase el catálogo de la exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en el año 2008: *Lenguajes de papel. Colección Circa XX. Pilar Citoler*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2008.

³¹ Ibid.

³² Véase: MORENO RODRÍGUEZ, Ignacio. “Fuente y fuga, fotografía e imagen construida” en ALCOLEA, R.A.; TÁRRAGO MINGO, J., (eds.) *Congreso internacional: Inter photo arch Interacciones*, Universidad de Navarra, 2016.

³³ Navarro Baldeweg participaría en el *XI Annual Avant Garde Festival*, que se celebraría en noviembre de 1974 en el Shea Stadium de Flushing Meadow, en Nueva York y en el *XII Annual Avant Garde Festival*, que tuvo lugar en septiembre de 1975 en el Gateway National Recreation Area del Floyd Bennet Field, también en Nueva York. Se trataba de un festival de vídeo, pintura, poesía, música, *happenings*, escultura, ambientes y danza ideado por John Cage y Charlotte Moorman donde se mostraron obras de John Cage, Nam June Paik, Morton Feldman, Yoko Ono, Dick Higgins o Ray Johnson, entre otros artistas y compositores experimentales. Junto con esta pieza se presentarían también obras de otros *fellows* del CAVS como *A Step into it*, un ambiente sonoro creado a partir de las composiciones de música electrónica de Maryanne Amacher y los dibujos tridimensionales de Luis Frangella; *Image Gift*, de Lowry Burgess, y *Laser Music Waiver*, de Paul Earls. Todos ellos volverían a participar en la duodécima edición del festival celebrada un año más tarde, al que se sumaron también Ernst Caramelle, Bart Johnson y Keiko Prince y en la que presentaron una serie de intervenciones específicamente diseñadas para el emplazamiento seleccionado aquel año para el evento ubicado en el Gateway National Recreation Area del Floyd Bennet Field, en Nueva York.

³⁴ Juan Manuel Bonet emplea estas palabras para referirse a esta obra en: BONET, Juan Manuel. “Pistas para una biografía”, *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

³⁵ BULNES, Patricio. *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante* (Catálogo de exposición). Madrid: Galería Buades, 1976.

³⁶ BULNES, Patricio. *Figuras de definición*. Madrid: Francisco Rivas, 1980.

³⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”, *Juan Navarro Baldeweg* (Catálogo de exposición). Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.

³⁸ BULNES, Patricio. *Figuras de definición*. Madrid: Francisco Rivas, 1980.

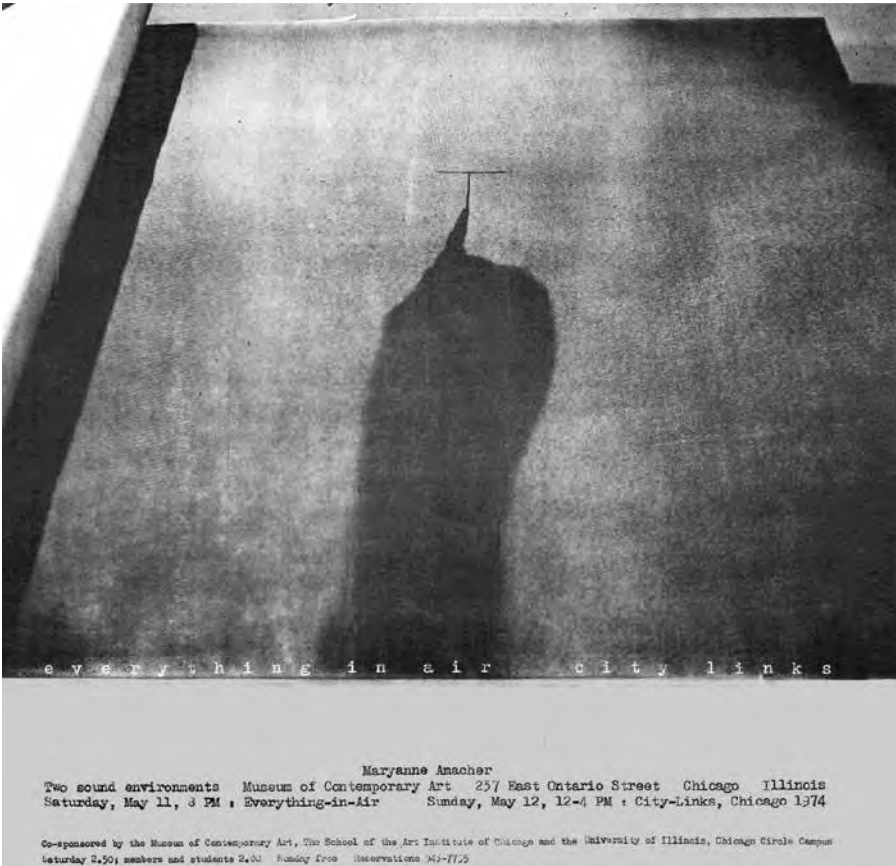
³⁹ “(...) Escribir el tintero, el cristal como una conciencia, con su gota, al fondo, tinieblas relativas a lo que alguna cosa sea: luego, aparta la lámpara. Fíjate, no se escribe, luminosamente, sobre un campo oscuro, el alfabeto de los astros, sólo, se indica así, esbozado o interrumpido; el hombre prosigue negro sobre blanco. Este pliegue de encaje sombría, que contiene el infinito, tejido por mil, cada uno según un hilo o prolongamiento, ignorado su secreto, reúne arabescos distantes donde duerme un lujo por inventariar, estrige, nudo, foliajes



[6]

[6] Juan Navarro Baldeweg. *Pieza de sombra en forma de libro II* (1973). Instalación y páginas extraídas del libro. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

[7] Juan Navarro Baldeweg. Cartel para la instalación sonora *Everything in Air* (1974) de la artista Maryanne Amacher empleando la fotografía *La T y la sombra* (1973). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.



[7]

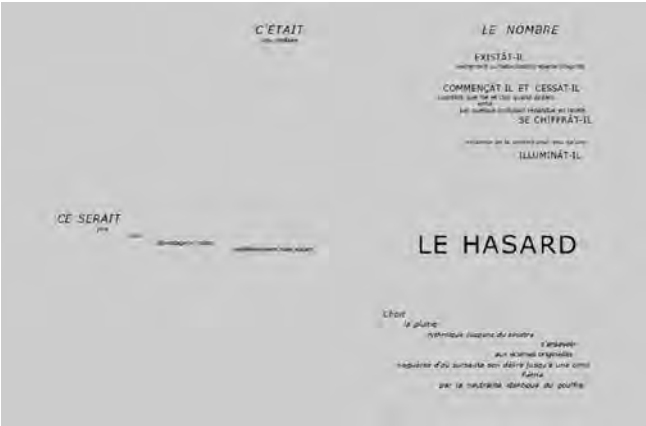
materialización de este tránsito al revelar un proceso de creación que nace de la necesidad de aprehensión de la realidad.³⁷

En *Pieza de sombra en forma de libro II* (1973), [6] el conjunto de hojas de papel sensible a la luz recogerá, en primer lugar, huellas de acciones o “fragmentos de actitudes” relacionadas con el propio libro, como leer o escribir; en segundo lugar, “fragmentos de vida” como el efecto de la mano al pasar la página o al dibujar una letra sobre una página y, por último, “fragmentos de entorno” como el halo que produce la luz de una lámpara al iluminar la mesa. El contenido semántico de este libro se aleja del convencional, puesto que nada hay en sus páginas, salvo el registro del conjunto de fragmentos o acciones que se han realizado en torno al libro. La obra, por tanto, recoge una situación o unas acciones humanas que tienen lugar en un medio físico, en una habitación o ambiente, relacionadas con los rituales de lectura y escritura, acciones que por comunes pasan habitualmente desapercibidas y que son aquí el centro de atención y el contenido mismo del libro. La obra se entiende como registro de las actividades cotidianas que tienen lugar en un ámbito físico, aquellas que suceden en el estudio del propio artista y explica ese tránsito entre la actividad que tiene lugar en el estudio de trabajo y la propia obra como registro o materialización de dicha actividad.

