



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



Arquitectura UDEM
Universidad de Monterrey, México



Escuela de Arquitectura de la
Universidad de Las Palmas
de Gran Canaria



Escola Politécnica Superior
Universitat d'Alacant



Escuela de Arquitectura
Campus Creativo
Universidad de Andrés Bello, Chile



Tecnológico de Monterrey
Campus Querétaro, México



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 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



Escuela Politécnica Superior de la
Universidad Alfonso X El Sabio



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



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Rovira i Virgili



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela Superior de Enseñanzas
Técnicas. CEU Cardenal Herrera



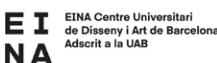
Carrera de Arquitectura, Facultad
de Planeamiento Socio Ambiental,
Universidad de Flores, Argentina



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



Escuela de Arquitectura y Tecnología
de la Universidad San Jorge



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



Escuela Politécnica Superior
Universidad Francisco de Vitoria



Escola Técnica Superior
de Arquitectura
Universidade da Coruña



Escuela de Arquitectura
Universidad Nebrija



Arquitectura URJC
Universidad Rey Juan Carlos I



Facultad de Arquitectura
Universidad Peruana de
Ciencias Aplicadas, Peru



Departamento de Arquitectura,
Universidade Autónoma de Lisboa



Facultad de Arquitectura y Diseño.
Universidad de Finis Terrae, Chile



Facultad de Arquitectura. Universidad
Popular Autónoma del Estado de
Puebla, México



Facultad Mexicana de Arquitectura,
Diseño y Comunicación
Universidad La Salle, México



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 de Arquitectura, Diseño y
Artes, Pontificia Universidad Católica
del Ecuador



Departamento de Arquitetura e
Urbanismo. Instituto Universitário de
Lisboa



Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação. Universidade Estadual
Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Brasil



Facultad de Arquitectura. Universidad
Francisco Marroquín, Guatemala



Facultad de Arquitectura y Diseño.
Universidad Privada del Norte, Lima,
Perú



Departamento de Arquitectura,
Universidad Iberoamericana Ciudad
de México



Departamento de Arquitetura,
Faculdade de Ciências e Tecnologia,
Universidade de Coimbra, Portugal



Escuela de Arquitectura, Pontificia
Universidad Católica de Chile



ETSA del Vallès Universitat Politècnica
de Catalunya, Barcelona Tech



Facultad de Arquitectura, Diseño
y Urbanismo. Universidad de la
República, Uruguay



Escuela de Arquitectura
Universidad Anáhuac, México



Escuela de Arquitectura
Universidad San Sebastián, Chile



Departamento de Arquitectura de la
Universidad Técnica Federico Santa
María, Chile



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de la Universidad de
Valladolid



IE School of Architecture and Design.
IE University



Escuela Politécnica Superior.
Universidad San Pablo CEU



Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo, Universidade de São
Paulo, Brasil



Escuela de Arquitectura
Universidad de Las Américas, Chile



Escuela de Arquitectura Universidad
del Bío Bío, Chile



Facultad de Arquitectura / Xalapa.
Universidad Veracruzana, México



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

Que es rita_

rita_ es una revista indexada de textos académicos que publica artículos, ensayos y reseñas críticas, relacionados con el proyecto, la teoría y la práctica de arquitectura desde su más amplio espectro de acción y pensamiento.

rita_ es una publicación semestral en formato papel y digital que publica trabajos originales no difundidos anteriormente en otras revistas, libros o actas editadas de congresos, mediante un sistema de arbitraje por pares ciegos.

¿Como envío el texto?

Enviando un correo a:
_ contacto@revistarita.com

Con los siguientes datos:
_ Nombre Apellido 1 Apellido 2 de cada autor/a
_ Archivo word del artículo según FORMATO DE ENTREGA PARA EL ENVÍO DE TEXTOS
_ Archivo word con Breve CV (Máximo 100 palabras por autor)

El envío implica la lectura completa y aceptación de las NORMAS PARA PUBLICACIÓN DE TEXTOS Latindex, Actualidad Iberoamericana, MIAR, DOAJ.

Las normas para el envío de textos y formatos de entrega están disponibles en la web de revista rita_ www.revistarita.com



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.

Edita
Cancha Editorial
5 norte 1011
Viña del Mar (Chile) 2531105
Tel.: +56 99 872 97 37

Mayo 2022
ISSN 2340-9711/ e-ISSN 2386-7027
M-35005-2013
PVP Europa 20 euros PVP América 20 euros
PVP África y Asia 35 euros

Ninguna parte de esta publicación impresa puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor.

Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

Revista rita 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

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

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.

	<i>Grupos de investigación asociados</i> <i>/Associated research group</i>	<i>Consejo editor universidades</i> <i>/Editorial council universities</i>
	Análisis y documentación de Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM) Arquitectura y Paisaje (ULPGC) Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG) Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, “IALA” (UDC) Arquitectura y Cultura Contemporánea (UGR) Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio (UDC) Patrimonio, Arquitectura y Paisaje (CEU San Pablo) Grupo Reconocido de Investigación de Arquitectura y Cine “GIRAC” (UVA) Efimerarq (UVA) Crítica Arquitectónica, Arkrit (ETSAM) Procesos Arquitectónicos y Estrategias Urbanas: Arquitecturas Ocasionales (UFV) ARHCIPAI “Arquitectura, Historia, Ciudad y Paisaje” (UAH)	ETSAM UPM- Madrid Fernando Vela ETSAB - Barcelona Carolina B. García Estévez EIA UNIZAR - Zaragoza Javier Monclús UDEM - México Daniela Frogheri UEM - Madrid José Luis Esteban Penelas EAIE U. Católica San Antonio - Murcia Estrella Núñez Mercedes Galiana Agulló ETSAG UG - Granada Ricardo Hernández Soriano ETSAE de la UPCT - Cartagena Miguel Centellas Pedro Miguel Jiménez Vicario ESARQ - Barcelona Vicente Sarrablo ETSAV - València María Teresa Palomares EPS UdG - Girona Miquel Angel Chamorro UAH - Madrid Roberto Goycoolea 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 EAT USJ - Zaragoza Antonio Estepa EA ULPGC - Las Palmas José Antonio Sosa EPS UA - Alicante Carlos Barberá UNAB - Chile Pendiente de nombramiento ITESM TEC - Querétaro, México Rodrigo Pantoja Calderón EA UDEP - Perú Pendiente de nombramiento FAU UFRJ - Brasil María Cristina Cabral PGAUR USJT - Brasil Fernando Guillermo Vázquez 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 FPSA UFLO - Argentina Daniel Ventura EAU UFF - Brasil Louise Land B. FAU UFPA - Brasil Celma Chaves de Souza FADA UNA - Paraguay Pendiente de nombramiento EPS UFV - Madrid Emilio Delgado Martos Arbitro independiente Rosana Rubio Hernández ETSAC - Coruña Esteban Fernández Cobián EA Universidad Nebrija - Madrid Elena Merino Gómez Arquitectura URJC - Madrid Ignacio Vicente-Sandoval Raquel Martínez FA UPC - Perú Miguel Cruchaga Belaunde FAU PUCP - Perú Sharif Kahatt FAPyD - Argentina Néstor Javier Elias UFRGS - Brasil Luisa Durán Luis Henrique Haas Luccas FADA PUCE - Ecuador Peter José Schweizer UIA - México Jimena De Gortari Ludlow FCTUC - Portugal Gonçalo Canto Moniz PUC - Chile María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande ETSA del Vallès - Barcelona Pendiente de nombramiento ETSAV - Valladolid Julio Grijalba IE - University José Vela EPS CEU - Madrid Federico de Isidro FAU USP - 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 La Salle - México María del Rocío Martínez ISCTE IUL - Portugal Pedro da Luz Pinto FAAC UNESP - Brasil Cláudio Silveira Amaral, Rosio Fernandez Baca Salcedo FA UFM - Guatemala Julián González Gómez UPN - Perú José Ignacio Pacheco Díaz FADU-UDELAR - Uruguay William Rey EA U. Anáhuac - México Raquel Franklin Unkind EA-USS - Chile David Caralt Robles CC-USM - Chile Nina Amor Hornazábal UDLA - Chile Pendiente de nombramiento EA -UBB - Chile Cristián Berrios Flores FA-UV - México Laura Mendoza Kaplan Arbitro independiente Mara Sánchez Llorens
Director/Director Juan Paulo Alarcón Editor/Editors Juan Paulo Alarcón Redacción/Editorial team Renata Sinkevici Consejo editorial/Editorial council Tatiana Carbonell Andrea Gimeno Antonio Giraldez Pola Mora Susana Rosmaninho Esteban Salcedo Coordinadora universidades/Universities case manager Renata Sinkevici Impresión/Printing Gráficas Andalusí Publicidad/Advertising contacto@revistarita.com Distribución y suscripciones/Distribution and subscriptions contacto@revistarita.com Página web/Web page www.revistarita.com Instagram/Instagram revistarita		

Permíteme insistir, no estamos inventando nada nuevo. Nos estamos llenando de impostados nuevos vocablos que intentan llevarnos a un nuevo estadio disciplinar. Acumulamos y secuestramos términos, como si la disciplina y aquellas palabras que nos acompañan desde que descubrimos que tenían sentido para lo que hacemos y pensamos no alcanzaran, no dieran de sí. Como si no pudiéramos, simplemente, ampliar su campo semántico.

La arquitectura ha ido acopiando a lo largo de su historia una serie de apellidos producto de la natural fricción de sus preceptos con la contemporaneidad y sus emergencias. Conforme pasa el tiempo y se instala una nueva preocupación, aparece una nueva expresión que reemplaza a la anterior. Los apellidos anteriores no desaparecen, pasan a formar parte de un campo semántico que continuamente se amplía.

Lo anterior lo podemos decir desde la perspectiva del tiempo. En el presente, sin embargo, las nuevas palabras y apellidos son las banderas que flamean desde nuestras trincheras. Desperdiciamos la oportunidad de encontrarnos en ese amplio campo semántico que nos brindan las palabras más fundamentales de la disciplina, de carácter más sustantivo que adjetivo.

Desde este medio queremos hacer esa invitación, hoy por hoy incómoda. Que se encuentren posiciones, miradas y orígenes realmente divergentes. Que nos demos cuenta que las palabras que acompañan nuestra disciplina, son capaces de ampliar una vez más su campo semántico para en este proceso volver a ser pertinente.

Juan Paulo Alarcón

índice

- pág. 20 **1. El Assembly Hall at Brunswick Park de James Stirling como síntesis de la búsqueda de un lenguaje**
María José Pizarro, Óscar Rueda
- pág. 38 **2. Amplificar un lugar. La idea del proyecto como un set de acciones y reacciones**
Texto Camila Ulloa, Pablo Rojas Böttner
Entrevistados COMTE/MEUWLY
- pág. 56 **3. Máquinas de habitar. Hacer arquitectura con las instalaciones**
Texto León Duval
Autor de libro Jorge Gallego Sánchez-Torrija
- pág. 60 **4. La abrazadera giratoria y el espacio en red del andamio**
Julio Suárez Hormazábal
- pág. 76 **5. Formas de diseño: de los objetos a las cosas**
Texto Esteban Salcedo Sánchez
- pág. 82 **6. Juegos de construcción**
Recorriendo la Escultura-pabellón de la Bahnhofstrasse de Max Bill
María del Rosario Lozano González
- pág. 100 **7. Ámbito público entre espacio online y offline**
Texto Joshua Domínguez Ruelas
- pág. 106 **8. Hacer ciudad a través de arquitecturas blandas**
Conversación con Usina de Innovación colectiva sobre su experiencia en el Mercado Modelo de Montevideo
Texto Antonio Giráldez López

- pág. 118 **9. Lecciones de Gomorra**
La ficción nos muestra cómo la arquitectura y el urbanismo determinan la eterna lucha entre pecado y redención en la ciudad de Nápoles
Ventura Godoy Garcia
- pág. 132 **10. Notas sobre la ciudad confinada en una pandemia urbana**
Texto Liliana De Simone
- pág. 138 **11. Las vastedades del sur. Encuentro con la Patagonia**
Texto Diego Capandeguy
- pág. 146 **12. Flores. Una Ecología del Desastre**
Texto Tatiana Carbonell
Director de la película Jorge Jácome
- pág. 154 **13. Dos soles atmosféricos**
Experiencia y manipulación ambiental en el Radio City Music Hall y The Weather Project
Luis Navarro Jover
- pág. 170 **14. Dibujos, proyectos, instalaciones y ambientes: el Interior IV (1975) de Juan Navarro Baldeweg**
Covadonga Lorenzo
- pág. 186 **15. Sobre Padiglione Rosso de Alfredo Jaar**
Texto Pilar Barba
Autor de la obra Alfredo Jaar
- pág. 194 **16. Ensoñaciones de pared ciega**
Lo blanco como idea
Silvia Colmenares

1. El Assembly Hall at Brunswick Park de James Stirling como síntesis de la búsqueda la necesidad de dotar de un nuevo contenido crítico a la gramática arquitectónica contemporánea/// Singularizar la plataforma y que se manifieste como elemento signifiante/// el arquitecto es más un estratega que se encarga de decisiones ambientales, planificación y crecimiento/// podemos hablar del hogar desde un enfoque climático y cotidiano pero también como un aglutinante social, como generador de relatos y de manifestación política/// conciliar la dialéctica entre “high art and low art and high tech versus low tech” **2. Amplificar un lugar** no se puede hacer un buen proyecto si no hay una buena pregunta/// el proyecto es todo el proceso de desarrollo de algo, nunca está terminado/// Cuando hacemos una maqueta o una planta, lo consideramos como un proyecto en sí mismo/// a veces hacemos un prototipo para un proyecto que acabará en otro proyecto/// estamos permanentemente reformulando la pregunta y esto es muy potente en la narrativa como un conjunto de preguntas en evolución que como una respuesta o hipótesis real/// Estamos intentando trabajar en esta idea de libertad de uso, pero también libertad de interpretación para que cuando produzcamos algo, no esté atado a una condición fija/// tratar de ser lo más flexible posible sin ser genérico/// evitar ver la obra como el paso final del proyecto **3. Máquinas de habitar.** ¿Se puede suscitar emoción estética con las instalaciones?/// las instalaciones pueden representar hasta el 50% del presupuesto total de la obra y un tercio de la sección de un edificio **4. La abrazadera giratoria y el espacio en red del andamio** La arquitectura en red del andamio proporciona un espacio en sí mismo/// El nudo giratorio trae consigo la flexibilidad del nudo de la cuerda y con ello, la búsqueda de un tipo de red que permite una variación tipológica de su geometría más allá de la cuadrícula/// La transformación del nudo de cuerda encuentra en la unión industrial de la abrazadera giratoria el sustrato para producir una nueva manifestación/// El andamio es una tecnología de producción arquitectónica, social, artística y política/// el andamio como red, entrega una extensión tectónica del cuerpo humano que realiza el montaje **5. Formas de diseño** la intrigante zona donde los límites semánticos entre muebles, objetos, obras de arte y arquitectura se difuminan/// señalando un cierto límite o liminalidad, que flota sobre

el umbral entre lo nombrable y lo innombrable, lo figurable y lo infigurable, lo identificable y lo inidentificable/// La forma, la función, el material, el contexto y el sitio parecen mezclarse entre sí cuestionando los convencionalismos/// Nos entendemos a nosotros mismos a través de nuestras interacciones con las cosas y por medio de ellas nos comunicamos con los demás/// Precipita un nuevo materialismo que lleva a entender el diseño de objetos como una vía para mostrar cómo se organizan nuestros afectos privados y públicos **6. Juegos de construcción** Todas las medidas vinculan el proyecto con la escala humana/// otorgándoles la mencionada dimensión arquitectónica, potenciando su relación con el ser humano y con el lugar de emplazamiento/// Max Bill rechazaba abiertamente la asociación de la pintura con la realidad, argumentando que las líneas y los colores son concretos por sí mismos/// Las alusiones históricas del conjunto escultórico elevan su significado simbólico/// se entiende como un sistema de objetos idénticos e independientes que pueden combinarse entre sí/// Entre sus objetivos, por tanto, se encuentra el de conectar su/// propuesta con el emplazamiento **7. Ámbito público entre espacio online y offline** el parque es el ámbito físico diseñado para expresión de los habitantes/// un grupo de adolescentes reprodujo San Borja dentro del videojuego Minecraft y creó una versión propia con la finalidad de socializar y seguir habitando el lugar que los unía/// un proyecto local con implicaciones globales/// da pie a pensar en el entorno urbano con nuevos formatos donde también se opera lo público, como un paralelismo de realidades sociales, ambientales, climáticas y urbanas **8. Hacer ciudad a través de arquitecturas blandas** en prácticamente cualquier ciudad del mundo aparecen los cadáveres de edificios e infraestructuras urbanas en descomposición/// las acciones son complementadas con unas arquitecturas blandas/// Un modo de abordar el diseño que no es exclusivamente contingente/// Una práctica rica y bastarda, de “roles difusos” donde lo comisarial se entrelaza con la producción, el detalle material con la comunicación/// lanzar al aire nuevas preguntas y especular con posibles futuros urbanos para todas estas arquitecturas en desuso/// La construcción de la ciudad que este entretiem po permitió tuvo mucho más que ver con un cartografiado preciso de comunidades y proyectos que pudiesen hacer crecer la propuesta programática del Mercado Modelo **9. Lecciones de**