Una de las páginas de esta pieza, que apareció publicada posteriormente como *La T y la sombra* (1973), sería empleada por Navarro Baldeweg unos meses más tarde para realizar el cartel promocional de la instalación sonora *Everything in Air* (1974) [7] de la artista del CAVS Maryanne Amacher, que tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. En la página del fascículo que se empleó para crear esta pieza aparece sobre papel fotográfico la sombra que ha dejado la acción de una mano al trazar una letra T sobre las páginas del libro. Bulnes sugiere un desinterés por definir la T como signo,³⁸ para centrar la atención en la acción de trazar dicho signo. Quedan aquí registrados, en esta página, los rituales de escritura de un libro que recogiera Mallarmé en su poesía,³⁹ la que Navarro Baldeweg llegaría a conocer entonces a través de la lectura de algunas ediciones traducidas al inglés que pudo consultar en Estados Unidos.⁴⁰ Así, tal y como él mismo reconocería, la obra es un homenaje a “Mallarmé, el libro y todo aquello que está más allá del propio libro”.⁴¹ En esta obra la atención se desplaza hacia las acciones que se desencadenan en el puro acto de la escritura. El autor desaparece y es aquí el propio espectador el que al trazar la T sobre la página del libro le asigna un contenido en el que subyace además una cualidad orgánica inherente a su naturaleza, dejando así su propia huella. “(...) la mano deja huellas en la ejecución sin querer y aporta señales también de una íntima configuración orgánica”.⁴²



[8]



[9]

Piezas de mano

En febrero de 1974, se celebró en el CAVS el congreso *Arts and the University: The Visual Arts at MIT* ⁴³, contando con la participación, entre otros, del director del Carpenter Center for the Visual Arts de Harvard University, Robert Gardner. ⁴⁴ A raíz de este contacto los *fellows* del CAVS participaron en varios eventos en Harvard. Navarro Baldeweg recibió el encargo del compositor Ivan Tcherepnin, entonces profesor de música en Harvard, del cartel promocional para el concierto homenaje *To John Cage* (1974) dedicado al músico norteamericano, que se celebraría en la Junior Common Room de la Kirkland House ese mismo mes y en el que actuaría también como maestro de ceremonias. ⁴⁵

Para el cartel [8] ideó una instalación de sombras donde se colocaban, sobre una superficie de cristal transparente sostenida en el aire, las letras recortadas a mano que formaban el nombre de John Cage, con el fin de proyectar las sombras sobre la pared de una habitación previamente activada con una serie de piezas dispuestas en el suelo.

Por un lado, aparece aquí una referencia clara a los signos tal y como los emplea Mallarmé en sus poesías visuales, [9] ya que en el cartel se aprecia que la forma de las letras, su tamaño, su posición en relación con los límites del soporte, su situación, algo tangencial respecto a los márgenes del papel, y la búsqueda de una mayor espacialidad entre las palabras, mediante el juego que se establece entre las letras recortadas y su sombra proyectada sobre la pared del fondo de la sala, contribuyen a una mayor eficacia en términos expresivos. Su atención, por tanto, está más dirigida a desvelar las reglas que organizan los signos que al contenido semántico que estos puedan contener.

Por otro lado, la pieza de sombra es un homenaje a John Cage quien, al igual que Mallarmé, sostenía un enfrentamiento con la coherencia del discurso; en su caso, con lo que se entendía como música en el sentido más convencional del término. Si Mallarmé reflexionaba sobre la palabra como signo para buscar la desestructuración del texto escrito, mediante la disposición de los blancos en el papel, Cage lo hacía con el sonido, buscando incorporar el silencio en sus composiciones, así como otros elementos como el azar, la espontaneidad, los paisajes sonoros o los fenómenos no musicales, como el sonido ambiente, considerados por él como herramientas válidas de composición. ⁴⁶

Bulnes encontraría en las obras de Navarro Baldeweg similitudes con la obra de Cage, quien “sustituyera la música por esa pluralidad que él llamó organización de los sonidos” ⁴⁷ y desplazara, por tanto, el interés desde la idea de unidad discursiva a la de pluralidad de significados.

Por otra parte, la pieza se refiere también a esa capacidad de la mano para acercarnos “a la región de lo orgánico, a la exteriorización de signos impulsados desde nuestro organismo y a su expansión en el espacio” ⁴⁸, lo que aparece de un modo palpable en las letras recortadas manualmente empleadas para la elaboración del cartel. En este sentido, se encuentran ciertas reminiscencias a los *papiers découpés* de Henri Matisse que realizó como consecuencia de unos graves problemas de salud que le conminaron al trabajo desde su cama. [10]

Desde allí desarrolló una nueva técnica empleando pedazos de papel previamente pintado con gouache y posteriormente recortados con tijeras, para conformar unas figuras con las que realizaba una serie de composiciones orgánicas y apegadas a las líneas más elementales del naturalismo.

[8] Juan Navarro Baldeweg. Cartel para el concierto *To John Cage* (1974) celebrado en Harvard University. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

[9] Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1914).

[10] Vista del estudio de Henri Matisse postrado en la cama tras una parálisis en su habitación-taller del antiguo Hotel Régina, en la colina de Cimiez, Niza (1930). Fuente: Walter Carone/Paris Match.

[11] Vista del estudio de Juan Navarro Baldeweg en el CAVS (1975). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.



[10]



[11]

y presentar(...)”. MALLARMÉ, Stéphane. *L’Action restreinte*. Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1897.

⁴⁰ En los años sesenta se publicaron en los Estados Unidos varias ediciones traducidas con recopilaciones de la obra de Mallarmé entre las que destacaron: *Mallarmé*. Harmondsworth: Penguin, 1965; *Poems*. New Directions. Nueva York, 1951 y *Selected Poems*. Berkeley: University of California, 1957

⁴¹ NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Autobiografía intelectual* (Conversación con Francisco Calvo Serraller), Madrid: Fundación Juan March, 2012.

⁴² Ibid.

⁴³ El congreso trataba de indagar sobre el papel que se concedía al arte en el ámbito universitario, centrándose en el campo de las artes visuales. Organizado por Kepes, contó con la participación de Richard Buckminster Fuller, Robert Motherwell, Jonathan Benthall, Harold Cohen, Rockne Krebs y los fellows del CAVS Douglas Davis, Otto Piene y Friedrich St. Florian.

⁴⁴ Véase: “Artist, Educators to meet at MIT”, *News Office*. Cambridge, Massachusetts: MIT Institute Archives, 1974.

⁴⁵ Los artistas que participaron en el acto homenaje a John Cage fueron Patrick Clancy, William Duesing, Toni Fuge, Paul Fuge, Shigeko Kubota, Ron MacNeil, Charlotte Moorman, Nam June Paik, Liz Phillips, Ivan Tcherepnin, Richard Teitelbaum y los fellows del CAVS Juan Navarro Baldeweg, Maryanne Amacher y Luis Frangella

⁴⁶ “La música es organización de sonidos, silencios, y duraciones que construyen edificios audibles. La escucha de la música se efectúa en un recorrido que habita una casa, un laberinto, un jardín sonoro. Componer y escuchar música es a veces, edificar arquitecturas audibles”. CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 1999.

⁴⁷ BULNES, Patricio. Juan Navarro Baldeweg. *La habitación vacante* (Catálogo de exposición). Madrid: Galería Buades, 1976.

⁴⁸ NAVARRO BALDEWEG, Juan. “La región flotante”, *Una Caja de Resonancia*. Barcelona: Editorial Pre-textos, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007.

⁴⁹ Ibid.

Navarro Baldeweg se ha referido en varias ocasiones a estas obras, reconociendo explícitamente la influencia que tuvieron en la realización de la pieza de sombra y la dificultad que suponía trabajar con las siluetas recortadas sin que estas perdieran su unidad estructural una vez colocadas y para que el resultado final no adoleciera de cierta inconsistencia. En esta pieza, es la sombra proyectada la que permite que todos estos grafismos que aparecen sobre el cristal, en el primer plano, se perciban como figuras independientes, aparezcan conectados y permanezcan unidos entre sí. A partir del recurso de la sombra, Navarro Baldeweg trasladaría a la pared de la habitación estas figuras recortadas que adquirirían la consistencia que les otorgaba la sombra como entidad unificadora, pero también, por ser la sombra algo borrosa y carente de nitidez, cierta liviandad, atributo que encontraba en la obra de Matisse y al que se refería cuando hablaba de los “efectos aéreos de los *decoupés* matissianos sobre las paredes”.⁴⁹ La obra es, en este caso, el reflejo de las actividades manuales que desarrolla el artista en su estudio para la proyección de ese ámbito mental imaginario en el espacio físico que le rodea.