Gomorra valorar su papel no como mero escenario sino como sujeto activo/// Gomorra no solo habla de Scampia, sino de la periferia de todas las grandes metrópolis/// la puerta de acceso al domicilio deviene trascendental, pues es el único elemento que separa el resguardo que del hogar de una ciudad incompasiva/// Gomorra abre las puertas que Nápoles mantiene cerradas, evidenciando así la voluntad transformadora de la ficción **10. Notas sobre la ciudad confinada en una pandemia urbana** Salir a buscar 'aquello otro que deseamos' es, por ende, la base de la teoría urbana/// La pandemia del 2020, que aún se extiende a los días en que escribo este texto, ha convulsionado un sistema de producción, deseo y consumo instalado desde hace un siglo en la base de nuestra vida urbana/// nunca había sido más extenuante permanecer en casa, donde todo lo conocido se vuelve monótono y repetido/// el aire que nos rodea ha pasado de ser aquella promesa de libertad, a ser una cárcel amenazante de la cual no podemos distinguir ni barrotes ni púas/// Miles de clics diarios en plataformas de e-commerce han viabilizado nuestros deseos de consumo/// Al parecer, un rasgo arcaico de nuestra humanidad es que, luego de tiempos de esfuerzo, cosecha ardua o sacrificio (ya sea un duro invierno o una pandemia), tendemos a celebrar la vida que nos queda destruyendo y desperdiciando aquello mismo que tanto nos costó conseguir **11. Las vastedades del sur** prima una perpetuación de la mirada y de la escena paisajística horizontal, distante y casi sin obstáculos/// lo dominante en la Patagonia Atlántica son los paisajes discretos, no carismáticos/// Ciertamente la Patagonia está estigmatizada por la potencia de su experiencia y por las diversas sensaciones visuales, táctiles, olfativas y acústicas que la misma supone/// la Patagonia Jardín Global, una vastedad soñada y pugnada cómo tal/// constituye una territorialidad pugnada y estigmatizada por actores globales **12. Flores. Una Ecología del Desastre** Si bien nos enfrentamos a un caso de ficción, el análisis de la transformación de este escenario permite entrever un mecanismo que opera detrás de los desastres naturales cuando son abordados desde las visiones ecológicas imperantes/// concebir la humanidad misma como una catástrofe, un evento súbito y devastador en la historia del planeta, que desaparecerá mucho más rápido que los cambios termodinámicos **13. Dos soles atmosféricos** El objetivo de sus autores no solo era condensar los

sucesos al máximo sino producir una sobreestimulación de gran intensidad para lograr conmover al público/// creando la apariencia de un gran clima interior artificial/// convertirla en una suerte de naturaleza sintetizada, a escala de miniatura/// provocado por un impulso externo, se transformaba en un fenómeno sensorial subjetivo/// por un lado, la construcción de un fenómeno artificial perfectamente sintetizado y, por otro, la convocatoria de un determinado número de personas/// el diseño atmosférico suele operar de manera que apenas lo reconocemos conscientemente **14. Dibujos, proyectos, instalaciones y ambientes** plasmar la huella del cuerpo en el ámbito de una habitación vacía/// la 'sensación' y la 'expresión' son dos fronteras del mismo cuerpo y que se identifican con la percepción y la gestualidad/// borrando los límites de lo que parece ser el recinto real de la habitación y lo que es el ámbito virtual proyectado/// una representación de lo difícilmente perceptible/// grandes piezas a modo de garabatos que nos hablan sobre la noción de mano/// arquitectura como caja de resonancia, capaz de materializar una energía invisible y transformarla en un elemento físicamente tangible que configura el espacio **15. Sobre Padiglione Rosso de Alfredo Jaar** la obra "devuelve a CityLife de una escala gigantesca a una más humana, un encuadre sencillo que le da al observador una visión de conjunto y la posibilidad de tenerlo todo bajo control [...] ofrece un espacio de silencio, meditación, pensamiento/// El resultado es la homogeneización de estos nuevos paisajes/// Al considerarlo simultáneamente obra de arte, de arquitectura y de paisaje, hacemos de este espacio cúbico un dispositivo crítico **16. Ensoñaciones de pared ciega** el papel desempeñado por el color blanco como antídoto universal contra los excesos decorativos del siglo XIX/// inmaculadas superficies de las fotografías en blanco y negro a través de las cuales se fabricó la noción de arquitectura moderna // El edificio exhibe la imagen de la desnudez, pero en realidad se viste con un ropaje que dice "estoy desnudo"/// el lienzo en blanco es un readymade, un producto manufacturado que puede encontrarse en la tienda de suministros del artista/// garantizar la supervivencia de la naturaleza salvaje/// una fantasía vegetal que recrea lo silvestre/// se ha procedido a domesticar aquello que originalmente se deseaba resguardar en su indómita libertad. La naturaleza ha quedado domesticada dentro de la imagen construida esalas///

El Assembly Hall at Brunswick Park de James Stirling como síntesis de la búsqueda de un lenguaje

James Stirling's School Assembly Hall at Brunswick Park as synthesis of the search for a language

María José Pizarro, Óscar Rueda

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 20-37

Resumen. En un contexto marcado por el inicio del post modernismo, Manfredo Tafuri escribe en 1974 el artículo «*L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language*». Ante el agotamiento del repertorio lingüístico de la Arquitectura Moderna, identifica la obra de James Stirling como un ejercicio ejemplar para la recuperación del lenguaje arquitectónico. En este artículo planteamos la hipótesis de que el proyecto para un *Salón de actos en la escuela de Brunswick Park* en Londres, realizada entre 1958 y 1961 por James Stirling junto a James Gowan, es una especie de proto arquitectura que sintetiza toda la obra previa de Stirling y fija los elementos que se desarrollarán en sus conocidos edificios de los años 60. Consultando los primeros escritos y el cuaderno de notas de Stirling, el “*Black Notebook*”, proponemos apoyarnos en la teoría de *Los cuatro elementos de la arquitectura* de Gottfried Semper para defender que la nueva estructura gramatical que plantea Stirling parte de una relectura de estos elementos, de estos “signos vacíos de contenido” en palabras de Tafuri, para reconstruir a partir de ellos las estructuras lingüísticas del lenguaje de la modernidad.

Palabras Clave

Stirling
Semper
Lenguaje
Elementos
Discurso
Brunswick
Transmutación

ABSTRACT. In a context marked by the beginning of post-modernism, Manfredo Tafuri wrote in 1974 the article “*L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language*”. Faced with the exhaustion of the linguistic repertoire of Modern Architecture, he identifies the work of James Stirling as an exemplary exercise for the recovery of architectural language. In this article we hypothesize that the work *Assembly and dining hall for Brunswick Park Primary School*, London 1958-1961 by James Stirling and James Gowan, it is a kind of Proto architecture that synthesizes the previous work of Stirling and fixes all the elements that he will repeat in their well-known buildings of the 60s. Consulting his early writings and Stirling's “*Black notebook*”, we propose to base ourselves on the theory of *The Four Elements of Architecture* by Gottfried Semper to defend that the new grammatical structure proposed by Stirling beginning from a review of these elements, “signs empty of content” in the words of Tafuri, to reconstruct from them the linguistic structures of the language of modernity.

KEY WORDS. Stirling, Semper, language, elements, discourse, Brunswick, transmutation.



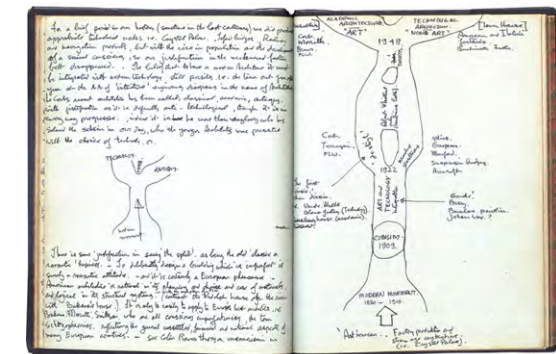
figura 1
Vista exterior del Assembly and dining hall for Brunswick Park Primary School, Camberwell, London, England, 1958 – 1961. CCA Archive Reference number: AP140.S2.SS1.D21.P4.17

I. “Estructuras lingüísticas” en la obra de James Stirling

En el texto «*The Language of Criticism and the Criticism of Language*»,¹ Manfredo Tafuri afirma que «los elementos de la tradición arquitectónica moderna han quedado reducidos a fragmentos enigmáticos –señales mudas de un lenguaje cuyo código se ha perdido–.»² Reflexiona sobre el sentido que tiene utilizar una lengua que ya carece de significado y de la necesidad de dotar de un nuevo contenido crítico a la gramática arquitectónica contemporánea. Y concluye diciendo que este lenguaje «se formaliza en una repetición que busca de forma desesperada el origen de los signos. En ese sentido la operación realizada por Stirling es ejemplar: ha reconstruido artificialmente el sistema autónomo de las estructuras lingüísticas [...] construyendo una auténtica “arqueología del presente”.»³ Tafuri se vale de la analogía lingüística para describir la búsqueda de una nueva gramática arquitectónica que James Stirling inicia en la década de los años 50 identificándola con «la arqueología del saber»⁴ de Michel Foucault. Centrado en esa época en el archivo de los sistemas del discurso, Foucault pretendía mostrar cómo el «saber» de cada disciplina se modifica constantemente y transforma la «episteme» de una época, reordenándola o sustituyéndola por otra. Por tanto, esta “arqueología” no trataba sobre una reconstrucción histórica del discurso arquitectónico sino de establecer cómo ese discurso podía configurar un nuevo sistema de utilización de los enunciados, de la reapropiación de lo que ya se había dicho. En definitiva, se trataba de fijar qué podía ser utilizable y qué no podía serlo en un periodo determinado en una determinada práctica, en este caso arquitectónica.

James Stirling anotará sus inquietudes críticas en el «*Black Notebook*»⁵, donde muestra su preocupación por cómo dar continuidad a una

arquitectura moderna que denomina «programática» pero que considera agotada.⁶ Siguiendo a Reyner Banham,⁷ Stirling afirma que se ha producido una división en la arquitectura moderna a partir de 1922 entre «arquitectura académica» y «arquitectura tecnológica» consolidada definitivamente en 1948. Lo explica en su cuaderno con un diagrama sobre la evolución de la Modernidad⁸ donde identifica dos maneras de hacer -o dos significados- en la arquitectura moderna «funcionalista».⁹ (figura 2) La primera es «académica», relacionada con el «Arte de la arquitectura», preocupada por una concepción humanística en la que las personas son quienes definen su «función». La segunda es «tecnológica», «non-art», preocupada por el uso correcto de los materiales, procesos de fabricación y puesta en obra. Para Stirling «el arquitecto más grande será aquél que consiga conciliar estas dos tendencias que han dividido a la arquitectura moderna».¹⁰ Por tanto, su búsqueda se encuentra ante la encrucijada de conciliar tecnología y tradición, arquitectura moderna e industria, arte y no arte, de ser «[...] an architect and an Englishman at the same time, particularly a modern architect».¹¹ En definitiva, trata de establecer un nuevo “orden del discurso”, en palabras de Foucault, en una práctica arquitectónica que muestra señales de un más que evidente agotamiento lingüístico.



II. “Los elementos de la arquitectura” en el School Assembly Hall at Brunswick Park

Las nuevas estructuras lingüísticas buscadas por Stirling se van manifestando parcialmente en distintas propuestas en la década de los 50. Sin embargo, hasta la construcción del *School Assembly Hall at Brunswick Park* en Camberwell (1958-1961) no aparecerán cristalizadas de manera simultánea sintetizando todos los elementos arquitectónicos que desarrollará en sus obras posteriores.

Para argumentar esta hipótesis, proponemos apoyarnos en la teoría de Gottfried Semper e identificar cuáles son esos “signos permanentes” que Stirling pretende resignificar en la gramática arquitectónica de su época. Semper definía cuatro elementos primordiales en la arquitectura que han

figura 2
Diagrama de James Stirling realizado en el «Black Notebook» sobre la evolución de movimiento moderno, publicado y comentado por Anthony Vidler en James Frazer Stirling. Notes from the archive, Yale University Press, New Haven, 2010

permanecido a lo largo de la historia y sólo han variado en función de las necesidades de cada época. Dos de esos cuatro elementos tienen que ver con *condicionantes intrínsecos* a la propia disciplina, con la materialidad y su técnica constructiva, que definen las estrategias de implantación en el territorio, el enraizamiento con el plano del suelo y la articulación con el soporte estructural. Estos dos elementos son *la plataforma y la cubierta*. Por otro lado, existen otros dos elementos que tienen que ver con *condicionantes extrínsecos* no solo físicos sino culturales, ambientales, económicos o políticos que caracterizan el medio donde se instala. Definen las delimitaciones espaciales que median entre el individuo y su entorno así cómo todo lo relacionado con la corporeidad, con lo cotidiano, el acondicionamiento interior y, en un sentido más amplio, con el poder de congregación en todas las esferas del campo arquitectónico. Estos otros dos elementos son *la envolvente y el hogar*.¹² Proponemos identificar los *Cuatro elementos de la Arquitectura* de Semper con los signos que configuran las estructuras lingüísticas que pretende reconstruir Stirling y mostrar cómo su aparición en la escuela de Brunswick es una cristalización prototípica que tendrá continuidad en las siguientes obras de la década de los 60.

III. Condicionantes intrínsecos en el School Assembly Hall at Brunswick Park: “plataforma y cubierta”

La manipulación del plano del suelo como operación inicial para instalar la arquitectura en el medio es clave para el desarrollo del nuevo lenguaje que persigue Stirling. En el «*Black Notebook*» defiende trabajar con el terreno como material de proyecto en una “*actitud positiva frente a lo natural*” evitando dejarlo intacto.¹³ Singularizar la plataforma y que se manifieste como elemento signifiante es un objetivo que persigue Stirling en sus primeros proyectos. En el artículo “*The Functional Tradition and Expression*”¹⁴ Stirling muestra tres proyectos de carácter residencial que ilustran este método de trabajo. En la *Woolton House* aparece por primera vez el tratamiento del suelo como un “*earthwork*”, como una manipulación topográfica que genera una plataforma en una ladera. En el *Churchill College* proyecta un tratamiento del plano del suelo más sofisticado con taludes, terraplenes y excavaciones que generan un plano sobre elevado delimitado con una edificación baja, de dos alturas, que construye un recinto cuadrado que sirve como soporte infraestructural donde depositar los objetos arquitectónicos proyectados. Stirling lo considera «*necesario para crear un ambiente interior, privado, delimitado y protegido.*»¹⁵ (figura 3, 4) Cierra el artículo comparando estos proyectos con arquitecturas tradicionales que utilizan recintos sobre elevados que describe como: «*Earthworks... que son consecuencia de ubicar edificios en un podio cubierto de césped de tierra inclinada y cortada.*»¹⁶ Una descripción que encaja con la estrategia topográfica que realiza en la escuela de Brunswick. (figura 5)

En este pequeño pabellón aparecerá construida, por primera vez en la obra de Stirling, la plataforma como un elemento singular, independiente

y casi autónomo. Es un pedestal que marca un territorio e integra la pieza en el parque que lo rodea con una operación «tradicional» propia de la arquitectura inglesa, un soporte necesario para que se instale la arquitectura proyectada similar al diseñado para el *Churchill College*. Observando la sección de este montículo -«*mounds*» en la terminología de los Smithsons-, vemos que se trata de un soporte infraestructural que no solo recoge la estructura de cubierta sino que canaliza todas las instalaciones de clima, agua y saneamiento funcionando como un cuenco que además de aislar la edificación acústica y climáticamente sirve como soporte de actividades para los pequeños alumnos que asisten a clase. (figura 6, 7)

figura 3
Woolton House, Liverpool.
Axonometric, 1955. CCA Archive
Reference number: AP140.S2.SS1.
D8.P2.1



figura 4
Churchill College, University of
Cambridge. View of axonometric.
C.1958 Reference number: AP140.
S2.SS1.D19.P12.

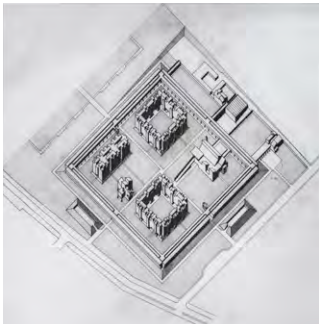


figura 5
Imágenes de plataformas
tradicionales, “earthworks”, en
“The Functional Tradition” and
Expression, pag. 97.

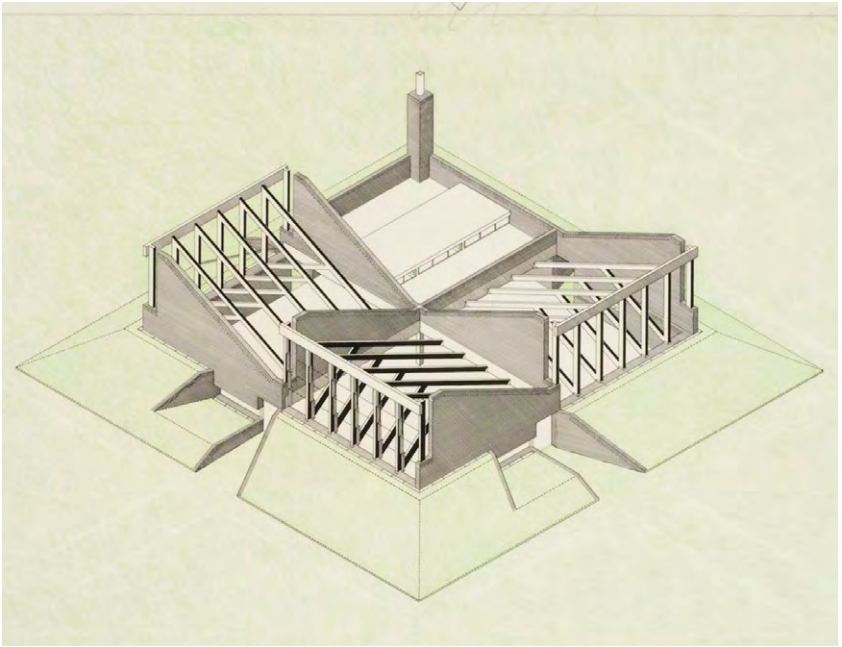
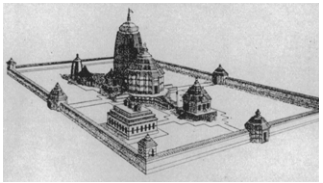
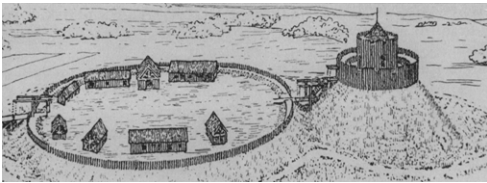


figura 6
School Assembly Hall, Brunswick
Park Primary School, London,
England: axonometric. Reference
number: AP140.S2.SS1.D21.P2.2

La estrategia de potenciar la expresividad y significancia de un elemento tan tradicional como la plataforma será recurrente en los siguientes proyectos de Stirling. En la Universidad de Leicester construye una plataforma más compleja y articulada con las piezas que soporta, pero que funciona de manera similar a la de la escuela de Brunswick: un soporte infraestructural para las piezas arquitectónicas superiores. De nuevo se configura como una caja vacía, teniendo especial cuidado en diferenciar su materialidad de ladrillos macizos que muestran el carácter estereotómico del basamento, de las envolventes de los volúmenes que flotan en la parte superior realizados con envolventes ligeras a base de aplacados cerámicos muy finos que muestran un carácter atectónico y ligero. El podio aparece como una pieza continua, con la cota de coronación constante tanto en las naves de los talleres como en la base de las torres de oficinas y laboratorios. (figura 8, 9)

La estrategia aplicada en la Facultad de Historia de Cambridge y en el *Queen's College* de Oxford es idéntica en cuanto a la expresividad, funcionalidad y materialidad de la plataforma con distintas soluciones formales pero insistiendo en el contraste entre fábrica de ladrillo macizo para el podio y aplacados ligeros para los volúmenes superiores. El *Queen's College* de Oxford cierra esta serie desarrollada en la década de los 60 y fija una gramática muy clara para este elemento, *la plataforma*, que tendrá un protagonismo sustancial en la arquitectura posterior de Stirling sobre todo en su proyecto más reconocido, la *Neue Staatsgalerie* de Stuttgart (1977-84). De hecho, en esta obra la totalidad del edificio funciona como una gigantesca plataforma urbana, aunque aquí la materialidad sea utilizada con cierta ironía sintáctica al emplear un revestimiento ligero de piedra que simula una construcción estereotómica clásica de enormes sillares de piedra, truco que Stirling se preocupa por aclarar simulando que hay caído una parte de la fachada de ese zócalo. (figura 10, 11)

Para analizar el siguiente elemento, *la cubierta*, conviene aclarar que cuando Semper se refiere a él en realidad se refiere al armazón estructural y a una técnica constructiva específica: la tectónica, es decir, elementos lineales articulados contruidos en madera aunque esa técnica pudiese ser traspasada



figura 8
Leicester University Engineering Building, 1959-1963. Yukio Futagawa (photographer) Reference number: AP140.S2.SS1.D23.P10.1

figura 9
Leicester University Engineering Building, Leicester. 1959-1963. Yukio Futagawa (photographer) Reference number: AP140.S2.SS1.D23.P10.1ber: AP140.S2.SS1.D23.P10.1ber: AP140.S2.SS1.D23.P10.1

figura 7
School Assembly Hall, Brunswick Park Primary School, London, England: section. Reference number: AP140.S2.SS1.D21.P2.1

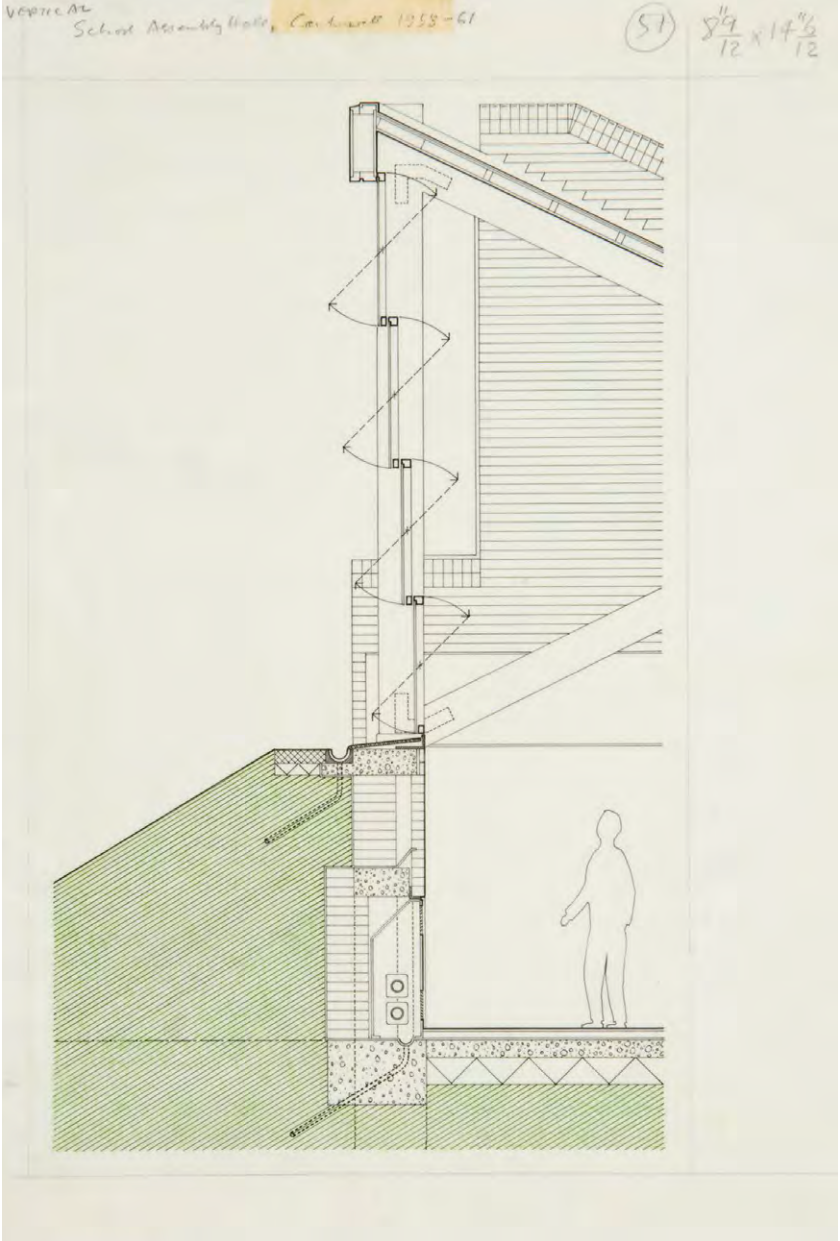


figura 10
Florey Building, Queen's College, University of Oxford, Oxford, 1966-1971 Richard Bryant (photographer) Reference number: AP140.S2.SS1.D31.P10.13

figura 11
History Faculty Building, University of Cambridge, Cambridge, 1963-1967 Richard Einzig (photographer) Reference number: AP140.S2.SS1.D26.P13.2



a la cantería, al metal u hormigón. La dialéctica entre estos dos elementos, cubierta y plataforma, y sus técnicas asociadas, tectónica y estereotomía, es una temática clásica en la arquitectura que recuperan de forma magistral arquitectos como Mies o Jorn Utzon y que Stirling, en cierto modo, también incorporará a su renovada gramática arquitectónica. En el «*Black Notebook*» destacará la calidad de «*las casas danesas que por pequeñas que sean -pero siempre construidas de manera tradicional- se levantan sobre la premisa de la manipulación de dos elementos: el suelo y la cubierta.*»¹⁷ De sus cubiertas destaca que la estructura suele ser de madera, queda a la vista y suele ser independiente de los cambios de nivel del suelo, es decir, tiene un lenguaje propio.

La posición de Stirling sobre el armazón estructural era cuanto menos ambigua. En el artículo «*Anti-structure*» confiesa que él siempre trata de evitar introducir la estructura como elemento de diseño.¹⁸ Sin embargo, a principios de los años 50 desarrolló el proyecto teórico *Stiff Dom-ino* como contraposición al sistema *Dom-ino* de Le Corbusier de 1914. A la estructura monolítica de Le Corbusier, con losas continuas y pilares en una malla isótropa, cuyo fin último era puramente compositivo –soporte de planta libre y alzado libre–, Stirling contrapone un modelo donde cada elemento está subordinado a un sistema de prefabricación que organiza todos los elementos implicados, desde las envolventes a las agrupaciones de viviendas y su sistema de crecimiento. Frente a la “elasticidad” de la estructura adaptable de Le Corbusier, en el sistema de Stirling todas las piezas se asocian e informan a las que tienen al lado. Los pilares son iguales, unidireccionales, y se colocan dependiendo de la dirección de la jácena que soportan. Las piezas de forjado siempre salvan la misma luz y la modulación de la envolvente depende del módulo de la estructura. Es un sistema cerrado, “rígido” –*Stiff Dom-ino*– subordinado a un sistema de industrialización donde el arquitecto es más un estratega que se encarga de decisiones ambientales, planificación y crecimiento y no del diseño libre de plantas y alzados como en el sistema lecorbuseriano. Un sistema donde la industria resuelve de manera eficiente las cuestiones tecnológicas propias de esa época (figura 12, 13)

Pero será en Brunswick donde aparecerá por primera vez la estructura de manera autónoma con un lenguaje propio que responde a la gramática fijada por Semper. Si a la plataforma le corresponde una tecnología estereotómica, de planos y superficies continuas, al armazón estructural de la cubierta le corresponde un tratamiento tectónico, de elementos lineales articulados. Sin embargo, establece una sutil diferencia: utiliza vigas de madera por encima de la cota de coronación de la plataforma y vigas de hormigón por debajo de esa misma cota como queriendo indicar que estas últimas pertenecen al lenguaje estereotómico de la plataforma. Sendos elementos, plataforma y cubierta, aparecen con su propia gramática y significancia, algo que Stirling se encarga de mostrar explícitamente en la axonometría de esta obra donde aparecen todos los elementos claramente diferenciados: la plataforma, la

cubierta, el hogar y la envolvente. (figura 14, 15)

Hay un matiz que acerca la gramática de Stirling a la elaborada por Mies en Chicago: el empleo de un exoesqueleto que muestra por el exterior en su arranque desde la plataforma pero que pasa al interior en el plano de la cubierta. La utilización de un exoesqueleto ambiguo, que aparece en la parte inferior y se oculta en la superior, aparece por vez primera en Brunswick utilizado como un mecanismo que separa de manera taxativa el mundo del suelo del mundo de la cubierta, el único elemento arquitectónico que aparece en ese espacio intermedio desde el exterior. La parte del armazón estructural que corresponde específicamente a la cubierta se mostrará solo desde el interior. Así ocurre en el pabellón de Brunswick, con las vigas de madera que definen el espacio interior del gimnasio, en las naves de los talleres y en la torre de laboratorios de Leicester, en la biblioteca de Cambridge y en la residencia de Oxford. (figura 16, 17)

figura 12
Stiff Dom-ino Housing, United Kingdom: axonometric. 1951. Reference number: AP140.S2.SS1.D3.P1.1



figura 14
Interior view of assembly and dining hall for Brunswick Park Primary School, Camberwell, London, England. 1958 – 1961. CCA Archive Reference number: AP140.S2.SS1.D21.4.13



figura 15
Construcción de la plataforma en Brunswick Park Primary School, Camberwell, London, England. 1958 – 1961.

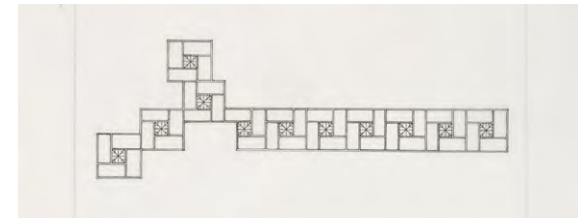
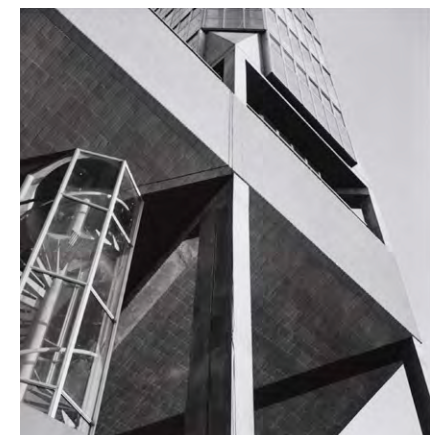


figura 13
Stiff Dom-ino Housing, United Kingdom: plan. 1951. Reference number: AP140.S2.SS1.D3.P1.2

figura 16
Florey Building, Queen's College, University of Oxford, 1966-1971 Richard Bryant (photographer) Reference number: AP140.S2.SS1.D31.P10.15



figura 17
Leicester University Engineering Building, 1959-1963 Reference number: AP140.S2.SS1.D23.P12.9



IV. Condicionantes extrínsecos en el School Assembly Hall at Brunswick Park: “hogar y envolvente”

El hogar es el elemento más abstracto. Para Semper, el origen de la arquitectura está en la necesidad de protección del fuego y su preservación frente a elementos ambientales. Por tanto, podemos hablar del hogar desde un enfoque climático y cotidiano pero también como un aglutinante social, como generador de relatos y de manifestación política por la necesidad de su dominio y gestión para la supervivencia.

En su primera obra construida, las viviendas de Ham Common (1955-58), Stirling muestra especial esmero al diseñar la pieza central en torno a la que gira todo el espacio interior, un muro grueso de ladrillo con incrustaciones de hormigón armado que simboliza un hogar moderno tecnificado. En la escuela de Brunswick podemos ver una señal de identidad que repetirá en Leicester: la chimenea hipertrofiada, excesiva en altura, pero que pretende manifestar la presencia de una “*estética de la máquina*” y su eficiencia adquiriendo en ambos casos lo que se podría calificar como monumentalidad tecnológica.

En Brunswick el hogar se manifiesta en el grueso muro de contención perimetral que se comporta como un muro tecnificado. Este muro delimita un recinto de planta cuadrada cuya misión es no solo contener el talud sino albergar todas las instalaciones que permiten acondicionar el interior climática y acústicamente además de generar una enorme inercia térmica que mantiene estable la temperatura interior. En este caso, podríamos afirmar que el hogar se ha descentralizado para arropar todo el perímetro de este vaciado artificial, cediendo el centro a un heroico pilar, el único de este edificio.

El espacio central de la biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge es el que sintetiza mejor la presencia del hogar contemporáneo en la arquitectura de Stirling. Un verdadero condensador social cubierto bajo un gigantesco toldo tecnificado. Si en el pabellón de *Brunswick* el muro tecnológico perimetral configuraba el hogar, en Cambridge la tecnología queda suspendida en el aire en este complejo invernadero del siglo XX que cubre una plataforma tallada que alberga la sala de lectura. Y de nuevo, quizás como un guiño a la pequeña escuela, aparece de nuevo el pilar heroico y solitario sobre el que parece reposar esta sofisticada cubierta termodinámica.

No nos podemos resistir a terminar este apartado sobre el hogar mencionando un gesto irónico que refleja el sentido del humor de Stirling. Si en Cambridge el espacio de congregación social está en la sala de lectura, en el Queen's College de Oxford lo encontramos en esa especie de anfiteatro tallado en el exterior frente al canal. En el centro de gravedad de ese espacio de nuevo aparece una chimenea pero en esta ocasión, en vez de representar un homenaje a la tecnificación, Stirling parece recrearse en una pieza cargada de simbolismo, una especie de veleta o centro de señales que parece regular el tráfico de barcas en el canal al que se abre este espacio y que anticipa un

nuevo lenguaje liberado de ataduras puramente tecnológicas para adentrarse en un nuevo y colorido repertorio formal. (figura 18, 19)

El tratamiento de las envolventes en la arquitectura de Stirling ha ocupado el interés de la crítica desde un principio.¹⁹ Seguramente, de los elementos tratados hasta el momento, sea el que más significancia tenga. Si la plataforma y la cubierta son elementos con un fundamento técnico, intrínseco a la propia arquitectura, la envolvente tienen un poder de mediación que hizo que el propio Semper la identificase como el elemento que originó la arquitectura desde la concepción técnica y espacial, desde su capacidad para generar recintos que delimitaban un determinado ambiente y un espacio físico habitable.

Entre las notas del «*Black Notebook*» destacan, en la generación de la incipiente gramática de Stirling, sus reflexiones en torno a la obra de Mies y cómo le produce admiración el tratamiento cubista que éste hace de las superficies siendo “[...] *capaz de lograr una descomposición cubista del objeto*”²⁰ desde la materialidad de los paramentos pulidos y sus reflejos. Esta estrategia miesiana enraizada en el cubismo y el movimiento holandés Der Stilj, que individualiza los distintos planos superficiales y emplea una materialidad atectónica, será la que emplee Stirling para desarrollar su nueva gramática en el tratamiento de las envolventes.

En la primera obra de Stirling hay un evidente conflicto entre el empleo de técnicas tradicionales y el uso de la nueva tecnología. A la crítica de Stirling por la manera de emplear el ladrillo visto en la *Maison Jaoul* de Le Corbusier, “*una ejecución muy pobre para el estándar inglés*”,²¹ se suma la polémica que ocasiona Reyner Banham con el término “*New brutalism*”²² donde encontramos la clave de cómo trabaja Stirling. Frente al empleo de materiales “*as found*”, tal y cómo salen de la industria, y su empleo “*honesto*” y “*sin detalles*” que identifica Banham como la identidad de este estilo, Stirling propone en su obra un empleo mucho más sofisticado. Según Frampton, su principal objetivo es conciliar la dialéctica entre “*high art and low art and high tech versus low tech*”.²³ La significancia de sus envolventes y su capacidad para transmitir códigos en un contexto determinado distancia claramente la obra de Stirling de la de los Smithson y la categoría estilística que pretende fijar Banham al comparar sus primeras obras.

figura 18
History Faculty Building,
University of Cambridge, 1963 -
67: diagram of interior environment
controls. Reference number:
AP140.S2.SS1.D26.P2.2

figura 19
Florey Building, Queen's College,
University of Oxford, 1966 - 71:
elevation for kitchen ventilator.
Reference number: AP140.S2.SS1.
D31.P4.2

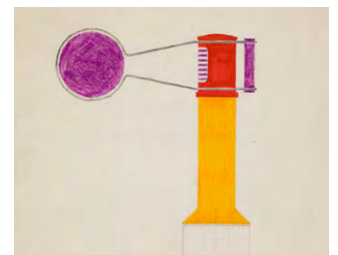
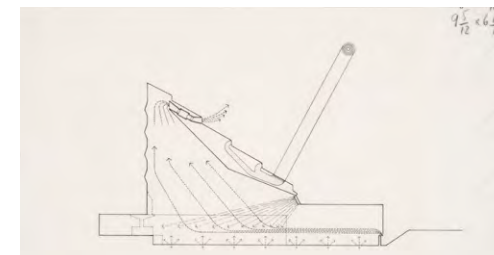




figura 20
Exterior view of assembly and dining hall for Brunswick Park Primary School, Camberwell, London. En STIRLING, J., WILFORD, M., 1985. James Stirling: obras y proyectos. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 78

En Brunswick la paleta de materiales es muy restringida: ladrillo y vidrio. Sin embargo, con un tratamiento muy sofisticado consigue la transmutación de los códigos establecidos y los dota de una significancia muy distanciada de la que conseguiría con una simple puesta en obra sin detalles. En la fábrica de ladrillo utiliza como recurso un encintado perimetral de color rojo, que contrasta con el color crema del interior del paño.²⁴ Sin duda, este recurso sintáctico lo que persigue es delimitar las superficies e individualizarlas. Efecto que potencia con un recurso constructivo sencillo y a la vez muy sofisticado: descomponiendo las esquinas y parando la fábrica de ladrillo justo antes de llegar al final del paño mostrando la sección del hastial y retranqueando el paño de vidrio justo el espesor de la fábrica de ladrillo. Un recurso que recuerda extraordinariamente al detalle de Mies para la esquina del *Library and administration building* del campus IIT de Chicago de 1944. (figura 20)

En las superficies de vidrio recurre a la fragmentación y el solape para dotar de un espesor virtual a esos paramentos y conseguir un aspecto de tallado cristalográfico. Con una leve inclinación y el tintado de los vidrios consigue reflejos que transmutan su materialidad consiguiendo una apariencia casi sólida. Un efecto de solidez opuesto a la transparencia natural del vidrio que también es deudor de la obra de Mies, que se inicia con el concurso para el rascacielos de la Friedrichstrasse en 1921, continúa en los proyectos para la

Glasraum en Stuttgart y el Pabellón de Barcelona, y culmina con la serie de torres americanas cuya máxima expresión es el Edificio Seagram de Nueva York en el que el vidrio se solidifica y se transmuta en bronce para fusionarse con la materialidad de los maineles verticales.²⁵ (figura 22, 23)



figura 22
View of the Assembly Hall, Brunswick Park Primary School, London, England with James Gowan's daughters. Reference number: AP140.S2.SS1.D21.P4.16



figura 23
Partial view of the History Faculty Building, University of Cambridge, Cambridge, England. Reference number: AP140.S2.SS1.D26.P10.1

En los estudios sobre la naturaleza que realiza Stirling en su tesis final de carrera para el proyecto en Newton Aycliffe, observamos una curiosa representación de los árboles que reciben un tratamiento casi geológico o cristalográfico de las superficies. (figura 21)

Un tema, el del sólido tallado, en el que ha profundizado Peter Eisenman en uno de sus ensayos más comentados sobre Stirling, “*Real and English*”.²⁶ En él nos desvela como altera las cualidades perceptivas de los materiales en un recurso muy miesiano: lo sólido se vuelve ligero y lo transparente opaco. En Leicester, las plaquetas cerámicas adquieren una condición de envolvente ligera, sin peso, fina e ingrátida. Por contraste, los vidrios de las ventanas de los laboratorios se proyectan a 45° hacia el exterior, formando una especie de poliedro sólido proyectado sobre la lisa superficie cerámica. La cubrición de vidrio del vestíbulo de comunicación vertical de la torre es un prodigio de geometría poliédrica. Si en las superficies anteriores Stirling emplea un vidrio más convencional pero recurre a geometrías complejas para provocar reflejos, en los lucernarios de las naves de los talleres cambia de estrategia y el vidrio se somete a un sofisticado tratamiento logrando un efecto similar al conseguido por Mies: su solidificación y aparente opacidad metálica. Para lograrlo utiliza un panel sándwich formado por dos vidrios y un aislamiento interior realizado con un fieltro de fibra de vidrio que le transfiere ese aspecto metálico, de aluminio o acero galvanizado, que parece fusionarse con las carpinterías que lo sujetan.²⁷ Esta alteración sintáctica de los materiales, sobre todo en las superficies envolventes, será fundamental para el desarrollo de la nueva gramática arquitectónica que perseguirá Stirling tan tenazmente. (figura 24)

V. Conclusiones

La búsqueda de una nueva gramática arquitectónica se forja lentamente en la década de los 50. Stirling manifiesta sus inquietudes proyectuales en su cuaderno personal, el “*Black Notebook*” y en diversos escritos y conferencias. Repasa la situación de la arquitectura moderna y la pone en crisis. En este artículo planteamos la pertinencia del análisis de su obra bajo una perspectiva deudora de la teoría de Semper, defendiendo que hay una serie de elementos en la arquitectura que han evolucionado a lo largo de la historia respondiendo a distintas solicitaciones, que se han transformado o mutado, que han ganado relevancia o la han perdido, pero que son unos fundamentos permanentes que siempre están en la arquitectura de cualquier época o estilo. Por eso defendemos que la nueva estructura gramatical que plantea Stirling parte de una cierta relectura de estos elementos, de estos “*signos vacíos de contenido*” en palabras de Tafuri, para volverlos a dotar de una significancia renovada que se adecúe a la nueva época en la que desarrolla su trabajo. Stirling empezará a plantear en su trabajo propuestas parciales posicionándose sobre su entendimiento del plano del suelo en el concurso del *Churchill College*, sobre los armazones estructurales y su autonomía en la *Stiff Dom-ino*, sobre el concepto de hogar en las viviendas en *Ham Common* o las envolventes

facetadas en el proyecto del *Selwyn College*. Para sintetizar todas ellas en una “proto arquitectura” que fija esta semántica ensayada en la década de los 50 en el proyecto para el *School Assembly Hall at Brunswick Park*. Un lenguaje que, como hemos visto, tendrá un recorrido extraordinario en los proyectos de la década de los 60 aplaudidos por toda la crítica internacional de forma unánime, pero que ya estaba enunciado en este pequeño pabellón con la combinación magistral de *Los cuatro elementos de la arquitectura*.

figura 21
Town centre and community centre,
Newton Aycliffe, England (thesis,
Liverpool School of Architecture):
landscape study 1949-1950
Reference number: AP140.S1.SS1.
D6.P2.2



figura 24
Leicester University Engineering
Building, 1959-1963 Reference
number: AP140.S2.SS1.D23.P12.5



1.
TAFURI, MANFREDO.
«L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language». Versión consultada en: HAYS, K.M., 1998. *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

2.
Ibid. Pág. 148.

3.
Ibid. Pág. 149-150.

4.
FOUCAULT, MICHEL. *La arqueología del saber*, París, 1969.

5.
STIRLING, J. y CRINSON, M., 2010. *James Stirling: early unpublished writings on architecture*. London: Routledge. El cuaderno «*Black Notebook*» ha sido transcri-to por Mark Crinson y recoge las inquietudes de Stirling entre finales de 1953 y principios de 1956.