Conclusiones

En una fotografía de Navarro Baldeweg fechada en el año 1975, [11] antes de su regreso a Madrid, aparece él mismo revisando algunas imágenes, sentado en la mesa de su estudio, donde se agrupan sus objetos cotidianos, y rodeado por algunas de sus piezas más emblemáticas, fotografías y dibujos de sus Interiores. Aquí podemos encontrar, de nuevo, un registro de su espacio imaginario, ese ámbito mental materializado en un espacio físico real a partir de sus bocetos, dibujos y piezas que constituyen una instalación artística habitada por él, como ocupante de esa habitación vacante.

Tratando de profundizar en esta idea, se ha presentado, en la primera parte del artículo, la noción de “habitación”, mostrando la importancia del estudio del artista como espacio físico en el que encontrar una colección de objetos cotidianos, referencias, obras y piezas exploratorias que permitan la creación de la obra a partir de ellas. También se ha puesto de manifiesto la idea de habitación plural virtual, a la que se refiere Navarro Baldeweg en sus escritos, tratando de explicar la influencia que tuvieron sus compañeros del CAVS y el propio György Kepes en su trabajo.

Por otro lado, la segunda parte del artículo se ha centrado en el análisis de las primeras piezas de luz, piezas de sombra y piezas de mano que comenzó a realizar en el año 1973 y que supusieron un cambio de rumbo en los planteamientos artísticos que había venido desarrollando durante sus dos primeros años en el CAVS. A partir de estas piezas, su trayectoria tomaría un nuevo rumbo, centrándose en la indagación del medio ambiente a partir de una serie de instalaciones, donde trataba de alterar ontológicamente el espacio mediante pequeñas intervenciones que activaban una serie de variables esenciales del medio físico.

Con la idea de comprender las motivaciones que le llevaron a emprender este nuevo rumbo, se han estudiado las fotografías de su estudio de trabajo en el CAVS, donde se ha encontrado una colección de obras, pequeñas piezas exploratorias, objetos cotidianos y referencias que han permitido comprender en profundidad el trabajo realizado entonces. Al fin y al cabo, la obras no son otra cosa que el registro de las actividades cotidianas que tienen lugar en ese ámbito físico que es el estudio del propio artista. Así, su lugar de trabajo ha supuesto una puerta de acceso, un pasaje que nos ha permitido adentrarnos en su espacio imaginario y comprender los presupuestos artísticos que guiaron su trabajo en esta primera etapa de su trayectoria profesional.

11 | Accidentes curatoriales. Transformaciones e imprevistos en la Bienal de Arquitectura de Chile 2019 _Beatriz Coeffé Boitano; Juan Pablo Urrutia Muñoz

Bienales y Trienales de diversas áreas artísticas han ido ocupando gradualmente los vacíos o deficiencias del sistema museal ¹. En Chile, la inexistencia de espacios permanentes de difusión de arquitectura, ha convertido a las bienales en las instancias más relevantes de discusión y revisión del estado del arte de la disciplina. A diferencia de la internacional y reconocida Bienal de Arquitectura de Venecia, la versión chilena, inaugurada en 1977 [1], se abrió como un espacio neutro de discusión pública sobre las diferentes exigencias y respuestas de la producción arquitectónica nacional a las regulaciones que en ese entonces comenzaban a limitar el campo de acción profesional ². Desde entonces, otrora presidentes y actualmente curadores han planteado casi ininterrumpidamente temas asociados a vivienda, futuro, identidad, medioambiente y ciudad, instalándose temporalmente en variados espacios, como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Centro Cultural Estación Mapocho y el Parque Cultural de Valparaíso. En su larga trayectoria, se puede reconocer en las bienales de arquitectura chilena una contradicción o distancia indiscutible entre la temática propuesta y lo que finalmente se exhibe.

Sumado a esto, como evidencia Cáceres en la Revista CA n°20 ³, desde su primera versión, la Bienal de Arquitectura ha lidiado con la búsqueda de representatividad en número de obras, arquitectos y alcance territorial. Esta negociación constante entre objetivos gremiales y discursos disciplinares, ha acrecentado la distancia entre la temática del evento y su contenido, además ha convertido la exhibición en una simple vitrina de obras y proyectos rimbombantes. Por otra parte, existe el desafío manifiesto sobre mostrar el quehacer profesional a audiencias no especializadas. Vittorio Gregotti, uno de los primeros curadores del área, señala que “antes no había problemas con el público, la discusión era entre especialistas. Ahora la pretensión de la bienal es involucrar a las personas, no solo a arquitectos y artistas. Y eso es prácticamente imposible”⁴. A pesar de posturas distantes como la de Gregotti, visiones más optimistas plantean que, aunque las exhibiciones de arquitectura constituyen una paradoja –cómo mostrar algo que está pensado para habitar, y no como objeto de exposición ⁵–, estas son absolutamente necesarias para la construcción de discursos internos, pero, sobre todo, para lograr vincular el trabajo reservado de los arquitectos con el público general.

En 1932, Alfred Barr validaba la exposición *Modern Architecture*, declarando en su catálogo que “las exhibiciones han cambiado –tal vez– la arquitectura estadounidense (...) más que cualquier otro factor” ⁶, distinguiendo este medio de otros con menor impacto público, como las publicaciones, las escuelas o incluso la arquitectura misma ⁷. A lo largo de los años sesenta y setenta las exhibiciones de arquitectura surgen como un espacio fundamental para mostrar las múltiples respuestas a los rápidos cambios en el entorno urbano, sin embargo, a pesar de estar sujetas a condicionantes propias de la profesión, estas siguieron estrechamente vinculadas a las exhibiciones propias de las instituciones de arte ⁸. Esta herencia pasiva del modelo de las bienales, elude cuestionarse si el acto de exhibir arquitectura es de presentación o representación ⁹, y comprende los edificios como simples contenedores de objetos estáticos, siguiendo la estructura de los museos en su concepción clásica. Lo que para el arte son pinturas y esculturas, para las bienales de arquitectura son láminas y maquetas. La interacción con el público se basa entonces en el recorrido y la observación de un material que es visual y, en su mayoría, técnico.

Si bien la reflexión sobre cómo exhibir arquitectura no ha permeado en las bienales chilenas, gradualmente se ha intentado incrementar la participación ciudadana en términos cuantitativos con temáticas *ad-hoc* ¹⁰. En 2012, esto se tradujo en titular el evento “Ciudades para ciudadanos”, no obstante, la muestra recogía obras diversas, sin un enfoque claro o concordante con la temática, alcanzando una de las convocatorias más bajas de la historia de las bienales. En 2015, la Bienal titulada “Arquitectura y educación: el país que queremos” se traslada al Parque Cultural de Valparaíso y parte de la muestra viaja a distintas regiones del país en contenedores. Por primera vez se considera el acceso gratuito a la muestra y sus actividades, incrementando la audiencia, que sobrepasó las 30.000 visitas. A pesar de los esfuerzos y logros del evento, la muestra una vez más evidenció una distancia abismal entre el enunciado y las obras que en su mayoría reflejaban el supuesto éxito de un país en vías de desarrollo;

Resumen pág 57 | Bibliografía pág 65

Universidad de Chile. Universidad San Sebastián. Beatriz Coeffé Boitano, *Arquitecta y Diploma en Diseño Editorial de la Universidad de Chile. MA in Arts & Cultural Management, King's College London. Interesada en la exploración en los diversos medios de difusión de la arquitectura y disciplinas afines. Fue Co-curadora de la XXI Bienal de Arquitectura y Urbanismo, y es Directora de Local Ediciones y Grupo Arquitectura Caliente. Actualmente dirige Proyecto Folio, una Colección Pública de Fanzines de Arquitectura y Ciudad. Es académica del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Chile y docente de la Universidad San Sebastián. beacoeffe@uchile.cl*

Universidad de Chile. Juan Pablo Urrutia Muñoz, *Arquitecto y Magister en Dirección y Administración de Proyectos Inmobiliarios de la Universidad de Chile. MPA, London School of Economics and Political Science y Sciences Po. Editor del libro Guía para la formulación de planes maestros integrales de recuperación de barrios y viviendas y autor de Estrategias de Co-Residencia: Tipologías de vivienda informal para familias extensas. Co-curador de la XXI Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2019. Profesor Asistente del Departamento de Arquitectura y Jefe de Carrera, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile. jpurrutia@uchile.cl*

Palabras clave
Bienal, curatoria, apropiación, adaptación, exhibición, artefactos

Método de financiación
Financiación propia

[1] Afiche Primera Bial de Arquitectura de Chile, 1977. Impresión de microfilm, Fernando Portal.