6.
Ibid, pág. 18. Stirling anota en el cuaderno que según Bruno Zevi «*the programatic period of archi-tecture is over*». Negrita de James Stirling.

7.
Ibid, pág. 31. “*All this is closely tied up with the recent division with critics (mainly Banham) have made, i.e. Academic and non-Academic.*”

8.
VIDLER, A. y STIRLING, J., 2010. *James Frazer Stirling: notes from the archive*. Montreal: Can-nadian Centre for Architecture. Pág. 93. Vidler lo resume así: «*El Art Nouveau se unió a la producción industrial y a la era de la máquina de vapor (ver Crystal Palace) para generar el movimiento moderno entre 1850 y 1910, un movimiento que fue interrumpido por el Cubismo en 1909, después de que el arte y la tecnología sufrieran "la primera crisis" y la división entre arquitectura académica (Rietveld House, Utrecht) y tecnológica (Van Nelle Factory, Rotterdam). Entonces este "cauce" se dividió entre Le Corbusier, Terragni y Wright, por un lado, y Mies y Gropius por otro, inspirados por los puentes suspendidos y los aeroplanos, con el ingeniero Robert Maillart combinando ambos estilos. En 1948 se completa la división, con la Marseilles Unité (sic) representando la "arquitectura académica" de Cor-busier, Moretti, Breuer y Wright, y la Lever House fijando "la arquitectura*

tecnológica"; "art" versus "non-art." (Traducción libre de los autores de este texto)

9.
Ibid, pág. 33. Stirling explica que: «[...] *hay dos significados diferen-ciados para el término «funcionalis-mo» en la arquitectura moderna.*»

10.
Ibid, pág. 34. Stirling pone dos ejemplos paradigmáticos de estas tendencias finalizados en 1952: la Unidad de Habitación de Le Corbusier y la Lever House de SOM. Uno es «*high art*» el otro «*non art*». Termina la reflexión identificando en el primer grupo a los grandes arquitectos modernos. En la segunda tendencia identifica un grupo de arquitectos ingleses, incluidos los Smithson, aunque él duda que estén de verdad alineados con este planteamiento aunque ellos mismo lo pretendan.

11.
Ibid, pág. 34

12.
Esta interpretación de la dico-tomía de “Los cuatro elementos de Semper”, divididos en parejas relacionadas con la Exterioridad y la interioridad, está relacionada con la teoría de Karl Bötticher desarrolla-da en “La tectónica de los Helenos”, donde diferencia entre *Kunstform* y *Kerform* (Forma artística exterior y Forma núcleo interior). H.F. Mall-grave lo recoge en la introducción a “Style in the Technical and Tecton-ics Arts”, pág. 40. Ver también un desarrollo más pormenorizado en “*Bekleidung. Los trajes de la arqui-tectura*”, Pág. 39.

13.
Ibid, pág. 31 «*Una actitud positiva hacia la naturaleza es esencial, ya sea por contraste (Corb) o por asimilación (FLW o los japone-ses). [...] Ambos arquitectos –LC, FLW– suelen manipular la tierra; mientras que Mies y los italianos generalmente dejan el terreno como lo encuentran.*»

14.
STIRLING, J. “*The Functional Tra-dition" and Expression*. Perspecta, 1960, Vol. 6 (1960), pp. 88-97.

15.
Ibid, pág. 96

16.
Ibid, pág. 96

17.
James Stirling: early unpublished writings on architecture. Pág.38

18. STIRLING, JAMES. *RIBA drawings collection*. RIBA, Londres, 1974. «*Anti-structure*»: «[...] *estoy más preocupado por dar solución a problemas sociológicos, medioambien-tales y de organización que considero más importantes en la concepción del diseño ... para dedicar las energías del pensamiento arquitectónico a cuestiones más trascendentes que demanda la sociedad en ese momen-to.*» Pág. 37.

19.
MONEO, RAFAEL. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contempo-ráneos*. Actar, 2004. Rafael Monco fija en el Proyecto para el Selwyn College este interés por la autono-mía de la envolvente y su aspecto cristalográfico, aunque cronológi-camente el proyecto de Brunswick es anterior y el primero en el que aparece esta solución constructiva. Pero el crítico que analiza de forma más certera, y por vez primera, la temática de la solidificación cristalo-gráfica de las envolventes en la obra de Stirling, a partir de Leicester, es Peter Eisenman en su ensayo “Real and English”.

20.
James Stirling: early unpublished writings. Dice así: “*...he is able to achieve a cubist breakdown of the object.*” Pág. 19

21.
STIRLING, JAMES. “*From Garch-es to Jaoul*”, Architectural Review, September 1955.

22.
BANHAM, REINER. “*The New Brutalism*”, Architectural Review, December 1955.

23.
FRAMPTON, KENNETH. “*Transformations in style: the work of James Stirling*”, A+U n. 50, 1975. Pág. 135

24.
STIRLING, J., WILFORD, M., 1985. *JAMES STIRLING: Obras y Proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili. Pág. 79. Algunos críticos lo asocian oportuna e ingenuamente con un asunto decorativo que tiene que ver con el estilo “post-moderno” tan en boga en ese momento (comentario de C. Woodward, 1983)

25.
RUEDA JIMÉNEZ, ÓSCAR, *Bekleidung. Los trajes de la arqui-tectura*. Ed. Fundación Arquia. Barcelona, 2015. El tema de la transmutación material en la obra de Mies van der Rohe, y su relación con la teoría de Semper, está de-sarrollado en profundidad en esta publicación en especial en el capítu-lo tres, “*Los velos de las caviátides*”

26.
EISENMAN, PETER. “*Real and English. The destruction of the box I*”. *Oppositions* nº4, 1974.

27.
James Stirling: early unpublished writings. Stirling describe así el vidrio: “*... is covered in plyglass (two sheets of glass with a layer of fiberglass quilt trapped in between).*” Pág. 92

María José Pizarro Juanas

Profesora Contratada Doctor, acreditada como Profesora Titular en la UPM donde es secretaria académica del DPA. Con su obra ha sido Finalista en la X Biental de arquitectura española 2009, Premio Nacional de Vivienda 2006 y Primer Premio de la IV Biental Arquitectura Iberoamericana 2004. Es directora de la sección de Arquitectura de Editorial Rueda, miembro del comité científico de la revista REIA, del congreso Critic Call así como del comité organizador y científico de EURAU. Su tesis doctoral, “En el límite de la Arquitectura-Paisaje: Las Escuelas Nacionales de Arte de La Habana”, fue finalista en el Concurso Arquia y Mención en la IX Biental Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. mariajose@ruedapizarro.es

Óscar Rueda Jiménez

Profesor Ayudante Doctor por la Convocatoria Retención de Talento UPM, acreditado como Profesor Titular. Con su obra ha sido Finalista en la X Biental de arquitectura española 2009, Premio Nacional de Vivienda 2006 y Primer Premio de la IV Biental Arquitectura Iberoamericana 2004. Es director de la sección de Arquitectura de Editorial Rueda, ha dirigido la revista REIA (2010-2020) y ha sido miembro del consejo redactor de la revista Arquitectura COAM (2010-2012).Su tesis doctoral, “Bekleidung. Los trajes de la arquitectura”, obtuvo el Primer Premio en el concurso Arquia y fue publicada en 2015 en la Colección Arquitesis obteniendo el Primer Premio en la X BIAU. oscar@ruedapizarro.es

Fuente de financiamiento Financiación propia

Bibliografía

BANHAM, REINER. “The New Brutalism”, Architectural Review, December 1955.

Eisenman, Peter. “Real and English. The destruction of the box I”. *Oppositions* nº4, 1974.

Foucault, Michel. La arqueología del saber, París, 1969.

Frampton, Kenneth. “Transformations in style: the work of James Stirling”, A+U n.50, 1975.

HAYS, K.M., 1998. Architecture theory since 1968. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

MONEO, RAFAEL. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Ed. Actar. Barcelona, 2004

RUEDA JIMÉNEZ, ÓSCAR, *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Ed. Fundación Arquia. Barcelona, 2015.

SEMPER, GOTTFRIED. “Der Stil in der technischen und tektonischen Künsten”. Versión consultada “Style in the Technical and Tectonics Arts”, eds. H.F.Mallgrave and M. Robinson. Getty Research Institute. Los Angeles, 2004.

STIRLING, JAMES. “From Garches to Jaoul”, Architectural Review, September 1955.

STIRLING, JAMES. ““The Functional Tradition” and Expression”. *Perspecta*, Vol. 6, 1960.

STIRLING, JAMES. «Anti-structure». RIBA drawings collection. RIBA. Londres, 1974.

STIRLING, J., WILFORD, M. James Stirling: obras y proyectos. Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

STIRLING, J. y CRINSON, M. *James Stirling: early unpublished writings on architecture*. London: Routledge, 2010.

TAFURI, MANFREDO. “L'Architecture dans le Boudoir: The Language of Criticism and the Criticism of Language”. *Oppositions* nº3, 1974.Versión ampliada y corregida en “Architecture theory since 1968”.

VIDLER, A. y STIRLING, J., 2010. James Frazer Stirling: notes from the archive. CCA: Canadian Centre for Architecture. Montreal, 2010.

Tesis doctorales:
SILVA HERNÁNDEZ-GIL, J.M. y LÓPEZ-PELÁEZ, J.M., 2015. Permanencias en la arquitectura de James Stirling. UPM Madrid

RAMOS CASTRO, L.M., MONEO, R., RUIZ CABRERO, G., 2017. Regla y restricción en James Stirling. UPM Madrid

Amplificar un lugar La idea del proyecto como un set de acciones y reacciones

Amplify a place. The idea of the project as a set of actions and reactions

entrevistados

COMTE/MEUWLY

Adrien Comte

Adrien Meuwly

texto

Camila Ulloa

Pablo Rojas Böttner

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 38-55

ABSTRACT. It is in the deep understanding of the context that Comte/Meuwly find the elements that trigger the project and also identify the aspects of a place to be enhanced, or in their words, to be amplified. In this conversation they show us how this young Swiss office founded in 2017 by Adrien Comte and Adrien Meuwly achieves a strong bond with the place, from the project site to the workspace, with a constant reflection on how to define and redefine the correct question. Where the project idea is not the final product but the complete process of its development.
Key Words. Amplify, Process, Project, Structure, Representation.

figura 1

Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY

Palabras Clave

Amplificar
Proceso
Proyecto
Estructura
Representación

Resumen. En la profunda comprensión del contexto es donde Comte/Meuwly encuentran los elementos que desencadenan el proyecto y también identifican los aspectos a potenciar, o en sus palabras, amplificar un lugar. En esta conversación nos presentan de qué manera esta joven oficina Suiza fundada en 2017 por Adrien Comte y Adrien Meuwly, logra un fuerte vínculo con el lugar, desde el sitio del proyecto hasta el espacio de trabajo, con una constante reflexión sobre cómo definir y redefinir la pregunta correcta. Donde la idea de proyecto no es el producto final sino el proceso completo del desarrollo de este.



*cultivar la habilidad de ser sorprendidos
observar cuidadosamente la vida cotidiana
experimentar, testear y prototipar experiencias
poder sacar provecho de lo existente*

* Esta entrevista se realizó vía Zoom, desde Chile, México y Suiza, los días 29 de abril y 6 de mayo de 2022. Aquí publicamos un extracto de esas conversaciones.

CU: *Quisiéramos partir preguntando por algo bastante práctico, para introducir su manera de trabajar como oficina. ¿Cómo abordan un encargo? ¿Cuál es la posición desde donde comienzan a diseñar?*

AC: Hay un amplio espectro de cosas que observamos. Siempre decimos que no se puede hacer un buen proyecto si no hay una buena pregunta, no se puede dar una buena respuesta si no se tiene una buena pregunta. Eso es probablemente a lo que dedicamos la mayor parte del tiempo, a entender el contexto y la problemática del proyecto, cuál es el problema que hay detrás. Problema en el sentido de lo que hay que resolver, entender la lógica y los mecanismos que podemos desarrollar. No hay una estrategia única, es un enfoque pragmático para entender las relaciones y el contexto en términos muy amplios. El cliente forma parte del contexto, también el contexto económico, sociopolítico.

Siempre depende del proyecto, pero primero es entender las restricciones y cómo, a partir de estas, somos capaces de empezar a desarrollar o entender. Siempre hay un problema que resolver, la oportunidad de convertir las limitaciones en una cualidad o utilizar estas limitaciones como un nivel desde el cual impulsar el proyecto. No nos fijamos en lo que parece funcionar bien, sino que intentamos encontrar el problema.

CU: *¿Tienen un método particular para desarrollar los proyectos?*

AM: Creo que nos adaptamos a cada encargo, pero hay investigación, una necesidad de experimentar

que es constante. Utilizamos muchos prototipos, construimos muchas cosas, tests y experimentos.

El proyecto nunca es un producto final, no es que dibujemos algo y luego lo entreguemos, el proyecto es todo el proceso de desarrollo de algo, nunca está terminado.

Buscamos estrategias que permitan reacciones en serie. No se trata de descomponer el proceso, no se trata de terminar los planos y luego comenzar la construcción. Es muy fluido y muy difícil porque al mismo tiempo necesitamos una estructura para trabajar.

Por ejemplo, acabamos de terminar una casa que llamamos la Filter House en Ginebra y la desarrollamos de tal manera que logramos construir toda la casa sin decidir cómo sería su interior. Teníamos la estructura, el techo y estábamos en la casa con los clientes y algunas personas del equipo. Buscábamos dónde podíamos poner una división o el baño, lo construíamos con cartón y papel y, al final, decidimos dejarla sin divisiones. Hubiese sido casi imposible tomar esa decisión sin testearla antes. Tratamos siempre de mantener las posibilidades de experimentar al máximo.

CU: *¿Cómo crean una base común de diálogo durante el trabajo diario de la oficina?*

AC: Intentamos definir cuáles son las preguntas que hay detrás del proyecto y luego, en función de ellas, vemos cómo crear las herramientas para desarrollar el proyecto. Probablemente las herramientas sean diferentes en cada caso, tratamos de seleccionar herramientas precisas y específicas para que luego sea fácil, porque cuando todos hablamos en torno a una planta, cuando nos movemos en torno a un prototipo, todos podemos participar en la discusión. Más que encontrar una forma de comunicar, es encontrar una herramienta para comenzar a discutir.

AM: Cuando hacemos una maqueta o una planta, lo consideramos como un proyecto en sí mismo

figura 2
Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY



y no como maneras de representar un resultado final. No aspiramos a lo acabado, así que, si hablamos de ello, hablamos de una maqueta, estamos hablando de la propia maqueta, estamos hablando de lo que produce.

PR: *A propósito de representación, ¿qué papel juega en su trabajo?*

AC: La representación para nosotros es súper importante porque nos permite comunicar una idea. Si decimos que nos interesa más el problema que hay detrás del proyecto que el diseño en sí, entonces, por supuesto, cómo comunicarlo es probablemente lo más difícil... cómo dibujar un plano que comunique lo que quieres decir y no lo contrario.

Siempre es la parte más difícil porque, aunque todos compartamos las mismas ideas, en el momento que las ponemos sobre la mesa, siempre se trata de cómo comunicar todas estas ideas en un mismo lugar.

Le damos mucho énfasis a la representación, no para mostrar un aspecto físico, sino más bien como una herramienta para comunicar un proceso o una idea y esto es, por supuesto, muy importante.

AM: Lo que utilizamos es muy diverso, también usamos muchos textos para comunicar. Tal vez esa es una discusión que siempre tenemos al principio del proyecto o durante el proyecto, qué estamos utilizando como herramienta, cual es la correcta de empujar el proyecto hacia adelante...

A veces decidimos que lo mejor es probar una performance o construir algo o hacer un plano o pasar horas y horas haciendo secciones...

AC: Para nosotros la representación es más exitosa o poderosa cuando conseguimos utilizarla como herramienta durante todo el desarrollo del proyecto. Por ejemplo, lo que más odiamos es producir un render al final de un concurso... Es una pérdida de tiempo y dinero porque generas un modelo 3D

antes de la entrega y luego aparece una imagen que no ayuda para nada al proyecto, no produce nada, no te ayuda a desarrollar nada. Realmente intentamos evitar esto y desarrollar nosotros mismos las herramientas, incluso si las imágenes parecen menos profesionales. Lo ideal es que nosotros mismos produzcamos continuamente estos documentos durante todo el proceso, lo que nos permitirá al final que ese proceso se convierta en el propio documento.

CU: *Hemos notado que la mayor parte del tiempo los documentos que utilizan para comunicar son imágenes o plantas. ¿Cómo buscan comunicar sus proyectos? ¿Qué elementos son relevantes para ustedes de transmitir?*

AM: Estamos completamente obsesionados con la planta. Podemos pasar un día entero pensando en cada uno de los elementos. La planta es súper importante. A menudo podríamos explicar todo el proyecto a través de una planta y una sección.