[2] Primera actividad preliminar en Persa Victor Manuel. Fotografía de Francisca González, 2019.

[3] Primera actividad preliminar en Persa Victor Manuel. Fotografía de Francisca González, 2019.



[1]

grandes obras públicas o privadas, casas exuberantes en paisajes prístinos, es decir, obras que representan más bien la concentración de poder y riqueza. Esta visión fue contrastada dramáticamente en la Bienal del 2017, titulada “Diálogos Impostergables”, en la que se reivindicaron soluciones a las condiciones de crisis provocadas por una evidente desigualdad social y económica en el Sur Global. Se seleccionaron entonces soluciones elementales de bajo costo o realizadas a través de la gestión social, reivindicando con ello la arquitectura de la pobreza. Lo precario, básico y exótico –para el circuito docto de la arquitectura– se puso entonces en valor –o de moda– encontrándose el público con el otro extremo de la producción profesional.

A pesar de la amplia gama de temas y enfoques que se han abordado en las últimas bienales chilenas, permanecía una deuda con el amplio segmento de los ni tan ricos, ni tan pobres –60% de la población chilena aproximadamente– que, de manera silenciosa, a lo largo de décadas han ido creando sus propias lógicas y símbolos para resolver asuntos comunes y cotidianos. Este grupo social, la clase media, ha sido privado de la arquitectura reconocida y premiada, ya que ven satisfechas sus necesidades de habitación por la arquitectura monótona y despersonalizada del mercado. Por ello, la última bienal indagó en aquella arquitectura que intenta cubrir las demandas y necesidades de una nueva demografía y geografía. Esta mirada hacia lo ordinario de la arquitectura, no es nueva, es más, Walker, en su libro *The Ordinary: Recordings* ¹¹, concluye que se desprenden valiosos hallazgos para la arquitectura y su práctica cuando existe la disposición a observar prudentemente aquello que la misma arquitectura ha excluido; lo ordinario, cotidiano, invisible y auténtico. Es por esto que la Bienal de Arquitectura y Urbanismo 2019 ¹² puso en valor aquellas respuestas domésticas, espontáneas, sin pretensión ni escasez, “comunes y corrientes”, que remedian casi quirúrgicamente los vacíos que va dejando el mercado.

Si bien en el mundo del arte es habitual la búsqueda del encuentro espontáneo con audiencias masivas ¹³, en la arquitectura estos intentos aún son tímidos y puntuales. La primera Bienal de Arquitectura de Venecia, en 1980, es reconocida como una de las exhibiciones que ha sido más hábil en la comunicación de las propuestas arquitectónicas del momento al público –aún escaso– del evento ¹⁴. Aunque la muestra no salió al espacio público, el curador reconstruyó la condición de una calle italiana donde los visitantes podían ver en competencia diferentes prácticas arquitectónicas ¹⁵. La llamada *Strada Novissima* constituye incluso un hecho fundamental para la comprensión de la arquitectura posmoderna, y tal fue su impacto que poco se conoce de las demás salas de aquella exhibición. Con el tiempo, las bienales de Venecia han perdido ese poder visual y experiencial, y se han convertido en un catálogo de objetos, discursos e intervenciones. Esto deriva probablemente de la incapacidad o imposibilidad de los curadores de mostrar una posición clara, que según el diagnóstico que realiza Gregotti ¹⁶, tiene relación con la profusa cantidad de información y enfoques de la disciplina.

En Chile, las exhibiciones de arquitectura se han mostrado más bien conservadoras en formato, consecuencia de los siempre limitados recursos humanos y presupuestarios, que fuerzan a emplear como material principal los tradicionales planos, libros y maquetas. Mientras tanto, otras iniciativas han surgido con el objetivo de acercar la ciudad y la arquitectura a las personas. Es el caso de Open House, y su versión local Oh! Stgo, y el Día del Patrimonio, actividades que permiten una vez al año re-descubrir la ciudad y sus edificios, abriendo espacios que normalmente son de uso privado y herméticos a los ciudadanos.

¹ MELLADO, Justo Pastor. *Bienales: Del monumento social a la paradoja identitaria*, 2008.

² PORTAL, Fernando. “La Bienal de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo. La paulatina transformación de la profesión del arquitecto en Chile, 1977-1983”. *revista rita*, n° 12, 2019, pp. 132-139.

³ CÁCERES, Osvaldo. “Sobre la Bienal y la Bauhaus”. *Revista CA* n° 20, 1978, p. III.

⁴ GREGOTTI, Vittorio. Entrevista por Aaron Levy y William Menking. Libro *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010, p. 33.

⁵ PELKONEN, Eeva Lisa. “Mining the paradox” in *Exhibiting Architecture: A Paradox?*. New Haven, Connecticut: Yale School of Architecture, 2016. pp. 9-10.

⁶ BARR, Alfred. Foreword. En *Modern architecture: International exhibition*. New York: Museum of Modern Art, 1932, p. 12.

⁷ COLOMINA, Beatriz. *Privacy and publicity: modern architecture as mass media*. Cambridge, Mass, London: MIT Press, 1996, p. 204.

⁸ BROWN, Alex; SZACKA, Léa-Catherine. “The Architecture Exhibition as Environment”. *Architectural Theory Review*, 2019, pp.1-4.

⁹ RAZMILIC, Rayna. *What is a Biennial, anyway?: The Architecture Biennial as a publishing project* (M.S. Critical, Curatorial and Conceptual Practices in Architecture). New York: Columbia University, 2016, p. 2.

¹⁰ BUSTAMANTE, Cristián; TRACHANA, Angélique. “Los temas de La Bienal de Arquitectura y Urbanismo Chilena. Lo Común y lo corriente”. *Esempi di architettura*, 1, 2020, pp. 1-22.

¹¹ WALKER, Enrique. *The Ordinary: Recordings*. Nueva York: Columbia Books on Architecture and the City, 2018. A casi 10 años del libro *Lo ordinario* (2010), el autor exhibe conversaciones con los autores de los libros *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form* (1977), *Delirious New York* (1978) y *Made in Tokyo* (2001). En esta publicación –a través de los autores de “libros de ciudad”– se pone en valor la práctica del paseo desprejuiciado por la ciudad, en el que se examina lo existente, lo que se desarrolló fuera de la disciplina, lo ordinario o banal, que presenta oportunidades o desafíos para la arquitectura.



[2]



[3]

En base a estas experiencias, la XXI Bienal de Arquitectura y Urbanismo 2019, titulada “Feria Libre de Arquitectura” ¹⁷ se fundamentó en la idea del encuentro casual con un mensaje que en forma y contenido es comprensible, cercano.

A través de una serie de eventos en los que las diferentes piezas de la muestra se trasladan, aparecen y desaparecen, el discurso se inmiscuye en el barrio y es descubierto por las personas en recorridos casuales. Guiados por la convicción de que “cualquier exposición debe ser un simulacro de la condición espacial que le concierne” ¹⁸, la propuesta de la Bienal 2019 se sirvió de las propias lógicas del Barrio Franklin –lugar donde se desarrolló– para definir sus contenidos, estrategia museográfica y puesta en escena. La muestra participa y se comporta según la condición heterogénea, popular y dinámica del barrio comercial, en el que la adaptación y el reciclaje son frecuentes y donde la temporalidad da vitalidad a un sinfín de actividades que se superponen y disocian en una coreografía sin descanso.

El evento Bienal, por definición, ha sido una selección de obras de arquitectura para los segmentos más ricos ¹⁹, por tanto resulta paradójico buscar la convivencia entre un acto esencialmente elitista y una audiencia común y corriente de la realidad chilena en medio de un barrio popular de comercio en Santiago. Para resolver esa aparente contradicción, se desarrollaron tres instancias de intercambio transcultural. Primero la vinculación previa entre la programación de una bienal y la naturaleza de la dimensión física y social del barrio, segundo, la ejecución del acto expositivo aprovechando las sinergias involucradas y, finalmente, la especulación sobre la vida posterior de los vestigios de la exhibición que, gracias a los aprendizajes de la primera etapa, se pensaron precisamente para tener una segunda oportunidad de uso una vez finalizado el evento oficial.

[4]



[4] Set de carros para la muestra de la Feria Libre de Arquitectura. Tomás Villalón, 2020.

[5] Feria Libre en calle Víctor Manuel, Santiago. Biblioteca, Muestra Universidades y Obras. Fotografía de Francisca González, 2019.

[6] Taller de Arquitectura para niños realizado por la Escuela de Arquitectura UTEM, calle Víctor Manuel. Fotografía de Francisca González, 2019.

[7] Carro Muestra de Proyectos en calle Víctor Manuel. Fotografía de Francisca González, 2019.



[5]



[6]

¹² La curatoria de la XXI Bial de Arquitectura y Urbanismo fue realizada por un equipo conformado por Beatriz Coeffé, Joaquín González, Vesna Obilinovic, Juan Pablo Urrutia y Tomás Villalón. Gran parte de los temas expuestos en este artículo derivan de la experiencia curatorial obtenida en el desarrollo del evento, como también las reflexiones posteriores.

¹³ Ejemplos internacionales de esto son los espectaculares paseos de títeres gigantes de la compañía Royal Deluxe o el Festival Lumiere en Londres gestionado por Artichoke. En el contexto chileno, Fundación Teatro a Mil y su evento Santiago a Mil se ha consolidado como un referente indiscutible de la apertura del teatro a la ciudadanía.

¹⁴ LEVY, Aaron; MENKING, William (eds.) *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.

¹⁵ PORTOGHESI, Paolo. Entrevistado por Aaron Levy y William Menking en *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2009, pp. 35-47.

¹⁶ GREGOTTI, Vittorio. Entrevista por Aaron Levy y William Menking. Libro *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010, pp.21-33.

¹⁷ La propuesta curatorial estableció la denominación temporal de la Bial como “Feria”, haciendo alusión a los mercados periódicos que se instalan en los barrios en Chile. De esta manera se enfatizó el mensaje de apertura y encuentro con la audiencia. El mensaje de “lo común y lo corriente” debía comprenderse, no solo en la propuesta espacial y programática, sino también a nivel comunicacional a través del lenguaje textual.

¹⁸ SMITHSON, Peter. “Think of it as a farm! Exhibitions, books, buildings (Kester Rattenbury)” en *This is not Architecture*, 2002, p. 96.

¹⁹ CORVALÁN, Juan Pablo. “¿Cuál arquitectura chilena?” Revista CA n°143, 2008.

²⁰ En 1984, John Hejduk presenta el proyecto “Victims” al concurso para la construcción de un parque memorial en Berlín en uno de los sitios ocupados por la Gestapo durante la Segunda Guerra Mundial. La propuesta consiste en una serie de objetos autónomos; laberintos, túneles, torres, pabellones que evocan diversas interacciones y sentimientos. Las construcciones se pueden configurar en base a distintas variables, guiadas solo por una grilla que organiza el sitio. Tanto este proyecto como algunos anteriores desarrollan el tema de la memoria colectiva en sitios abandonados. El proyecto se compila en HEDJUK, John. *Victims: a work. Architectural Association*, 1986.

En primera instancia, previo al evento, el objetivo del equipo curatorial fue buscar insumos para el diseño de la exhibición, por tanto se requería comprender las dinámicas del barrio, no solo considerando visitas a los diferentes espacios de exhibición y su entorno próximo, sino a la misma pieza urbana a través de sus estructuras funcionales y simbólicas. Ello implicó la ineludible vinculación con residentes, comerciantes y visitantes que inundan el barrio para dimensionar la valoración social que existe del área en que intervendría el evento.

Para ello, y como un ejercicio de investigación previo al diseño de la Bial, se acudió a metodologías de trabajo participativo con la ciudadanía en las tres zonas principales del Barrio Franklin: Persa Bio Bio, Matadero y Huemul [2] [3]. Técnicas como la de observador participante, dibujo de mapas mentales, entrevistas y consultas públicas fueron utilizadas durante un año previo a la Bial, generando levantamientos socio culturales y permanentes interacciones con actores líderes del barrio.

Así se logró identificar áreas atractivas y deprimidas como también establecer redes con las comunidades locales que facilitaron la articulación de la Bial de acuerdo a sus necesidades e intereses. Resultado de ello fue la definición de la bial como la programación de actos y espacios del barrio en vez del diseño de una infraestructura para que fuera visitada. En base a esto, se gestó un programa de actividades y lugares a revitalizar para el beneficio del comercio local y de los vecinos, con la oportunidad de un nuevo público atraído por el evento, estrategia que también permitió testear día a día las reacciones e ir adaptando la muestra según los cambios del barrio.

Desde la dimensión física aparece como observación fundamental el nivel de transformación que ocurre de una hora a otra en el barrio, surgen y desaparecen vitrinas temporales en cada rincón, se abren y cierran enormes espacios que hacen accesibles las entrañas de cada manzana, haciendo del lleno urbano un vacío habitable, transformando lo oculto y privado en dominio público.

Un gran bazar santiaguino se alza los fines de semana en el sector Bio Bio, carros con ropa, comida, música, antigüedades revelan múltiples transacciones que permiten la continuidad del frágil –económicamente y también material– comercio de “segunda mano”. Matadero Franklin, por su parte, permanece lleno de vida por el día, compradores de todo Santiago buscan en cada puesto el menor precio, la mejor calidad. Por la tarde, en ambos sectores comienza una lenta retirada que deja el barrio en completo silencio y abandono, hasta iniciar un nuevo ciclo en cada jornada. Esta condición de constante alteración, traslación y ocupación informal contrasta con el escenario típico de Bial, generalmente sobrediseñado y estático para ser recorrido como obra expositiva, generando una situación que demanda una respuesta compleja que debe adecuarse al lenguaje y dinámica inherente al Barrio Franklin.

La observación de estos mecanismos de convivencia temporal y funcional detonaron una propuesta material que no se ancló ni tenía lugar, sino que se puso a disposición de un programa que, habiendo leído la itinerancia del barrio, se adapta día a día, semana a semana. Tampoco se concibieron como objetos neutros, sino como un bestiario de personajes en permanente cambio, como lo planteado por John Hejduk ²⁰ (1984) en su proyecto *Victims*. Conjunto de artefactos que mediante actos coreográficos salen a la calle para que visitantes, quienes venden, compran, almuerzan, recorren o residen, se encuentren con ellos sin haberlo planeado; dispositivos que portan obras de arquitectura, publicaciones, propuestas de diseño y relatos en torno a lo “común y corriente” [4]. Una acción literal, salir a la calle sin más retórica



[8]



[7]



[9]

- [8] Taller de tabiquería realizado por la Escuela Nocturna de Obreros de la Construcción (ENOC). Fotografía de Francisca González, 2019.
- [9] Intervención “De lo doméstico a lo público”, estudiantes de la Universidad Federico Santa María, Workshop “Espacio Común”. Fotografía de Francisca González, 2019.
- [10] Los carros de la muestra usados para acordonar calles tras el estallido social. Fotografía de Juan Pablo Urrutia, 2019.
- [11] Los carros de la muestra usados para acordonar calles tras el estallido social. Fotografía de Juan Pablo Urrutia, 2019.
- [12] Carro de obras siendo utilizado para protestas en periodo de crisis social. Fotografía de Mario Neira, noviembre 2019.
- [13] Carro Audiovisual de muestra del Ministerio de Obras Públicas utilizado para performance en Fiesta Recreo, ex-matadero Franklin, Fotografía de © Trinidad Lopetegui, febrero 2020.

que llevar la arquitectura a las personas, en vez de traer a estas a la arquitectura. Acciones que ponen en valor lo que generalmente se oculta o queda tras bambalinas. El *backstage* de cada coreografía y movimiento en sí pasó a ser una parte de la exhibición a la luz de la calle.

La Bial entendida como evento —y no edificio— se alzó entonces como celebración de aquellas propuestas que, desentendidas de las pretensiones, resuelven problemas comunes y cotidianos. Plazas de barrio, restauraciones, escuelas rurales, edificios residenciales y casas de mediana y pequeña escala formaron parte de la selección de obras de arquitectura, proyectos urbanos y de creación artística que reflejaban lo común y lo corriente. A ello se sumó un programa de actividades abierto a cientos de propuestas organizadas por colectivos o individuos ajenos a la institucionalidad, que permitieron una amplia gama de activaciones temporales [5], en toda la extensión del barrio, a través de soportes para jugar [6], exponer [7], aprender [8], conversar, regalar e informar acerca de diversos temas de interés del público del barrio; renegando de la práctica habitual de una bial como acto suprarrealista que evita la convivencia con su entorno, lo real y los poderes dominantes tras ello, como señala Andrés Jaque²¹.