Si diseñamos un proyecto, el primer paso es todo el análisis y la comprensión del lugar, así como una serie de fotos del sitio, documentar el entorno, hablar con la gente, leer periódicos y artículos, para entender la historia por completo.

AC: Tal vez algo que nos gusta de las imágenes es que son una herramienta que permite muchas lecturas diferentes, mientras que cuando trabajas con una planta, una representación muy abstracta del proyecto es una herramienta muy focalizada o precisa, es lo que es, una abstracción del proyecto. Una imagen está abierta a la interpretación, entonces es una forma muy distinta de transmitir algo, de contar una historia.

Puede estar relacionado también con la audiencia, ¿a quién nos dirigimos? Y es posible que en realidad no intentamos dirigirnos únicamente a los arquitectos. Los bocetos o simplemente los dibujos suelen ser herramientas de los arquitectos, mientras que nosotros intentamos formar parte de una sociedad más amplia.

CU: ¿Por qué les interesa ampliar su comunicación y no dirigirse sólo a arquitectos?

AM: Es interesante para nosotros lograr una reacción. La mayoría de las veces no se trata sólo de enviar información, sino de conseguir una reacción de los demás. Por supuesto, siempre es interesante debatir con arquitectos. Estamos constantemente rodeados de arquitectos.

Cómo reacciona el proyecto a la ciudad, a la vida cotidiana, a las interacciones de cualquier tipo, es probablemente lo que más nos fascina, porque también es menos predecible.

CU: *Si hablamos sobre prototipos en el proceso de diseño, ¿cuál es el papel de los prototipos en su trabajo? ¿Qué tipo de prototipos construyen?*

AM: No nos gusta utilizar tanto la palabra prototipo porque se relaciona mucho con la construcción, como un dispositivo, pero no es sólo eso. A veces prototipamos experiencias como performances. Para nosotros funciona como un testeo de una situación o interacción social. Lo que nos gusta de los prototipos es su capacidad para cambiar la dirección en nuestros proyectos, de modo que empiezan a existir por sí mismos.

No hay una sistematización entre ellos, pero aparecen cuando tienen que aparecer. Lo que hacemos es guardarlos, ya sea en forma de video, imagen o como la propia construcción. Nuestro taller está lleno de ellos, así que uno va informando al otro y a veces hacemos un prototipo para un proyecto que acabará en otro proyecto. Es una forma muy amplia de trabajarlos.

Algo que relaciona a todos estos prototipos es que en su mayoría los hacemos nosotros mismos en nuestro taller porque es algo que está relacionado con la experiencia. Por experiencia no me refiero solamente al experimento en sí, me refiero al acto de experimentar. Está realmente relacionado con la acción y creo que, actuando, construyendo o performando algo, descubrimos. Eso es lo

que intentamos vincular siempre, la acción y el descubrimiento.

La acción y la reacción es también algo interesante, intentamos estar lo más cerca posible de lo que hacemos. Eso es lo que intentamos decir con esto, que tratamos de no ser arquitectos que están sentados en un computador dibujando algo con una obra lejana donde se están realizando las cosas.

AC: Para nosotros la noción de prototipo no es el objeto terminado. Porque al final lo importante no es el objeto. Es tanto la forma en que está hecho o cómo ha ocurrido, la forma en que está ensamblado, cómo se comporta y cómo reacciona. Así que, en estos casos, no hablamos del producto final, sino de las experiencias y los experimentos. Cuando hacemos un prototipo para una casa, se podría decir que tenemos el prototipo por un lado y la casa por otro, pero la casa en sí es un prototipo.

AM: Creo que, de alguna manera, el prototipo es engañoso, porque en realidad se trata de la experimentación, y de experimentar algo. Cuando construimos algo en el taller, ya nos imaginamos a alguien haciéndolo en una obra, así que adaptamos el proceso a esta condición. Se trata mucho más de la acción y la experiencia que del prototipo en sí.

PR: *Cuando hablan sobre narrativa y arquitectura, ¿a qué se refieren específicamente?*

AC: Creo que está relacionado con esta noción de proceso y al principio lo que hacemos es definir cuál es la pregunta. A través de estas narrativas aceptamos que esta pregunta está permanentemente evolucionando, no es que hacemos la pregunta al principio y luego nos pasamos tres meses resolviéndola. Básicamente, estamos permanentemente reformulando la pregunta y esto es muy potente en la narrativa como un conjunto de preguntas en evolución que como una respuesta o hipótesis real.



figura 3
Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY

AM: Para nosotros un proyecto nunca es una sola idea, sino más bien un conjunto de narrativas y las narrativas son muy emocionantes en la medida que son múltiples y complejas también. Y siempre hay muchas maneras de hablar del proyecto porque no tenemos un dogma para los proyectos, es abierto y lo que nos gusta es también ese momento en que el propio proyecto es capaz de producir narrativas. Ya no es el arquitecto el que produce una narrativa, sino que es el proyecto quien lo hace. Es algo muy difícil de controlar o quizás incluso imposible de controlar. Estamos intentando trabajar en esta idea de libertad de uso, pero también libertad de interpretación para que cuando produzcamos algo, no esté atado a una condición fija. Puede entenderse de una manera u otra. Es muy emocionante el momento en que el proyecto produce algo que es capaz de continuar por sí mismo después.

PR: *Vemos en su trabajo una relación entre estructura y narrativa. ¿Cómo es su enfoque de la definición de la estructura de un proyecto?*

AM: Eficiencia.

AC: Quizá se pueda decir que el objetivo en una frase, aunque sea muy esquemática, es tratar de ser lo más flexible posible sin ser genérico.

CU: *Esta definición de estructura, de ser flexible sin ser genérico, ¿la piensan en la estructura en sí o en los espacios que construyen con la estructura?*

AC: No creo que podamos extraer la estructura por sí sola y pensar únicamente en ella. Por supuesto, cuando dibujamos la estructura, dibujamos el espacio alrededor de las columnas, dibujamos la relación de la columna y el jardín, la



figura 4
Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY

relación del jardín y la fachada, etc. Así que al final nunca pensamos realmente en el proyecto como una escultura estructural que se envuelve con una fachada y luego se pone sobre un plinto. Al final es un conjunto de acciones y reacciones. También tiene que ver con la gente con la que trabajamos porque ellos también tienen que aceptar la idea de flexibilidad. Definimos la estructura y pasamos al siguiente paso del proyecto, pero luego volvemos a cambiarla. Así que cuando componemos el equipo, ellos deben entender y ser parte de una manera no jerárquica de pensar y diseñar. Probablemente no sea la forma más fácil de hacer una obra porque estás cambiando y adaptando cosas constantemente, pero lo hacemos porque creemos que la interacción entre todos los componentes que forman un proyecto es lo que crea el interés en él. Tienen que reaccionar constantemente entre ellos.



figura 5
Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY

PR: *¿Cuál es su relación con la obra en construcción? Tenemos la impresión de que pasan mucho tiempo ahí, ¿cómo la integran en el desarrollo de sus proyectos?*

AM: Vamos mucho a la obra, a menudo trabajamos desde allí, realmente tomamos decisiones en la obra y reaccionamos en el lugar.

AC: Intentamos evitar ver la obra como el paso final del proyecto. Especialmente cuando hablamos de la condición del proyecto como un proceso, la obra en sí misma es parte de él, así que dejamos abiertas tantas decisiones como sea posible para explorarlas durante la construcción. A veces no podemos tomar decisiones si no hemos visto la construcción real, 1:1.

AM: Y no se trata sólo de decisiones, sino que cuando empiezas la construcción te encuentras



figura 6
Permanent Weekend House,
gentileza COMTE/MEUWLY

con mucha gente que está construyendo y que tiene muchos más conocimientos que nosotros sobre ciertos temas, así que tenemos que estar preparados para reaccionar a los conocimientos y a lo que puedan hacer.

AC: No seríamos capaces de dibujar lo que hemos construido sin estar presentes durante el proceso de la obra, los dibujos que tenemos al final son completamente diferentes de los que empezamos, son mucho mejores después.

PR: *Ustedes han trabajado en varios proyectos con preexistencias. Viendo su obra, me parece que hay una idea de mínima intervención, pero también de contraste o superposición de una narrativa que tiene su propia autonomía, no tratando de mimetizarse con lo que ya está ahí.*

figura 7
Sunset, gentileza COMTE/
MEUWLY. (pag 48)

AM: La idea de la mínima intervención está siempre muy presente en lo que hacemos, ligada a esta idea de eficiencia. Esperamos que nuestros proyectos se integren profundamente en el contexto a través de la narrativa que creamos entre el proyecto y su contexto, pero al mismo tiempo no es en absoluto estilística o formal.

Creo que no ocultamos nuestra intervención porque la mayoría de las veces lo que hacemos tiene que responder a la idea de eficiencia y la mayoría de las veces esa idea de eficiencia no es la misma que la que existe junto a ella.

AC: No tratamos de copiar o imitar, sino de entender la situación global. Hemos hecho muchos proyectos en los que la nueva adición se beneficia de la estructura existente. Entiende cómo funciona la estructura existente, así que

figura 8
Parasite, gentileza COMTE/
MEUWLY. (pag 49)

la nueva estructura agrega una dirección, una extensión al proyecto y empezamos a articular el proyecto de una manera diferente, amplificando las condiciones originales. No se trata de crear un contraste per se, no es el objetivo, las construcciones son diferentes porque las técnicas son diferentes, las condiciones del proyecto son diferentes, el mundo que dejamos hoy es diferente que hace cien años cuando la estructura existente se construyó.

CU: *En algunas ocasiones han dicho que buscan añadir algo bueno a un lugar. Imaginamos que está relacionado con la noción de entender el contexto de cada proyecto, pero ¿cuál es la idea de “lo bueno” que les interesa?*

AC: Intentamos que el proyecto sea una evolución del lugar, eso es seguro, porque intervenimos en un lugar, pero también se trata de lo que ocurre con el lugar después. De alguna manera es un proyecto abierto. No es sólo algo bueno, es algo más allá, hacer más de lo que se esperaba, o algo más de lo que está normado, para así poder maximizar el impacto del proyecto.

AM: Amplificar. Este tipo de proyecto es un amplificador de un conjunto de condiciones seleccionadas. Primero establecemos cuáles son las condiciones que nos gustaría amplificar y luego trabajamos en un proyecto que de alguna manera da mayor amplitud a estas condiciones.

AC: También tiene que ver con la emoción, con la fascinación, con cómo lograr más de una situación que lo que originalmente es. La mayoría de las veces, cuando llegamos a un lugar, vemos que ya es genial. Muchas veces pensamos que tal vez sea mejor no hacer nada. Y entonces, si haces algo, tiene que ser mucho mejor, debe ser más emocionante de lo que ya es.

PR: *La idea de ligereza es bastante común en su obra, sobre todo en la estructura y en el uso de los materiales. Creo que hay una cierta consistencia en el uso de ciertos materiales y tópicos estructurales.*

¿Es la ligereza o el uso de estos materiales algo que les interesa conservar o es algo a poner en crisis en cada proyecto?

AC: Creo que, en cierto modo, la pregunta ya incorpora la respuesta. No nos centramos en el material por lo que es. Se trata de preguntarnos sobre lo que performa y, si necesitamos que performe una condición específica, entonces tenemos que pensar en cómo minimizar la cantidad de material para que rinda de la manera más eficiente posible, al máximo. Siempre depende del contexto, del sitio, del lugar. Creo que está estrechamente relacionado con la eficiencia de los edificios, intentamos diseñarlos de la forma más eficiente posible. Y, por supuesto, creo que la ligereza es en cierto modo un resultado de esto porque eliminamos lo que no es necesario.

PR: *Entonces no es la idea de la ligereza en sí misma. Es más bien la eficiencia de la estructura y la ligereza viene después.*

AM: Efectos secundarios.

Es decir, parece que tenemos una obsesión y una fascinación por las cosas delgadas y ligeras. Pero no es una fascinación por la ligereza en sí, es un efecto secundario de otro conjunto de decisiones. Un efecto secundario de una actitud.

PR: *Creo que está relacionado con la idea anterior que comentábamos, sobre amplificar un lugar.*

AM: Tal vez, como se puede ver en la Filter House, sin un conjunto de capas no seríamos capaces de amplificar todos los alrededores ni el bello entorno natural de la casa. También se trata de amplificar el lugar en el que está porque cuando vas a ver la casa en invierno es casi todo blanco y si vas allí en otoño, toma todos los colores de su entorno y a veces es completamente verde. Hay ahí algunos fenómenos bastante emocionantes.

PR: *Creo que en muchos de sus proyectos proponen ampliar la caja de herramientas de la arquitectura, cuando proponen intervenciones que son proyectos de*



iluminación, artefactos, objetos, una performance, un texto o una imagen. Generalmente vemos que es un argumento común en la arquitectura responder con un edificio como la única posibilidad frente a un encargo.

AM: Está relacionado con la experimentación y la idea de descubrimiento. Descubrimos cosas diferentes haciendo y utilizando otras herramientas. Nos permite iniciar un proyecto en el que no siempre respondemos a una pregunta, sino que buscamos la problemática que hay detrás.

La arquitectura es una disciplina tan compleja dispone de tantas herramientas para experimentar con todos los aspectos posibles. Queremos abrir la caja cada vez más.

figura 9
L'amour éternel,
gentileza COMTE/MEUWLY



figura 10
Ordinary luxury, gentileza
COMTE/MEUWLY. (pag 52)

figura 11
Universal Buvette, gentileza
COMTE/MEUWLY. (pag 53)





figura 12
Filter House,
gentileza COMTE/MEUWLY

Camila Ulloa

Universidad Andrés Bello. Arquitecta y Magister por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como docente en el área de Historia y Teoría. Su práctica se ha concentrado principalmente en investigación y desarrollo conceptual de proyectos. Desde 2018 vive en la Ciudad de México y ha colaborado en despachos como Dellekamp/Schleich, Taller Hector Barroso y Ambrosi Etchegaray. cdulloa@uc.cl

Pablo Rojas Böttner

Universidad Andrés Bello. Arquitecto de la Universidad de Chile con estudios de Magister en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente en la Universidad Andrés Bello, Universidad de Chile y Universidad Mayor. Se desempeña en el área de Historia y Teoría, Construcción, Representación y Taller. Su práctica se ha concentrado en el desarrollo de concursos públicos donde ha sido premiado nacional e internacionalmente. Es fundador y editor general de la editorial independiente PRIMApres cuyo trabajo está dedicado a la difusión y promoción de oficinas jóvenes en Chile. parojas@gmail.com

Máquinas de habitar. Hacer arquitectura con las instalaciones

Inhabiting machines.

Make architecture with installations

texto

León Duval

autor de libro

Jorge Gallego Sánchez-Torrija

ABSTRACT. Inhabiting machines makes a critical review of the book written by Jorge Gallego and published in 2022, emphasizing the structure and content of the document and highlighting the work on the visibilization of installations as a subject that cannot be postponed in architecture. Emphasis is placed on the methodology of analysis of the selected cases and an argument is proposed from the introduction and prologue, which moves the installations from a technical problem to a major resource within the projection and construction of architecture and the city and which is necessary to face the climate crisis.

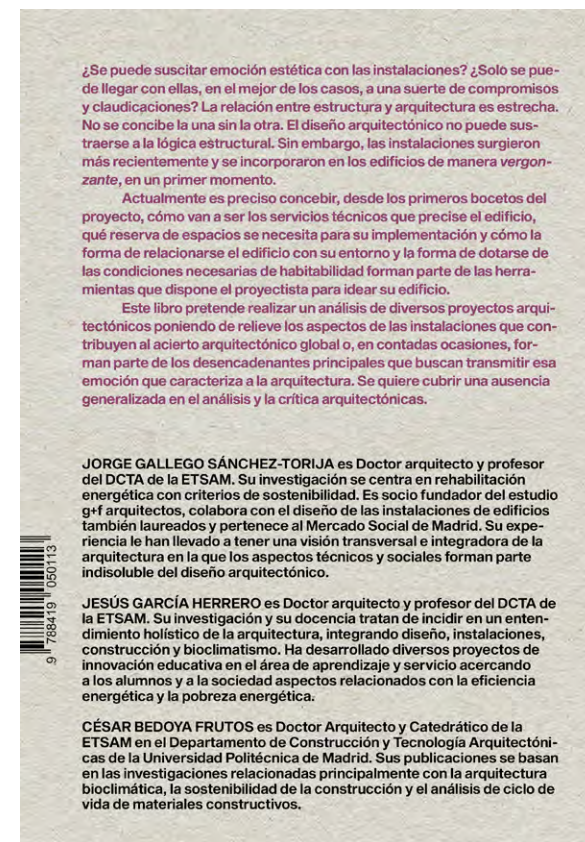
Key Words. Installations, Environment, Technology, Construction, Education.

Resumen. Máquinas de habitar hace un repaso crítico del libro escrito por Jorge Gallego y publicado el año 2022, poniendo hincapié en la estructura y contenido del documento y resaltando el trabajo sobre la visibilización de las instalaciones como materia impostergable de la arquitectura. Se hace hincapié en la metodología de análisis de los casos seleccionados y se propone un argumento devenido desde la introducción y el prólogo, que traslada las instalaciones desde un problema técnico a un recurso mayor dentro de la proyección y construcción de la arquitectura y la ciudad y necesaria para enfrentar la crisis climática.



Palabras Clave

Instalaciones
Medioambiente
Tecnología
Construcción
Enseñanza



figuras 1 y 2

Portada y contraportada del libro,
gentileza Ediciones Asimétricas.

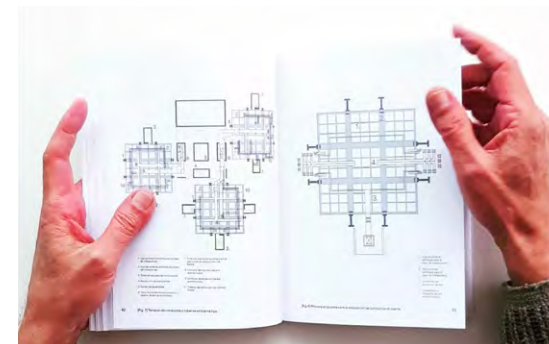
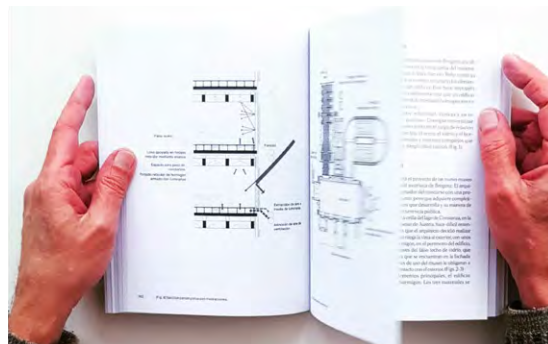


figura 3, 4, 5 y 6
Interior del libro, gentileza
Ediciones Asimétricas.

Máquinas de habitar. Hacer arquitectura con las instalaciones de Jorge Gallego Sánchez-Torrija como autor y coordinador general; Jesús García Herrero, César Bedoya Frutos y Luis Turreira Argamentería como coautores; y Andrés Perea en el prólogo, es un libro qué, como bien dice su nombre, trata sobre el rol y la importancia de las instalaciones en la arquitectura. Así, el libro, de Ediciones Asimétricas y publicado el año 2022 en Madrid, España, es un pequeño libro-síntesis del trabajo realizado durante los últimos diez años por Jorge Gallego en la ETSAM, en la asignatura Proyecto de Instalaciones. Es un libro rápido, ágil y de fácil lectura y bastante introductorio a una temática que a primera vista pareciera ser muy árida y trivial, pero que, sin embargo, por la manera generalizada y simple en que está escrito, este se convierte en un libro muy útil pensando, especialmente, en estudiantes de arquitectura, o, en un público general que busca algo no muy técnico, aunque sí particular.