La dimensión de lo real se manifiesta también a través de una serie de intervenciones del *workshop* denominado “Espacio común”, que buscó plantear nuevas estrategias de articulación, transformación y revitalización de un sistema barrial conformado por viviendas, galpones, pasillos y calles que se activan y desactivan permanentemente de manera espontánea gracias al comercio [9]. Si bien la muestra principal volvió a presentar una selección de arquitectura a través de láminas y maquetas, cayendo así en la contradicción sugerida al inicio, su puesta en escena y conjunto de actividades constituyeron la esencia del evento, situando la experiencia de la calle por encima del contenido técnico, que más bien se transformó en una excusa.

[10]



[11]



Una vez activada esta coreografía arquitectónica, la ciudadanía en Santiago se rebela el 18 de octubre de 2019, y estalla una crisis social que escaló a una revuelta en todo el país en pocos días, con el espacio público militarizado, fuertes restricciones de movilización, enfrentamientos diarios y saqueos permanentes en las ciudades. Ello provocó la suspensión temporal del evento, la que luego se transformó en cancelación definitiva de todas las actividades pendientes.

El grito en las calles fue “no son 30 pesos, son 30 años” en alusión al descontento tras tres décadas de democracia bajo un modelo neoliberal no exento de abusos, discriminación y segregación en desmedro de la ciudadanía común y corriente a pesar de vivir en un país aparentemente exitoso. El escenario se volvió incierto y complejo, aumentó el descontento y la ciudad se volvió un campo de batalla.

El caos en Santiago con violaciones a los derechos humanos durante los enfrentamientos y olas de saqueos que acechaban el barrio, forzó al evento a una súbita suspensión, y exigió a los locatarios y residentes a defender su territorio. Así toman posesión de los artefactos de la exhibición y los reubican para acordonar el sector y atrincherarse, formando verdaderas barricadas que cierran las calles generando controles de acceso con los dispositivos móviles. [10] [11] Emerge un acto de resistencia, donde la arquitectura se pone a disposición y es adaptada por los propios residentes para defenderse. Ello si bien desnaturaliza el propósito de la Bienal, a su vez le dio sentido a la propuesta curatorial, que busca ser parte del barrio siendo funcional a través de un acto inicialmente elitista que abruptamente se transforma en el recurso más básico para sobrevivir.

Tal como menciona Mellado ²² “Una bienal no puede salvar una ciudad. Más bien acompaña y refuerza simbólicamente un momento ascendente”, y en un par de semanas todo lo construido para el evento emigró a nuevos espacios y propietarios. En los meses que siguieron de la revuelta social, el barrio al igual que prácticamente todo Santiago, fue testigo de los diversos enfrentamientos que surgieron a raíz de las demandas de ciudadanos comunes, cansados de un sistema que privilegia a los más afortunados y segrega al común de la población. De algún modo, en ese momento la propuesta curatorial sin siquiera predecirlo, lograba consonancia con los hechos presentes siendo útil a sus necesidades más urgentes, y a la misma vez se desvanecía por completo ante un país que exigía dignidad.

Sin duda el ejercicio curatorial, finalmente subordinado por la fuerza y necesidades sociales de un barrio, fracasó en su intento de exhibir arquitectura, sobre todo si se asumía la binaria relación de escena-audiencia, la que supone un objeto expuesto y un sujeto dispuesto a informarse, en este caso, sobre arquitectura. Más bien sucedió lo contrario, la reducida pero fiel comunidad interesada en la arquitectura, es decir la que diseña, discute, construye, investiga y enseña, se acercó e interactuó con un barrio común y popular, donde el conjunto de personajes que le habitan se transformaron en los verdaderos protagonistas, quienes sin pretenderlo asumieron un rol curatorial subvirtiendo la bienal a sus propias y reales necesidades mundanas a lo disciplinar, quedando en claro que lo realmente interesante no fue lo exhibido sino lo sucedido.

Post Mortem. Algunos carros deambulaban por las calles en diversas protestas, usados como soporte de pancartas y banderas [12]. Otros fueron descubiertos en fiestas como escenografía de *performances*, dónde telas y luces funcionan como complemento perfecto para el espectáculo nocturno [13]. Con peor suerte, algunos residen aún en estacionamientos, patios o bodegas esperando un nuevo uso. A pesar del dispar destino de los artefactos, los usos detectados a la fecha corresponden a empleos domésticos y comunes, lo que responde al anhelo curatorial inicial de producir propuestas adaptables, reciclables y disimulables a través de operaciones sencillas, ordinarias e informales.

²¹ JAQUE, Andrés. “El poder de la arquitectura. Diseño realista instalado en lo mundano”, entrevistado por Juan Pablo Urrutia en *Catálogo XXI Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2019: 1. Lo común y lo corriente*, 2019, pp 6-11.

²² MELLADO, Justo Pastor. *Textos de Batalla*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2009, p.15.

[12]



[13]





Sin prejuicios

Arturo Franco
Fundación Arquia. Colección Sin Prejuicios.
Núm. 1. 2020
81 páginas. 13,7 x 21,0 cm
Castellano
ISBN: 978-84-121748-7-8

No escapan a nadie las razones por las que, en este mundo apestado por lo comercial, hay películas, músicas, edificios, libros... que gustan. Más complicado es de entender por qué, incluso sin gustar, algunos pueden interesar. Pero, lo que es un misterio, es por qué los hay, muy escasos, que, sencillamente, nos atrapan.

Me lo pregunto porque esto último es lo que sucede con *Sin prejuicios*.

A partir de ahí solo caben dos caminos: abandonarse y dejarse llevar o resistir y explorar la naturaleza de su atracción.

Subjetivamente, es evidente que la afinidad o el rechazo por lo que se dice, e incluso por quién lo dice, serían aspectos que o favorecen o nos ponen en alerta ante esa inmersión sobrevenida y casi involuntaria que este tipo de obras produce. ¡Ya me gustaría a mí haber podido leer *Sin prejuicios* más alejado de esa doble proximidad! Que, por lo demás, celebro.

Objetivamente, puede tener que ver con que, siendo entidades comunicativas en las que un emisor tiene la necesidad vital de decir algo, son capaces de reducir de forma radical su distancia respecto al receptor. Elijiendo inteligentemente sus canales, sin que ello suponga ablandar ni empobrecer un ápice su contenido, consiguen operar directamente en el interior de un receptor que se sabe bienvenido y que se convierte, desde el primer momento, en habitante de la obra.

Aquí nadie va a “joder un libro por no ser intelectual y leerlo mal”, como dice el escritor que plagia a Faulkner en *Amanece que no es poco* (J.L. Cuerda, 1988), porque, en *Sin Prejuicios*, es el sentido común quien habilita.

Hablando de plagios, *Sin prejuicios* afirma serlo con sinceridad. Como toda obra que trata de avanzar, hace lo que debe: roba partes del cuerpo, pero fundamentalmente el alma, a la que es su inspiración: *El jardín perdido, de Jörn de Prècy*.

Un libro romántico, espiritual, contradictorio, reaccionario y adictivo cuyo credo es contrapesado por un epílogo moderno, racional, coherente, revolucionario e igualmente adictivo, escrito por Antonio Miranda. Ambos, por cierto, plagados de prejuicios, o quizá de principios, pero también de verdades como puños.

Templados los impulsos emocionales y los devaneos románticos iniciales que la obra de De Prècy detona en *Sin Prejuicios*, el libro va creciendo poco a poco. Se va construyendo y haciendo creible en cada estado intermedio que, a su vez, va siendo ya una entidad en sí mismo.

A mi entender, estructurar un libro en capítulos breves es asumir un gran riesgo, puesto que es facilísimo quedar en evidencia, ya que cada muy poco debes necesariamente exponer y concluir sobre algo. Con lo fácil que es esconderse tras capítulos interminables y tediosos párrafos en la esperanza de que el lector, casi seguro, acabará bajando la guardia...

Otra condición necesaria de estas obras que nos aprehenden es la de ser principios activos con capacidad para poner nuestros sentidos y nuestra inteligencia en modo gerundio. Leyendo *Sin prejuicios*, se moviliza la incomodidad en sentirse acomodado, la certeza de que existen dudas más que razonables en lo que nos han enseñado, la seguridad de no estar seguro de tantas cosas y el convencimiento de que errar, cada vez menos eso sí, es el único camino para mejorar.

Sin duda, la clave está también en la mirada. Siempre he pensado que lo que distingue a las obras que aportan es que encuentran allí donde las demás no reparan ni en buscar. Explorar el origen de la arquitectura ¿en el juego del escondite? Su esencia ¿en un puesto de zapatillas de un mercadillo en Mali? Su sostenibilidad ¿en el gesto de una anciana que se protege del sol con su mano? Su crisis ¿en una operación de ortopedia hecha por un “ilustre analfabeto” a una desvalida columna salomónica en la fachada de un hotelito de Arles? “*Poética es reducción a claridad*”, dejó escrito Cesare Pavese.

Pero fundamentalmente esa fuerza se da, creo yo, en las obras que, con humildad y modestia, reconocen en lo común de la vida, en toda su amplitud, crudeza y autenticidad, el motivo primordial de su reflexión. Por algo decía el maestro Fernando Távora que la primera cualidad que debe tener un arquitecto, así en general, sin ni siquiera referirse solo a los buenos, es la de “*tener gusto por la vida*” y es de eso, sobre todo, de lo que está rebosando *Sin prejuicios*.



Jose María García De Paredes.
1924-1990

Fundación Arquia. Colección arquia/temas43.
2019
276 páginas. 24,0 x 22,0 cm
Castellano
ISBN: 978-84-121042-0-2

Poco a poco se van cumpliendo los centenarios de los nacimientos de aquella “Segunda generación de posguerra” de la Escuela de Madrid a la que pertenecía García de Paredes, cuyo descomunal talento coral (uno se pregunta si salió algún arquitecto malo de la Escuela durante aquellos años) descubrió Europa durante la década de 1960.

Como parte de los actos de esas celebraciones y puesto que, en su mayoría, cuentan ya con ediciones monográficas de referencia sobre su obra, se van publicando libros que, lógicamente, deben acudir a otras intenciones editoriales que la mera muestra de una obra.

Si bien estudios sobre otros arquitectos han optado por visiones más unívocas y, a pesar de que aquí podría haberse seguido el mismo camino pues es la Tesis Doctoral de Ángela García de Paredes: *La arquitectura de José María García de Paredes. Ideario de una obra* (ETSAM-UP 2015) la que podría considerarse precursora de la monografía, es su propia autora la que en el prólogo nos hace ver que la voluntad es ampliar la mirada.

Así, se imagina el libro como un “retablo” en la diversa acepción que el término tiene en la arquitectura religiosa y en las artes escénicas. Una revisión de la obra del arquitecto García de Paredes, como elegantemente habla de su padre, en la que diversos autores, de incuestionable autoridad, aportan su visión crítica sobre obras concretas o aspectos del trabajo del arquitecto, para construir un documento de “fondo” o un “pequeño escenario” en el que el lector, libre de la influencia de un narrador, puede elaborar sus propias conclusiones. Los textos se hilvanan con dibujos, planos y fotografías del archivo de José María García de Paredes, construyendo una secuencia cronológica, tanto de obras como de vivencias del arquitecto.

A modo de *Obertura*, Simón Marchán Fiz realiza una concentrada contextualización global de la obra de García de Paredes, tanto en la difícil realidad social y, sin embargo, fructífera apertura profesional en la que se inserta, como en sus relaciones con otras disciplinas, que tan importantes fueron para el arquitecto.

Posteriormente, Rafael Moneo analiza lo decisivo de la estancia de García de Paredes en el pensionado de la Academia de España en Roma entre 1955 y 1957 que, si bien supuso una ruptura en el brillante inicio de su carrera junto a Rafael de la Hoz, construyó la base de su madurez como arquitecto. Enrique Sobejano reconstruye el viaje que, durante el verano de 1957, llevó al arquitecto a cruzar Europa en un Seat 600 junto a su mujer Isabel de Falla, Javier Carvajal (compañero en Roma) y el pintor Joaquín Vaquero Turcios al encuentro de la vibrante actividad arquitectónica del momento.

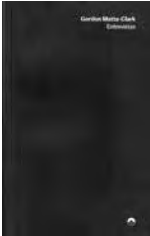
Emilio Tuñón y Ángela García de Paredes analizan, por su parte, dos obras clave en la arquitectura religiosa de García de Paredes como son la Iglesia y Convento de Santa María de Belén (Stella Maris), en Málaga, y la Iglesia de Almendrales. Nos hacen ver que, siendo coetáneas, pero distintas, ambas están estrechamente relacionadas con diversas estrategias de trabajo dominantes en el marco europeo revisor de la estricta modernidad y que comparten una misma visión del espacio religioso como “casa de los fieles”, más que como “casa de Dios”. Críticas coincidentes que revelan existencia de coherencia en los objetos de la crítica.

La propia Ángela García de Paredes y Juan Navarro Baldeweg firman estupendos textos en los que se descubre la fascinación y admiración que el arquitecto tuvo por el compositor Manuel de Falla, a quien no conoció, pero sí consideró su maestro de arquitectura.

Dos textos recuperados de J.L. Sert y Giancarlo De Carlo, junto a los escritos por Juan Domingo Santos y Elisa Valero, hablan sobre la obra construida por García de Paredes en Granada, coincidiendo todos ellos en la capacidad de integración histórica y paisajística y la voluntad de anonimato que caracterizó siempre el trabajo del arquitecto.

Manuel García de Paredes nos habla de la “estantería ES-EX” con la que el arquitecto se unió al impulso inventivo que caracterizó a aquella segunda generación de posguerra.

Finalmente, Ignacio García Pedrosa reflexiona sobre el encuentro inevitable que el amor por la música y la arquitectura tuvieron en los encargos para espacios escénicos en la parte final de la carrera de García de Paredes y sobre cómo el convencimiento de que debía dar una interpretación del espacio musical no pasó nunca por encima de la minuciosidad y el rigor con que abordó el perfecto funcionamiento acústico y visual de las salas que proyectó.



Gordon Matta-Clark. Entrevistas

Puente Editores. 2020
127 páginas. 11,2 x 17,8 cm
Castellano
ISBN: 978-84-949694-6-1

Más allá del indigesto concepto de Obra de Arte Total, las interacciones y trasvases conceptuales entre el arte y la arquitectura, entre artistas y arquitectos, se intensifican con el despuntar de las vanguardias de principios del siglo XX.

Desde entonces, los arquitectos, quizá asumiendo un cierto complejo de inferioridad frente a la libertad de los artistas, hemos venido mitificando a sucesivos “artistas fetiche”, que son nombrados en nuestros decálogos para enriquecer nuestros, a menudo, débiles e inseguros discursos teóricos. Ellos confían más en el arte que nosotros en la arquitectura.

El problema es que esas referencias las hemos ido heredando, casi como “acto de fe”, de nuestros a su vez “arquitectos fetiche”, sin que en muchos casos nos hayamos cuestionado, más allá de su impacto gráfico y estético o de su aparente relación con la arquitectura, el fundamento de esa filiación.

Picasso, Miró, Van Doesburg, Mondrian, Klee, El Lissitzky, Duchamp, Brancusi, Calder, Oteiza, Sol LeWitt, Beuys, Rothko, Barnett Newman, Serra, Carl André, Donald Judd, Christo y Jeanne Claude, Michael Haizer, Robert Smithson... y, por supuesto, Gordon Matta-Clark.

Son numerosas las publicaciones, y documentos audiovisuales, en las que la obra de Matta-Clark (1943-1978) ha quedado registrada gráficamente. Son igualmente abundantes los estudios e interpretaciones sobre su trabajo. Pues bien, con la reciente publicación de *Gordon Matta-Clark. Entrevistas*, de Puente Editores, se presenta la oportunidad de explorar de forma directa, sin intermediarios más allá de la traducción al castellano realizada por Moisés Puente, la vertiente teórica y las motivaciones que impulsaron la obra del artista neoyorquino.

El libro, de pequeño formato y que acertadamente, pienso yo, no contiene ni una sola imagen, recoge seis entrevistas realizadas a Matta-Clark durante los años más fecundos de su corta carrera, desarrollada entre 1968, cuando se titula en Arquitectura y Urbanismo en la Cornell University, y 1978, cuando muere a causa de un cáncer de páncreas.