¿Se puede suscitar emoción estética con las instalaciones? Es la pregunta con la que se desarrolla la propuesta de Gallego en Máquinas de habitar, quien coloca las instalaciones, como temática, como un potencial detonador de proyecto y cualificador exquisito de la obra de arquitectura pensando en las necesidades actuales y en la sostenibilidad de la ciudades, o, y más aún, de la especie y nuestra supervivencia. Todo esto, a partir de un repaso histórico de distintas obras,

qué, de una u otra manera, han incorporado distintos tipos de instalaciones de manera exitosa o vanguardista para su tiempo. De esta manera, Gallego aborda una temática usualmente evitada y, por mucho tiempo, relegada a terceros planos en la enseñanza de la arquitectura y en el diseño arquitectónico, y propone en cambio, reubicarlas como una parte indispensable y axial de la obra de arquitectura, porque, y como escribe Perea citando a Rem Koolhaas, las instalaciones pueden representar hasta el 50% del presupuesto total de la obra y un tercio de la sección de un edificio, lo que las convierte de por sí en algo nada trivial en ninguno de los procesos del diseño o la construcción.

Máquinas de habitar se compone de cuatro partes: prólogo, introducción, casos y conclusión. Durante los primeros dos el texto es apasionante y absorbente, se articula una conversación a partir de diferentes autores que van relatando distintos puntos de vista con los que la sociedad ha posicionado a las instalaciones en el imaginario colectivo durante los últimos ciento veinte años de historia arquitectónica. Así, se establece la tesis de que las instalaciones se convierten en algo necesario e indispensable para los hacedores de espacios habitables y ciudades. En especial, por la crisis climática que se está viviendo y las distintas crisis económicas que han sufrido distintas regiones del planeta. Por eso, y como fugazmente se esboza con la feliz inclusión de Philippe Rahm, como

uno de los autores que aportan en la discusión teórica, las instalaciones, así como la arquitectura en su totalidad, se encuentran al borde de un cambio de paradigma forzoso, el cual incluye inevitablemente al medioambiente, la ecología, lo humano y lo más que humano, como nuevos pilares (obligados) a ser tomados en cuenta. Todo esto, muy por el contrario a lo que el Movimiento Moderno pretendió implementar con su anhelo por la homologación climática, el desarrollo de la casa genérica y la casa con respiración exacta, qué, finalmente, concluyó por no ser una respuesta viable para el medioambiente.

A continuación, se desarrolla una larga lista de proyectos que se van revisando de acuerdo con una tabla rígida de análisis. Los casos incluidos en la edición varían entre dos ejemplos localizados en Estados Unidos, uno en Japón y diez en Europa y ninguno en África, Asia continental o Latinoamérica, sumando así trece casos construidos entre 1906 y 2014, y que relatan tanto los avances de la tecnología asociados a la construcción en cuestiones de sustentabilidad y de instalaciones como cuestiones estéticas y culturales más amplias e involucradas con cada

proyecto. Esta parte, que resulta ser el tronco del documento, se apoya en exceso del relato para explicar la importancia y las características de cada propuesta seleccionada, donde, las imágenes anexas pasan a constituir más bien algo accesorio y referencial y sin mayor relevancia, perdiendo -me parece- la oportunidad de haber construido un sistema gráfico que permitiera comprender cada sistema de instalaciones en cada proyecto apoyando directamente el relato escrito.

Finalmente, Máquinas de habitar, así como el trabajo de Gallego, se agrega a una lista no muy vasta de autores interesados en la reivindicación de las instalaciones en la arquitectura. Y, más que un manual, manifiesto o pieza angular de la rama, este texto se entiende como una invitación a indagar más sobre cosas que no solo le importan a la profesión y para el bienestar de la obra misma, sino que también, y como se menciona en reiteradas ocasiones a lo largo del escrito, que son urgentes para los tiempos que corren, cuando la crisis climática sumada a otros factores sociales y económicos, están obligando a la humanidad a replantear las formas de hacer arquitectura, y más que ello, de hacer ciudad.

León Duval

As MsAAD y profesor asistente adjunto de la Universidad de Columbia, Magister en Estéticas Americanas de la Universidad Católica de Chile y Arquitecto de la Universidad Finis Terrae. En 2011 fundó la oficina chilena de arquitectura Espiral y en 2017 fue Director del Workshop Internacional de la Bial de Chile. ld2980@columbia.edu

Bibliografía

Galego, Jorge, Jesús García Herrero, César Bedoya Frutos y Luis Turreira Argamentería. Máquinas de habitar. Hacer arquitectura con las instalaciones. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.

La abrazadera giratoria y el espacio en red del andamio

The swivel clamp and the scaffold network

Julio Suárez Hormazábal

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 60-75

Resumen. La siguiente investigación se realizó en base al componente del andamio denominado como abrazadera giratoria. Desde el año 1914, esta unión ha tenido un desarrollo tecnológico en relación con sus patentes de fabricación y su evolución a través del tiempo. La investigación que desarrolla este artículo se ha basado en la práctica, como un método de acercamiento para constituir un vínculo entre la tecnología y la producción del espacio en red del andamio. Esta relación contiene un potencial socio político ligado a las posibilidades que el nudo es capaz de producir en la red. La primera unión de abrazadera giratoria, patentada en 1939, permitió el montaje libre de una red tal como lo haría el andamio en base al nudo de cuerda. El abordaje de un tipo de pensamiento arquitectónico en red ha caracterizado los proyectos de vanguardia del arte y la arquitectura entre las décadas de los años 50s y 90s. El entramado que conforma la abrazadera giratoria se adelanta a la tecnología que utilizaron algunos proyectos de vanguardia, produciendo una incubadora revolucionaria capaz de materializar los deseos asociados a los imaginarios de utopía en la segunda mitad del siglo XX.

Palabras Clave
Andamios
Abrazadera giratoria
Nudo
Red arquitectónica
Vanguardias

ABSTRACT. The following research was carried out based on the scaffolding component called the swivel clamp. Since 1914, this joint has had a technological development in relation to its manufacturing patents and its evolution through time. The research that develops this article is practice-based, as a method of approach to constitute a link between technology and the production of the networked space of the scaffolding. This relationship contains a socio-political potential linked to the possibilities that the knot is able to produce in the network. The first swivel clamp joint, patented in 1939, allowed the free assembly of a network as would the scaffolding on the basis of the rope knot. The approach of a type of architectural network thinking has characterized avant-garde projects in art and architecture between the 1950s and 1990s. The lattice that makes up the rotating clamp is ahead of the technology used by some avant-garde projects, producing a revolutionary incubator capable of materializing the desires associated with the imaginaries of utopia in the second half of the 20th century.

KEY WORDS. Scaffold, swivel clamp, knot, architectural net, vanguards.

Introducción

El andamio es una técnica constructiva que ha permitido el desarrollo y producción de arquitectura desde tiempos inmemoriales. Con la industrialización de esta herramienta, el andamio debió redefinir sus componentes. Esto dio paso a diversas patentes que a lo largo de la historia fueron transformando el entramado de madera y cuerda en una tecnología compleja. La fabricación en serie de tubos y nudos de unión permitió que la red del andamio se convirtiera en un tipo de imaginario espacial. Este artículo aborda la relación del nudo y la red del andamio, esta última entendida como un tipo de pensamiento arquitectónico que ha sido representado en los proyectos de vanguardia del arte y la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

Para comprender los alcances de esta relación se utilizó una metodología de investigación basada en la práctica, como un método de exploración para constituir un vínculo entre la tecnología de la abrazadera y los alcances de la producción del espacio en red del andamio.

Dentro de los tipos de unión que han permitido la evolución del andamio tradicional de madera y cuerda, se encuentran las uniones compuestas por dos tipos de abrazadera: fija y giratoria. La abrazadera giratoria proviene de la unión de abrazadera fija denominada *Universal Coupler* y ofrece una variante en la configuración del espacio en red que produce el andamio. En la relación entre unión fija y unión giratoria se configura lo que para Buckminster Fuller (1975) vendría a ser un «nudo», que, por sus características específicas modifica la conformación de los esfuerzos del entramado. La arquitectura en red del andamio proporciona un espacio en sí mismo. Una estructura de crecimiento infinito que, para Mark Wigley (2019), se asemeja a las estructuras que muchos arquitectos de vanguardia han empleado para instalar sus imaginarios espaciales. Una sustancia de producción de espacios en constante crecimiento y transformación.

Hasta la estandarización de sus partes, el andamio estuvo asociado a piezas de madera unidas con cuerda. En 1914, la patente de unión de los hermanos Palmer Jones denominada *Scaffixer Bracket* (figura 1), transformó el nudo de cuerda que abraza los maderos, por un nudo en base a cadenas de acero. Con ello, se determinó el cambio a una industrialización del entramado fabricado en serie. Con la evolución de cada una de las piezas, el andamio se convirtió en un material que llamó la atención de algunos arquitectos/as. En ese sentido, algunas obras revelan aspectos a considerar, como la levedad detrás de la forma del Teatro del Mundo (1979) de Aldo Rossi, la “reducción de la arquitectura a la información” en cada una de sus piezas, en el Teatro Kara-za (1987-88) de Tadao Ando y la fragilidad permanente del Teatro de Oficina (1991) de Lina Bo Bardi. Estas obras llevaron a esta herramienta de construcción en altura a la categoría de arquitectura. El andamio ofrece la posibilidad de conformar tejidos o entramados frágiles, pero resistentes, ligeros y con una alta capacidad de síntesis en sus componentes.

Si el espacio en red es condicionado por el nudo ¿qué diferencias conlleva el uso de una abrazadera fija y una giratoria? Ambas uniones son complementarias y pueden llegar a operar juntas dentro de un sistema. La abrazadera fija establece de antemano una relación en ángulo recto entre sus componentes. Por el contrario, la articulación de la abrazadera giratoria permite alternar en cualquier ángulo la dirección del tubular, permitiendo formaciones aleatorias similares a la cuerda. Con relación a esto, el cuestionamiento de fondo tiene relación con el nudo, entendido como el patrón que determina la red. El nudo giratorio trae consigo la flexibilidad del nudo de la cuerda y con ello, la búsqueda de un tipo de red que permite una variación tipológica de su geometría más allá de la cuadrícula.

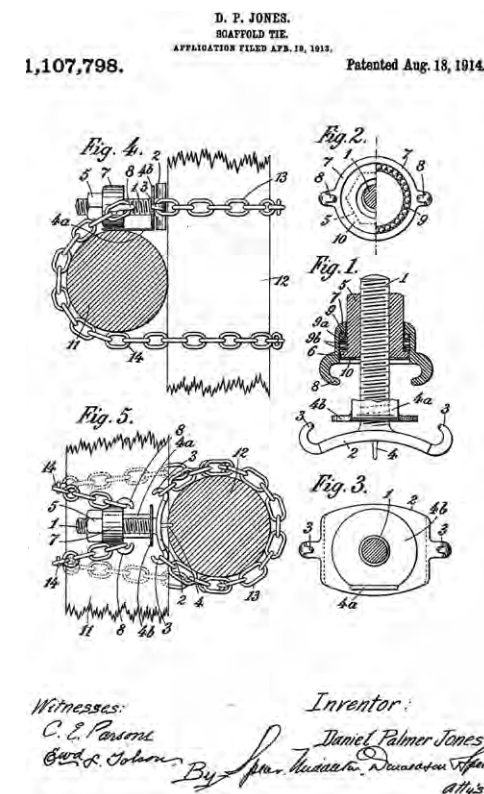


figura 1
PALMER, J. (1914). Inglaterra.
Patente N° 762,355. Londres.
Scaffold-Tie.

Al comparar el uso de la abrazadera fija y la giratoria, podemos entender mediante la geometría de la red cada una de sus diferencias más evidentes. Diferencias que van desde la retícula (ortogonal) producida por la rigidez del nudo fijo (90°), a la variación tipológica que permite la articulación de la unión giratoria. Si bien esta comparación ayuda a entender el problema entre el nudo rígido y el giratorio, no resuelve las posibilidades que ofrece el espacio de la red de este último. La flexibilidad en el ángulo de giro en 360° que entrega la abrazadera giratoria hace posible un diseño indeterminado en la asociación de sus elementos. De este modo, la unión giratoria se convierte

en el ‘nudo metafórico’ del andamio industrializado. Una metáfora del nudo de cuerda que el andamio estandarizado resuelve por medio de una articulación mecánica del nudo ortogonal.

La variación que permite el movimiento del nudo giratorio trae consigo un tipo de red completamente distinta a la cuadrícula: un patrón que conforma un tejido de variación oblicua, como muestran los ejemplos, donde los modelos de *Urbanismo Espacial* en base a tetraedros de Eckhard Schulze-Fielitz (figura 2), la estructura estereométrica *USAF Aircraft Hangar*, de Konrad Waschmann (figura 3), nos hablan de redes y tramas espaciales de gran escala. En todos estos ejemplos se pueden apreciar redes espaciales en base a diagonales que varían en sus grados de inclinación con relación al nudo. Para esta investigación, resulta importante detenerse en el patrón de variación del cual provienen los vectores que configuran la red. En ese sentido, Buckminster Fuller define en su *Synergetics* (1975) la condición de nudo a la cual esta investigación hace referencia: el nudo como la materialización de la energía atrapada en el giro y abrazo de una cuerda. Esta metáfora permite comprender el nudo más allá de su materialidad, e indagar en torno al modo en que es capaz de concentrar los esfuerzos físicos que recibe por parte de los vectores de energía que anuda.

El nudo metafórico

El nudo forma parte de la cultura material y tecnológica de la humanidad. El nudo de cuerda tiene para Gottfried Semper, su aplicación en el textil, que en parte define el origen de la arquitectura. Durante miles de años, el nudo ha sido el elemento principal de la estructura de los entramados de madera preliminares levantados para construir en altura. Si bien el nudo de cuerda está presente en la tecnología del andamio desde tiempos inmemoriales, con su estandarización en el siglo XX, éste se ha transformado significativamente.

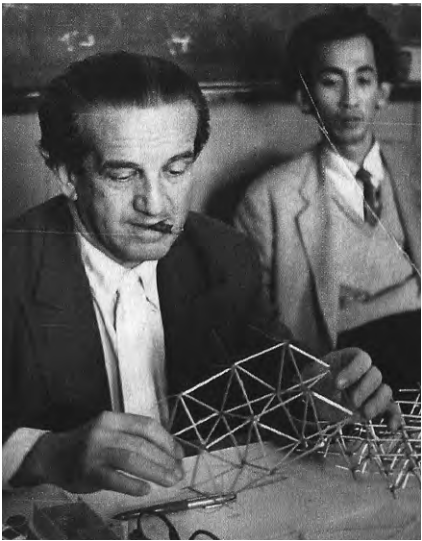
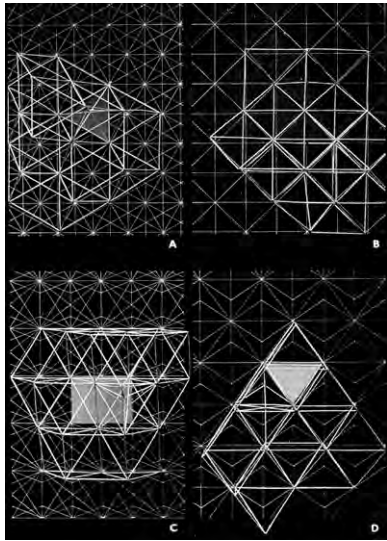


figura 2
Eckhard Schulze-Fielitz.
Architecture D'Aujourd'Hui 102
Jun 1962, 78

figura 3
Konrad Wachsmann con modelo de estudio en la Universidad de Tokio, octubre 1955. Wigley, M. 2020, pag.132.

figura 4
PALMER, J. (1926). Inglaterra. Patente N°. 135,714. Londres. Coupling or Clamping Device for scaffold and other framework structures.

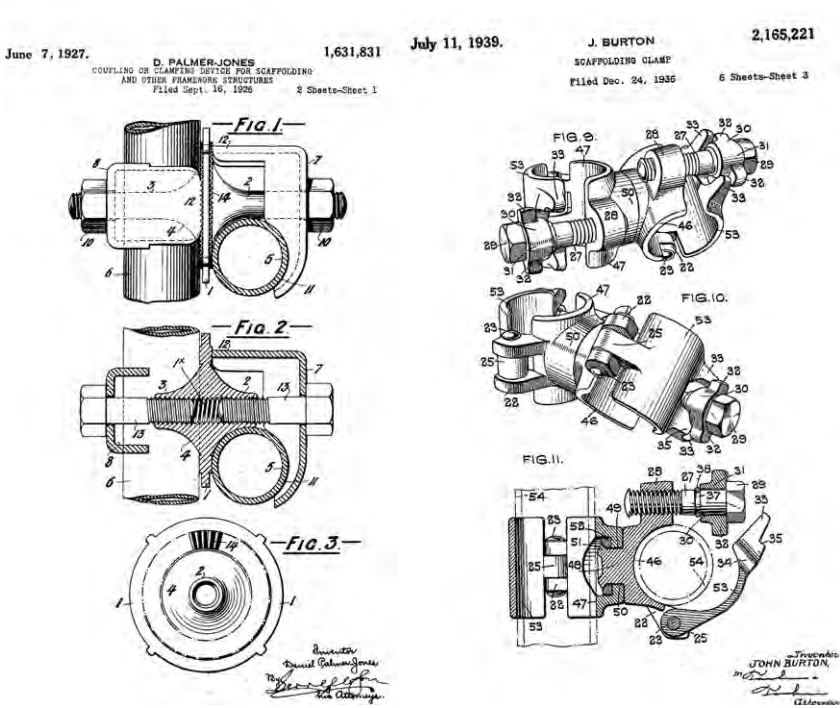


figura 5
BURTON, J. (1939). Inglaterra. Patente N°. 117,590. Birmingham. Scaffolding Clamp.

Para Buckminster Fuller, el nudo no es la cuerda, sino “una integridad de patrón ingravida, matemática, geométrica y metafísicamente conceptual (...)”. Esta definición traslada la discusión a un plano abstracto, como un principio estructural de orden intelectual. En la actualidad, este fenómeno es analizado tanto por científicos, matemáticos, como por arquitectos y artistas. Tal como indica el arquitecto ruso Dmitri Kozlov, “El enfoque científico de los nudos, como de los objetos matemáticos con gran potencial de formación, estimuló un nuevo interés estético en el arte moderno, la arquitectura, la escultura, la infografía y el diseño”.

La técnica del nudo y el andamio van de la mano. No es casual que antes de involucrarse con los andamios, el marino de profesión Edwin Palmer, con vastos conocimientos acerca de los aparejos náuticos, fuera uno de los primeros creadores de plataformas suspendidas para la construcción en 1880. La patente de los hermanos Palmer Jones de 1914 marcó el paso a la estandarización de la unión de cuerda. La *Scaffixer Bracket* tradujo de manera literal el abrazo y la fricción de la cuerda a una cadena de acero que rodeaba los postes de madera. Posterior a ello, la patente de 1927 de Daniel Palmer Jones denominada *Universal Coupler* (figura 4), permitió mediante la tracción de las abrazaderas, que la unión entre los tubos de acero fuese rígida y en ángulo recto. Luego, en 1939, el inventor John Burton patenta la unión de abrazadera giratoria denominada simplemente *Scaffolding Clamp* (figura 5). Esta innovación trajo consigo un factor diferenciador de articulación mediante dos giros, un movimiento que diferencia a la abrazadera giratoria

de la abrazadera fija y la acerca a su antecesor más lejano, el nudo de cuerda. ¿Se pueden comparar el nudo de la cuerda y el nudo industrializado de la abrazadera? La relación que aquí se establece es de índole metafórico. A simple vista, la presión que ejerce el nudo de cuerda al unir los maderos no opera del mismo modo que la tracción ejercida por las abrazaderas unidas por un pivote. La metáfora guarda relación con una comprensión más integral del nudo. Alexei Sossinsk señala que los nudos y los eslabones se consideran en la ciencia como una forma de autoorganización de la naturaleza animada e inanimada. Un fenómeno que el investigador Dmitri Koslov considera que, además de interesarle a la física o la matemática, es también un problema de interés para la arquitectura. Pero ¿qué es lo que se mantiene y qué es lo que se transforma en esta reorganización del nudo? ¿Cómo es que el nudo de cuerda se transforma en un mecanismo estandarizado capaz de producir un entramado de acero?

Es importante destacar que la cuerda no es el nudo como tal, sino más bien una integridad de fluctuación de energía acumulada en el giro de la fibra. Por lo tanto, la abrazadera giratoria es capaz de establecer nuevamente ese principio de autoorganización al que se refiere Sossinsky, pero de una forma completamente distinta. En este caso, por medio del acero y un modo mecánico de producir la fricción y el giro. Esto, nos remite al problema de la transmutabilidad de la materia, ya que estamos hablando de materiales completamente diferentes con la capacidad de concentrar toda la tensión de la estructura en un patrón energético equivalente. Una manera de aclarar esta idea guarda relación con el comentario del arquitecto y artista holandés, Lars Spuybroek:

Un concepto por el que Semper es famoso es el *Stoffwechselthesel*, la transformación de materiales, lo que significa que los edificios ya no están hechos de textiles, sino que ese textil se ha transmaterializado en piedra, acero y otras partes constituyentes.

Esta reflexión permite comprender el problema desde “un materialismo abstracto, que nos salva del idealismo y del realismo al mismo tiempo” Animándonos a entender el paso del nudo al tejido de Semper, como una energía vital capaz de transformar un material y una técnica en un concepto.

La transformación del nudo de cuerda encuentra en la unión industrial de la abrazadera giratoria el sustrato para producir una nueva manifestación. Insistiendo en “la naturaleza metafísica del nudo y en la imposibilidad del principio de su reducción a cualquier encarnación material”, un nudo vendría a ser, “ante todo, una metáfora de procesos complejos en el tiempo, instantáneamente ‘congelados’ en el espacio”. En este salto, la técnica del hacedor de nudos es reemplazada por el montaje de piezas en serie por un obrero calificado. Esta mutación tecnológica convierte al nudo estandarizado en una metáfora, lo que para Gottfried Semper vendría a ser

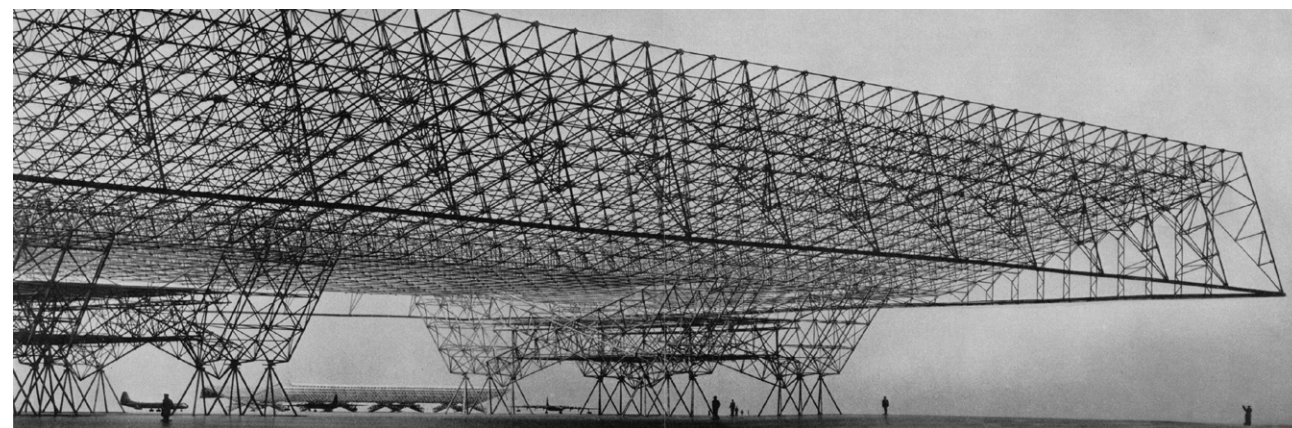
figura 6
Modelo de hangar para la fuerza
aérea, 1954. Wigley, M. 2020,
pag.73-74.

la idea de *Stoffwechsel*, término alemán para metabolismo o transfiguración de la materia. De manera literal, un cambio al interior de un fenómeno ondulatorio. De esta manera, la flexibilidad producida por el nudo de cuerda, mediante la técnica de torsión de sus fibras, se realiza en la abrazadera de Burton, por medio de la correlación de dos giros: uno producido por la unión con el tubular (traslación) y otro por el eje que une ambas abrazaderas (rotación). Con la industrialización del nudo, la cuerda se ha transmutado al acero; un cambio de sustancia para configurar finalmente un cambio de tejido.

El espacio en red del andamio

En el ensayo del teórico Mark Wigley *El Cerebro Arquitectónico*, la red horizontal es el medio por el cual diversos arquitectos como Konrad Wachsmann o Buckminster Fuller han proyectado sus imaginarios espaciales (figura 6). Esta condición se ve reflejada, por ejemplo, en las arquitecturas de vanguardia de los 60 y 70's. En proyectos como la *Ville Spaciale* de Yona Friedman, *New Babylon* de Constant y el *Fun Palace* de Cedric Price. Entendidos para Wigley, como condensaciones de espacios en red horizontal capaces de reconfigurarse sin cesar. El cerebro arquitectónico invita a “pensar en la curiosa arquitectura de todas las redes y en la condición de red de todas las arquitecturas”. La trama horizontal de los ejemplos mencionados se encontraría vinculada al concepto de libertad de movimiento. El andamio tiene la capacidad de responder al ideario de producción espacial a la escala del cuerpo en un espacio expandible sin límites. La arquitectura en red del andamio se constituye por medio de tubos unidos por abrazaderas de dos tipos: fija y giratoria. Con el nudo giratorio, el tubo produce un tipo de tejido particular, que veremos más adelante.

Para hablar de redes, tejidos o entramados vale la pena entender a qué tipo de trama nos estamos refiriendo. Por ejemplo, para Deleuze y Guattari en el libro *Mil Mesetas*, lo “Liso y lo Estriado”, hace referencia a un espacio, un tejido o un modelo que determina la trama de forma homogénea y heterogénea;



nómade y sedentaria respectivamente. En su ensayo de 1985 acerca de la originalidad de la Vanguardia moderna, Rosalind Kraus señala que “la retícula sirve para eliminar la multiplicidad de lo real, reemplazadas por la extensión lateral de una única superficie”. En *El Cerebro Arquitectónico*, originalmente editado en 2007, Wigley señala que “La red no es solo el espacio de libre circulación, sino una libertad para inventar nuevos tipos de movimiento “. Desde el año 1939, la abrazadera giratoria de John Burton integra un patrón que determina una mayor libertad de movimiento en los configurantes del entramado. Con ello, le añade a la red un tipo de desviación rotatoria, algo así como un doble giro que multiplica las posibilidades de dirección de los tubos de acero que conforman la estructura.

Si el andamio compuesto por tubos y abrazaderas giratorias es concebido como una sustancia de producción en red del espacio, entonces ¿cómo se produce la variación del tejido que conforma este nudo en específico? El doble giro de la abrazadera permite el desvío de las paralelas que conforman la red. El primero, producido por el vástago o eje que une sus extremos y el segundo por el roce de la abrazadera con el tubo. Ambos crean un nudo mecanizado que incluye el movimiento de rotación y traslación en dos ejes. Este nudo distribuye los esfuerzos y cargas en todas direcciones, logrando una indeterminación más asociada con el tejido “liso” que propone Deluzze y Guattari. La arquitectura de esta red está relacionada principalmente con la “libertad de un plan que no procede por líneas paralelas o perpendiculares”. Un tipo de espacio liso “constituido por el ángulo mínimo, que desvía la vertical, por el torbellino que desborda el estriaje”. Si la red espacial es irregular en relación con las paralelas y perpendiculares de la cuadrícula, ¿qué tipo de espacio es capaz de acoger esta condición, sin hacer de la red un fetiche? Aludiendo a los ejemplos que entrega el arquitecto Mark Wigley, es posible relacionar la red del andamio con aspiraciones artísticas, políticas y urbanas; sin embargo, “En la mayoría de estos proyectos, no se vive en la red, sino en el espacio que enmarca.”

Al añadir un pivote que une las dos abrazaderas, John Burton desvía la orientación perpendicular de la cuadrícula a un fenómeno de variación constitutiva. El espacio liso de esta red producida por un nudo giratorio distribuye nuevos nudos en un espacio abierto, no cartesiano. Lo liso de esta red se debe a que distribuye sus energías en base a las líneas oblicuas que ésta produce. De todos modos, plantear una dicotomía de blancos y negros con relación a la cuadrícula y la red de la abrazadera giratoria no es un camino fructífero, ya que, tal como señala Deleuze y Guattari, “unas veces se pasa del liso al estriado, y otras del estriado al liso, gracias a movimientos totalmente diferentes”. Lo que sí podemos decir, es que, al liberar la unión de los perfiles en ángulo recto desaparecen las líneas paralelas que definen la cuadrícula, ya que los perfiles pueden tomar giros de traslación y rotación diversos. En un tejido que tiende a lo liso, el control de la orientación queda en manos del cuerpo del armador de andamios. Tal y como lo demuestran las caóticas

esculturas en bambú y cuerda de los hermanos Doug y Mike Starn, donde los esfuerzos de la estructura se han distribuido de manera que se confunden con la exuberancia que caracteriza el entramado. Algo que Ateya Khorakiwala, advierte, cuando señala que “El bambú y los andamios son quizás más una relación social que un material”.

Existe una componente relacional que se encuentra potencialmente activo en la relación del andamio con la producción de la ciudad, la arquitectura y el cuerpo que realiza el montaje de la red. El andamio es una tecnología de producción arquitectónica, social, artística y política. Mark Wigley señala que “El gran andamio expandible que define la nueva ciudad está destinado a ser una incubadora posrevolucionaria para nuevos tipos de práctica espacial”. Cuestión llevada al extremo en el proyecto artístico denominado *New Babylon* (figura 7), desarrollado en maquetas y dibujos por el artista Constant Nieuwenhuys, entre 1956 y 1974. Allí se presenta una infraestructura en red distribuida por el territorio, capaz de auto producirse de manera continua con el accionar del juego espontáneo y libre de los Situacionistas. De manera similar, Yona Friedman desarrolla la arquitectura móvil llamada *Ville Spatiale* (1958-62), donde sus representaciones parecen aludir a un andamiaje en suspensión, una red de filamentos que se van construyendo por sus habitantes de manera libre sobre la ciudad existente. Finalmente, el proyecto del *Fun Palace* (figura 8), que entre 1961 y 1964 llevaron adelante Cedric Price y

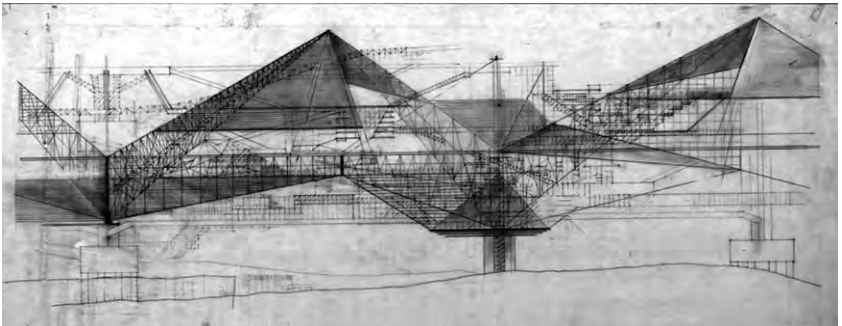


figura 7
New Babylon. Sección alargada del sector amarillo, 1967. Zegher, C y Wigley, M. 2001, pág. 110-111

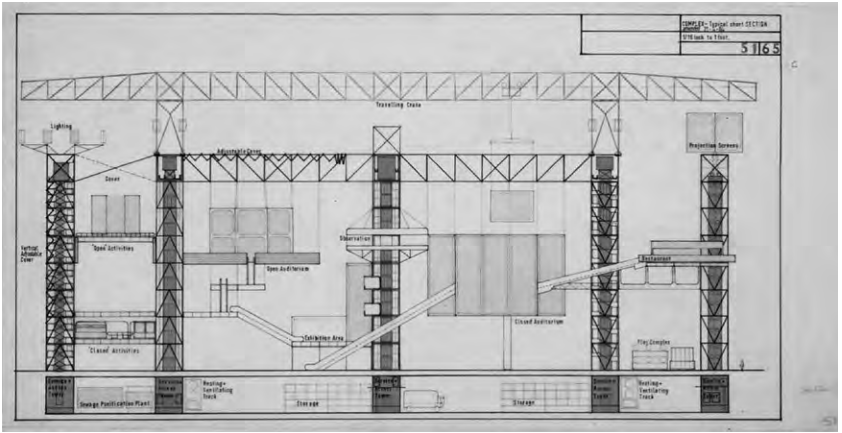


figura 8
CCA collection. (2021, 21 julio). *Fun Palace Project, Cedric Price Fonds* [Illustration]. Sección Fun Palace. <http://www.cca.qc.ca/img-collection/oFTBoLFN8Cyqo-D2pSU26WYKWYQ=/700x364/309793.jpg>

Joan Littlewood “fue visualizado como un gran andamio abierto a orillas del río Támesis en Londres”. Esta propuesta consiste en un sistema de grúas y andamios coordinados por la cibernética en diálogo con los deseos de sus visitantes. Si bien todos los ejemplos presentados anteriormente, dan cuenta de un tipo de producción expandida y libre del espacio, podríamos aventurar que la red del andamio es la referencia tecnológica de esta condición arquitectónica.

Conclusion basada en la práctica:

El método de trabajo de este artículo y sus alcances es producido mediante la investigación basada en la práctica. En este tipo de procedimiento, “lo más relevante es el proceso de indagación y la experimentación: el fin último es explorar, no crear”. En general, las disciplinas arquitectónicas y artísticas propenden a este tipo de investigaciones en donde quien produce la exploración también estudia críticamente sus decisiones y plantea reflexiones sustentadas en una realidad material concreta. En este tipo de prácticas, el diseño de la investigación es “fuertemente «emergente» en el sentido que varía a medida que se desarrolla el proyecto”. El curso que tomó esta conclusión fue entendido como una exploración de procedimiento, más que el de una obra acabada. El desarrollo de un prototipo en base a la experimentación con piezas de andamios durante un período de cinco meses permitió recopilar algunas observaciones, fotografías, maquetas y dibujos. (figura 9)

Para producir una red, se ha comenzado con una figura básica de tres elementos (figura 10). Al ensamblar un polígono (figura 11), el paso siguiente fue ir del nudo al triángulo y de éste al tetraedro, conformando un tejido en base a la creación de un tipo densidad espacial. “El tetraedro crea un interior(...) El nudo es un tetraedro o un complejo de tetraedros”. De esta manera, el entramado pasa de una integridad o patrón a otra. En esta traducción literal entre un nudo y el tetraedro se produce un cambio de escala secuencial que le da una continuidad formal y estructural a todo el tejido. En la red espacial de la abrazadera giratoria no existen verticales

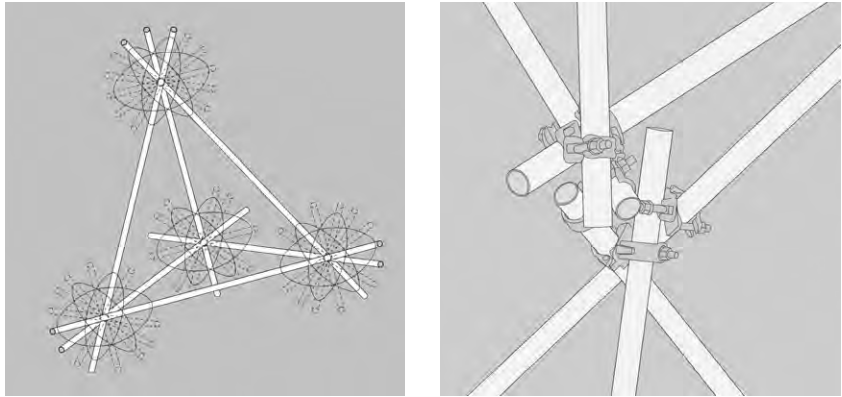


figura 10
Ilustración del tetraedro como figura de montaje de la abrazadera giratoria. Elaboración propia

figura 11
Ilustración de nudos entre uno o más tetraedros. Elaboración propia.

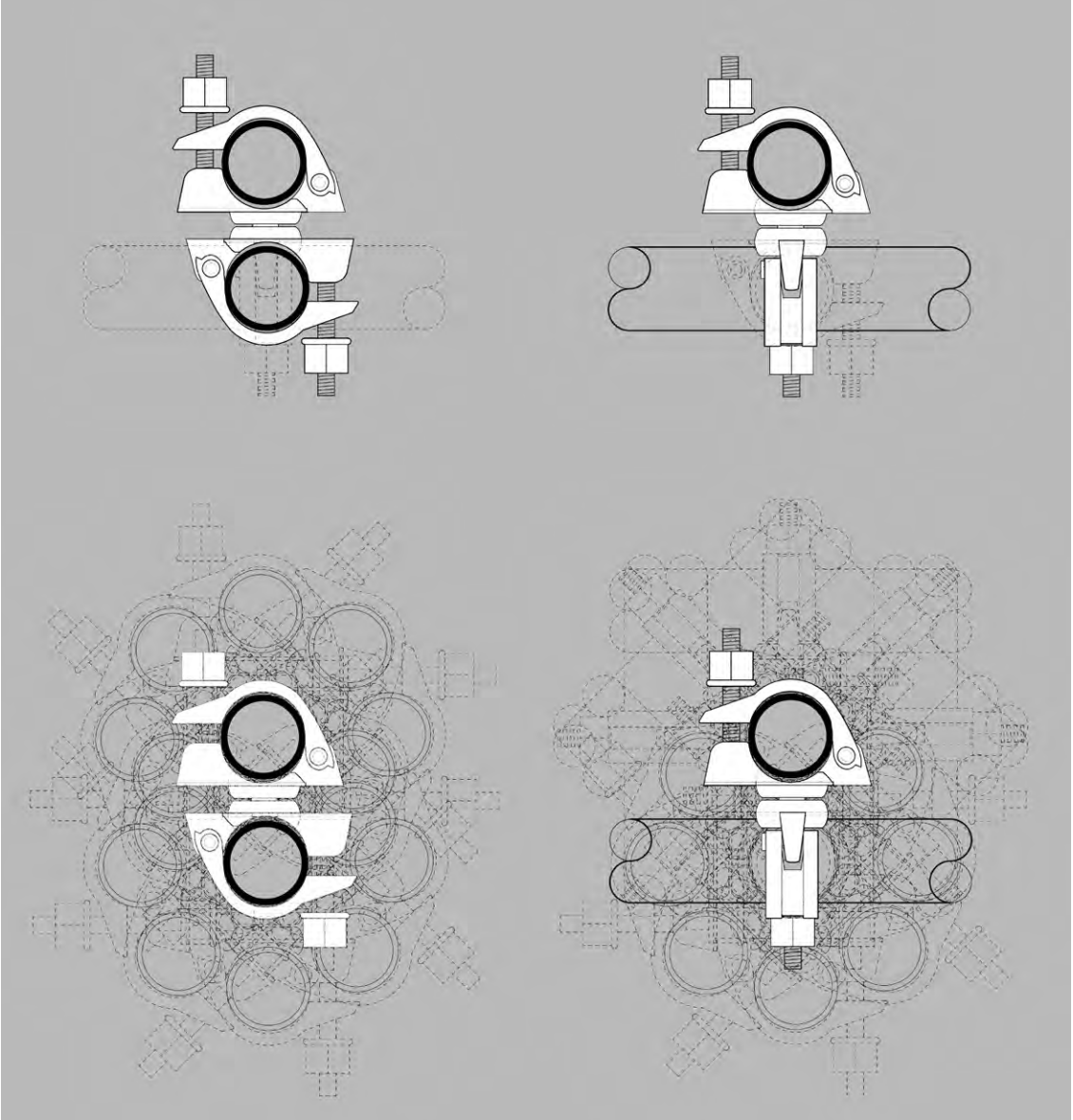


figura 9
Ilustración abrazadera giratoria y sus movimientos de rotación y traslación. Elaboración propia.

ni horizontales. “La multiplicación ocurre solo a través del fraccionamiento progresivo de la unidad compleja original del sistema estructural mínimo del Universo: el tetraedro” (figura 12).