Su trabajo, del que él mismo destaca la dificultad de su registro y de su traslado al marco de las exposiciones y galerías de arte, se dio en un momento en que los arquitectos apenas trabajaban sobre la recuperación de edificios, pero en el que, sin embargo, grandes áreas de las ciudades se vieron afectadas por procesos especulativos de renovación urbana, en los que la situación previa a la demolición de edificios obsoletos, abandonados por la función, generaba todo un mundo de posibilidades que no supieron ver los arquitectos y sí algunos artistas.

Como podemos leer en las seis entrevistas, en respuesta común a reiteradas preguntas sobre lo mismo, Matta-Clark se empeñó en decir con claridad meridiana, para quien quisiese escucharlo, que su intención era “trabajar tan fuera como fuese posible de las restricciones inherentes a la profesión de arquitecto”. Sus actuaciones sobre lo arquitectónico trataban en realidad de la no arquitectura; de lo que él llamó “anarquitectura” o “*ready-to-be-unmade*”. Una apropiación de la escultura sobre la arquitectura. Liberaciones de la estructura a través de contundentes acciones metamórficas y metafóricas, sobre la materia construida. Alteraciones radicales del espacio en las que su interés no reside en su posible uso, sino en crear complejidad a través de la claridad.

A pesar de ello, nos encontramos ante un discurso tan potente y directo, tan densamente material y espacial, tan fronterizo, tan crítico y límite, pero a la vez tan afín con lo esencialmente arquitectónico, que somos capaces de entenderlo y conducirlo, casi por ósmosis, hacia la reflexión sobre nuestro trabajo.

Sobre todo, es fantástico poder conocer su errante proceso de búsqueda de lugares en los que intervenir. Su intención de no “atacar” cosas que tienen calidad, de trabajar sobre lugares lo suficientemente anónimos y comunes (esos que no nos interesan a los arquitectos) como para que cualquiera pueda entenderlos, incluso después de sus actuaciones. Así, en la entrevista de 1976, titulada *Dilemas*, confiesa que nadie como una portera de barrio entendió su acción *Conical Intersect* (1975) en un edificio resistente a la operación de limpieza que se estaba llevando a cabo en los barrios parisinos de Beaubourg-Les Halles, junto al Centre Georges Pompidou, entonces en construcción. Mientras pasaba la fregona, le dijo: “¡Ah ya entiendo...! Lo que has hecho es llevar luz y aire a unos espacios que no tenían suficiente”. Una vez más, la vida.



Sobre el problema de la vivienda

Editor: Daniel Movilla.
Lund: Studentlitteratur, 2017
325 páginas. 20,0 x 22,5 cm
inglés
ISBN: 978-91-44-12047-8

El arquitecto español Daniel Movilla ha publicado un magnífico libro sobre la historia de la vivienda social en Suecia desde principios del siglo pasado. Ya en su texto principal, “Constructing Folkhemmet: A Critical History”, Movilla presenta, con gran inteligencia, la secuencia de proyectos políticos, sociales, jurídicos, urbanos y arquitectónicos que dibujan bien cómo el país nórdico se ha enfrentado “al problema de la vivienda”; y que permitieron la construcción de un conjunto muy valioso de experimentos arquitectónicos y políticos sobre la vivienda social y de investigaciones sobre el espacio doméstico y modelos urbanos.

El texto describe un *loop* paradójico que muestra la complejidad y vigencia del “problema de la vivienda”. En cien años, Suecia ha pasado de ser uno de los países europeos con mayor carencia de vivienda, en 1917 – cuando su Parlamento aprobó las leyes que protegían a los inquilinos más empobrecidos –, a la necesidad urgente de construir, en 2016, 700.000 viviendas, tras la liberalización de la promoción de viviendas sociales, demostrando con ello que “el problema de la vivienda” sigue siendo ahora tan crítico como 99 años atrás. Solo entrelazando la construcción social y el desarrollo urbano con el mercado inmobiliario, los valores y las deficiencias de la repetición de soluciones, la velocidad ante lo urgente y su convivencia con el ritmo pausado de la ciudad o el modelo político social y la gestión administrativa y económica, es posible tratar de entenderlo y resolverlo.

En estos años se construyeron en el país nórdico ejemplos muy notables de vivienda social, bien gestionados por la administración pública, que facilitaron el progreso social del país. Ya en los años 20 el partido social-demócrata planteó el *folkhemmet* – el hogar del pueblo – con el que el país se concebía como una gran familia igualitaria y la vivienda como uno de sus elementos fundamentales. A finales de los 30 se edificaron algunos ejemplos magníficos de *Kollektivhus* combinando programas colectivos con viviendas más convencionales. Tras la Segunda Guerra se desarrollaron nuevas áreas urbanas con usos mixtos más equilibrados, como Vällingby o Årsta. Después, en la década de los años 60, se puso en marcha el *Miljonprogrammet* – “El programa del Millón” –, con el que se terminaron 100.000 viviendas anuales durante 10 años consecutivos. En los años 90 Suecia sufrió las políticas neoliberales y la *commodification* de la vivienda, ya que los suecos, como otros países, también confiaron en el mercado para resolver el “problema de la vivienda” tras la profunda crisis económica y social que soportaron en la década anterior consecuencia, en parte, del enorme abultamiento adquirido por el sector público. Y en los últimos años han desarrollado nuevos modelos de “co-habitación” que revelan la capacidad de innovación y la ausencia de prejuicios de Suecia para proponer nuevas soluciones de alojamiento.

La publicación revela la formidable determinación y voluntad política sueca de equipar a todos sus ciudadanos de una vivienda digna, asumiéndolo como una obligación ineludible del estado, consciente de la importancia de la vivienda para la construcción del estado del bienestar. Pero este no es solo un libro de arquitectura. No es un relato ordenado con una sucesión de proyectos, o no exclusivamente, y esto lo hace especialmente rico. En una homotecia bien trazada entre el libro y la realidad del “problema de la vivienda” en Suecia, la secuencia de textos y de proyectos desglosa el progreso social, técnico y económico, las demandas de la población y de sus minorías, y sus necesidades específicas, o las nuevas estructuras familiares, como alimento fundamental de los experimentos urbanos que permitirían dotar a todos los suecos de una casa para vivir una *god bostad* – una buena vida –.

El libro contiene, además, un material inédito de algunos proyectos importantes de vivienda social construidos en Suecia. Los proyectos están agrupados, con otros estudios y algunas entrevistas, en torno a un conjunto heterogéneo de temas que enfocan la mirada polifacética imprescindible para entender la vivienda social. Las entrevistas que se intercalan con los proyectos dan respuesta a ciertas preguntas especialmente pertinentes, aunque incómodas, sobre la inmigración, la vivienda como producto mercantil, el volumen de viviendas, las necesidades próximas, o sobre el desmontaje de clichés que sitúan el “problema de la vivienda” en el presente con una visión múltiple y proveniente de la sociedad civil. Esto es, sin duda, lo mejor del libro.

Ginés Garrido. Madrid – Saint Louis – Madrid. Abril 2021.

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



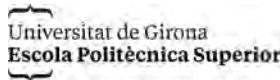
Facultad de Tecnología y Ciencia
de la Universidad Camilo José
Cela



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



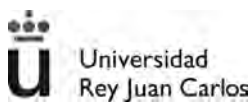
Escuela Politécnica Superior
Universidad Francisco de Vitoria



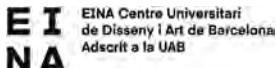
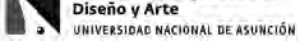
Escola Tècnica Superior
de Arquitectura
Universidade da Coruña



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	EINA Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona	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 Arquitetura 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 Comuni-
cação. 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. Uni-
versidad Iberoamericana Ciudad de
México



Universidade Coimbra
Departamento de arquitetura, Faculdade de
Ciências e Tecnologia



Escuela de Arquitectura. Pontificia Univer-
sidad Católica de Chile



Faculdade de Arquitetura y Urbanismo.
Universidade de São Paulo



Departamento de Arquitectura. Uni-
versidade 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



Facultad de Arquitectura / Xalapa

Facultad de Arquitectura / Xalapa
Universidad Veracruzana, México



Arquitectura UDEM
Universidad de Monterrey, México