La conformación de tetraedros permite el desarrollo de una triangulación irregular, para luego abrir la red a conformaciones abiertas y móviles. Esta heterogeneidad se logra luego de abandonar el plan establecido en maquetas y dibujos. Se busca producir un espacio en red aleatorio, centrado en el nudo más que la estética definitiva del tejido. Más parecido a lo que propone Constant o Friedman en el caso de *New Babylon* y la *Ville Spaciale* respectivamente, donde la unión de componentes y la producción de la red se realiza mediante el juego libre y espontáneo del cuerpo humano en el espacio.

Para concluir, podemos decir que el andamio como red, entrega una extensión tectónica del cuerpo humano que realiza el montaje, similar al tejido que produce una araña. El nudo metafórico permite un crecimiento por agregación, este le confiere al sistema un perpetuo movimiento y adaptabilidad. De este modo, la red conforma un espacio heterogéneo, más parecido a un nido, al tejido del fieltro, o al espacio irregular del follaje. Una especie de “gimnasio-selvático” en constante transformación (figura 13). El desvío o la tergiversación de esta herramienta de construcción en altura nos acerca a vivir no solo en el espacio que enmarca la red, sino también a asimilarla como un cuerpo o la extensión de este.

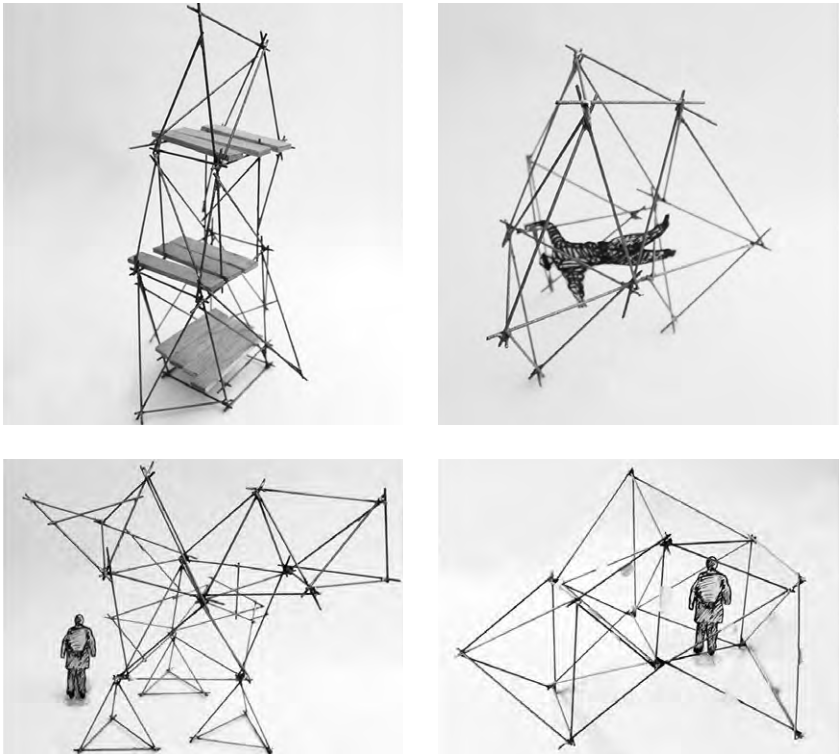


figura 12
Modelos a escala en base a triángulos y tetraedros. Elaboración propia.

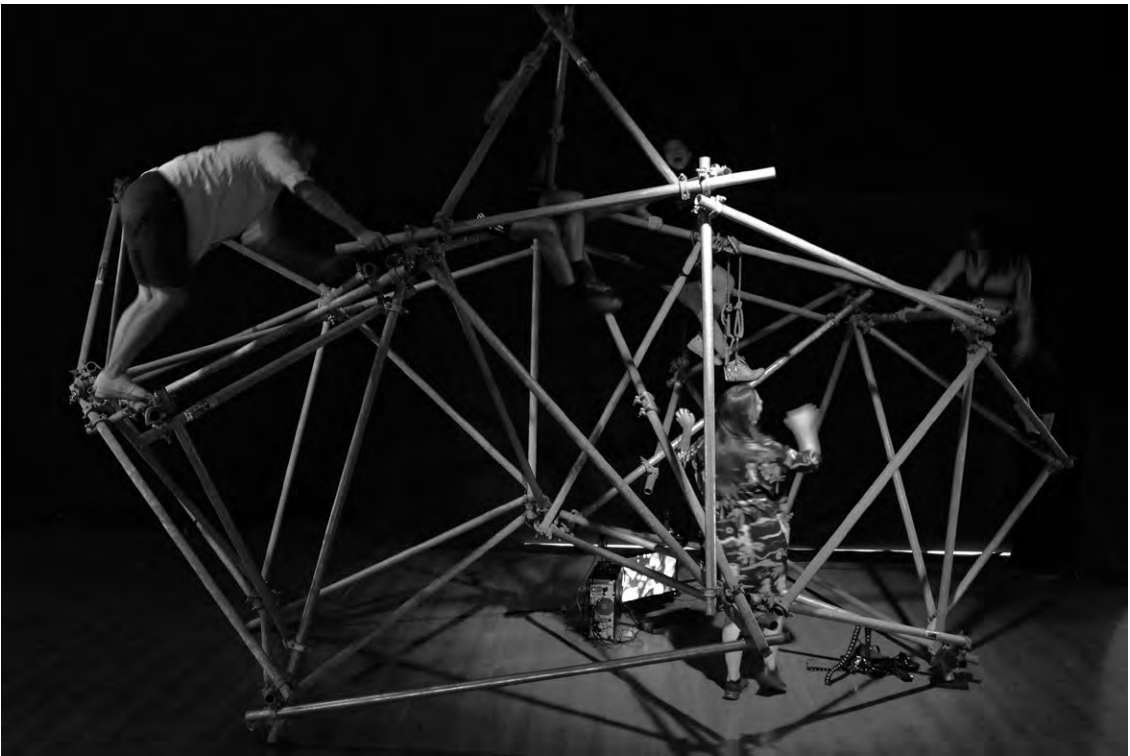


figura 13
Instalación y performance
“Telaraña”. Elaboración propia.

1. Marks, Michael. *Scaffolding: The Handbook for Estimating and Product Knowledge*. New York: Page Publishing, Inc. 2016, p.115

2. Fuller, Buckminster, & Applewhite, E. Jarrat. *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan. 1975.

3. Ando, Tadao y Kazumi Futagawa. 1990. "*Kara-za, A Movable Theater*." *Perspecta* 26. Accessed July 5, 2021. pp. 171-84

4. Gottfried, S. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft . 1860-63.

5. Fuller, Buckminster, & Applewhite, E. Jarrat. *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan. 1975, p. 424

6. Kozlov, D. Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture. Atlantis Press. Diciembre de 2018.

7. Marks, Michel. *Scaffolding: The Handbook for Estimating and Product Knowledge*. New York: Page Publishing, Inc. 2016, p. 23

8. Sossinsky, A. *Nœuds, Genèse d'une théorie mathématique*. Parin: Seuil. 1999

9. Kozlov, D. Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture. Atlantis Press. Diciembre de 2018.

10. Tramontin, Maria Ludovica. Textile Tectonics: An Interview with Lars Spuybroek. *Architectural Design* 76(6). 2006 p. 52-59

11. Tramontin, Maria Ludovica. Textile Tectonics: An Interview with Lars Spuybroek. *Architectural Design* 76(6). 2006 p. 52-59

12. Kozlov, D. Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture. Atlantis Press. Diciembre de 2018.

13. Gottfried, S. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft . 1860-63., p.233) Traducción libre del autor de este texto.

14. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019

15. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019, p. 9

16. Deleuze, Gilles., & Guattari, Felix. *Mil Mesestas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 1988, p. 483

17. Krauss, Rosalind. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza forma. 2006, p. 23

18. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019, p. 33

19. Deleuze, Gilles., & Guattari, Felix. *Mil Mesestas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 1988, p. 496

20. Deleuze, Gilles., & Guattari, Felix. *Mil Mesestas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 1988, p. 497

21. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019, p. 23

22. (Deleuze, Gilles., & Guattari, Felix. *Mil Mesestas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos. 1988, p. 484

23. Khorakiwala, A. (25 de noviembre de 2018). *www.e-flux.com*. Obtenido de https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/221616/architecture-s-scaffolds/

24. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019, p.33

25. Wigley, Mark. *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones. 2019, p.33

26. Lorenzini, María José Contreras. 2013. "*La Práctica Como Investigación: Nuevas Metodologías Para La Academia Latinoamericana*." POIÉSIS 14, no. 21-22, pp. 80

27. Lorenzini, María José Contreras. 2013. "*La Práctica Como Investigación: Nuevas Metodologías Para La Academia Latinoamericana*." POIÉSIS 14, no. 21-22, pp. 78

28. Fuller, Buckminster, & Applewhite, E. Jarrat. *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan. 1975, p. 425

29. Fuller, Buckminster, & Applewhite, E. Jarrat. *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan. 1975, p. 38

Bibliografía

Marks, M. (2016). *Scaffolding: The Handbook for Estimating and Product Knowledge*. New York: Page Publishing, Inc.

Fuller, B. R., & Applewhite, E. J. (1975). *Synergetics: Explorations in the geometry of thinking*. New York: Macmillan.

Tadao, A y Futagawa, K. (1990). "*Kara-za, A Movable Theater*." *Perspecta* 26. Accessed July 5, 2021.Recuperado de: https://www.jstor.org/stable/1567160

Sossinsky, A. (1999). *Nœuds, Genèse d'une théorie mathématique*. Parin: Seuil.

Tramontin, M. (2006). Textile Tectonics: An Interview with Lars Spuybroek. *Architectural Design* 76(6).

Kozlov, D. (Diciembre de 2018). Knots as a Principle of Form in Modern Art and Architecture. Atlantis Press.

Gottfried, S. (1860-63). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Ästhetik: Ein Handbuch für Techniker, Künstler, und Kunstfreunde*. Frankfurt: Verlage für Kunst und Wissenschaft.

Wigley, M. (2019). *El Cerebro Arquitectónico*. Santiago: ARQ Ediciones.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.

Krauss, R. (2006). *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza forma.

Khorakiwala, A. (25 de noviembre de 2018). *www.e-flux.com*. Recuperado de https://www.e-flux.com/architecture/overgrowth/221616/architecture-s-scaffolds/

Lorenzini, M. J. C. (2018). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *REVISTA POIÉSIS*, 14(21-22), 71-86. https://doi.org/10.22409/poiesis.1421-22.71-86

Julio Suárez Hormazábal

Facultad de Arquitectura, Diseño y Construcción, Universidad de Las Américas, Chile.
Co-fundador de República Portátil, compañía creativa que desde el año 2003 desarrolla una práctica espacial crítica. Se titula como Arquitecto en Universidad del Biobío (2006). Realiza una pasantía en el curso de Nuevas Artes Digitales en Universidad de UQAM Montreal, Canadá (2015). Es Magíster en Arquitectura PUC, Chile (2020). arquisuarez@gmail.com

Fuente de financiamiento El proyecto se realizó con aportes de la Universidad de las Américas, Chile y fue patrocinado por la empresa de andamios Scafom-rux del mismo país.

Formas de diseño: de los objetos a las cosas

Design forms: from objects to things

texto

Esteban Salcedo Sánchez

ABSTRACT. We can affirm that one of the vectors of configuration of contemporary space took shape in the liberation of the elements from each other in a process of conversion of the immovable into furniture. Artifacts, objects or furniture thus acquired the status of autonomy with respect to the built, consolidating a mechanism of spatial definition that identifies uses with added objects (machines, furniture, decoration). The recent renunciation of the utilitarian condition of these objects and the vindication of their mediating role in the relationship with the subjects has served to establish the appearance of an alternative variable of topological organization of space: things.

Key Words. Furniture, objects, things.

Resumen. Podemos afirmar que uno de los vectores de configuración del espacio contemporáneo se concretó en la liberación de los elementos entre sí en un proceso de conversión de lo inmueble en mueble. Los artefactos, objetos o muebles adquirieron así estatuto de autonomía respecto a lo construido consolidando un mecanismo de definición espacial que identifica los usos con los objetos añadidos (máquinas, muebles, decoración). La reciente renuncia a la condición utilitarista de dichos objetos y la reivindicación de su papel mediador en la relación con los sujetos ha servido para instaurar la aparición de una variable alternativa de organización topológica del espacio, las cosas.



Palabras Clave
Muebles
Objetos
Cosas

figura 1

Triangular bed, June 14 Meyer-Grohbrügge & Chermayeff, Berlin, 2018. © Sam Chermayeff Office



figura 2
Metrò, Piovenefabi. Maniera.
Bruselas, 2017 © Jeroen Verrecht

En su ensayo *The theory of things* (La teoría de las cosas)¹, Bill Brown explora la tensión dialéctica que recorre la relación entre lo que consideramos objetos y lo que designamos como cosas. En su extenso análisis sugiere que estamos habituados a percibir la ‘cosidad’² de los objetos cuando dejan de trabajar para nosotros, es decir, cuando el taladro se rompe, cuando el coche se para, cuando los cristales se ensucian; cuando su flujo dentro de los circuitos de producción, distribución, consumo y exhibición se detiene, aunque sea momentáneamente.

El entendimiento de esta condición de las cosas como desafío a la visión utilitarista del objeto, sumado a la apuesta por el aura de indeterminación que Brown asigna al término, ha servido de estímulo a algunas oficinas para adentrarse en la intrigante zona donde los límites



figura 3
Bend it like it's hot!. Comte/Mewly.
Galerie Ruine. Ginebra, 2020 ©
Comte/Mewly

semánticos entre muebles, objetos, obras de arte y arquitectura se difuminan.

A través de proyectos que se afirman a sí mismos como cosas, marcan de partida un cambio en la relación con el usuario y nos alertan de cómo las cosas realmente nombran menos un objeto que una particular relación sujeto-objeto. De hecho, en el imaginario colectivo, la palabra ‘cosa’ se utiliza para designar aquello concreto pero ambiguo dentro de lo cotidiano (ej.: "Ponlo junto a esa cosa verde en el pasillo"), señalando un cierto límite o liminalidad, que flota sobre el umbral entre lo nombrable y lo innombrable, lo figurable y lo infigurable, lo identificable y lo inidentificable.

Esta indefinición constituyente de las cosas resiste con dificultades las categorías con las

que habitualmente designamos a los objetos que nos rodean. Pese a ello, asumen su papel como la escala intermedia entre la arquitectura y el cuerpo humano de formas descaradamente insospechadas, como en las mesas y taburetes monumentales *Metrò* (2017) de Piovenefabi (figura 2), en las que encontramos un equívoco juego de escala; o en las luminarias *Bend it like it's hot* (2020) de Comte/Mewly (figura 3), cuya delgada superficie de aluminio está pintada para parecerse a las espigadas plantas de un jardín, que hacen prevalecer una extraña ambigüedad material.

La forma, la función, el material, el contexto y el sitio parecen mezclarse entre sí cuestionando los convencionalismos. El apreciado confort, por ejemplo, puede interpretarse más que como simple comodidad, como las posibilidades de



figura 4
Solo Chair. OFFICE KGDVS.
Maniera, Bruselas 2014. © Sven
Laurent

sondear otras formas de la libertad. La cama triangular de la serie *For the Nuclear Family and Its Opposite Together* (2014) de Johanna Meyer-Grohbrügge y Sam Chermayeff (figura 1), se ocupa de lo acogedor y lo desconocido a la vez reorganizando con su geometría la habitación estándar; y el disfrute de la ligeramente asimétrica *Solo Chair* (2014) de Office Kersten Geers David Van Severen (figura 4), no tiene nada que ver con la ergonomía sino con experimentar una cierta sensación de inestabilidad.

Paradójicamente, las cosas están hechas para ser vividas a diario y todas parten de la idea de que el capricho personal es probablemente la mejor guía para producir cualquier diseño con el que se pueda vivir día tras día. Como *folies*, llevan aparejada una invitación a nuestros cuerpos a habitar escenarios específicos. Una silla puede ser escritorio, un

aparador es un lugar para ponerse los zapatos y maquillarse, un sofá deviene en un lugar para encararse con el interlocutor, etc. (figura 5). Cada una se esfuerza por engendrar una nueva relación entre nuestro físico y nuestra vida cotidiana fusionando tipologías varias en un equilibrio precario: una silla se convierte en la base de un paraguas; un armario se convierte en un lugar para sentarse, maquillarse o fumar un cigarrillo.

Pero no son meras herramientas, son una verdadera puesta en escena para la vida cotidiana. Escenifican nuestras interacciones a través de sí mismas y del espacio creado entre ellas. En algunos casos usamos estas cosas solos pero en otros, nos unen. Nos entendemos a nosotros mismos a través de nuestras interacciones con las cosas y por medio de ellas nos comunicamos con los demás.

La sorpresa visual y conceptual que producen lleva a nuestro cerebro a trabajar un poco más de lo normal para captar su forma y significado, lo que nos empuja irremediamente a cuestionarnos cómo el esfuerzo por repensar las cosas puede servir también para reinstituir nuestra sociedad.

Su propia presencia es en esencia un fenómeno colectivo, fruto de un impulso inclusivo, transcultural, trans-social y que no sólo implica únicamente al 'genio' individual, sino también al fabricante, productor, desarrollador, distribuidor, al crítico o al cliente.

Esta aproximación explora más allá del qué son las cosas o para qué sirven e intenta reivindicar directamente la relación sujeto-objeto en contextos temporales y espaciales particulares. Precipita un nuevo materialismo que lleva a entender el diseño de objetos como una vía para mostrar cómo se organizan nuestros afectos privados y públicos. Un manifiesto sobre cómo los objetos inanimados constituyen a los sujetos humanos. Cómo los mueven, cómo los amenazan y cómo facilitan o dificultan su relación con otros sujetos abriendo el camino a otras muchas cosas.

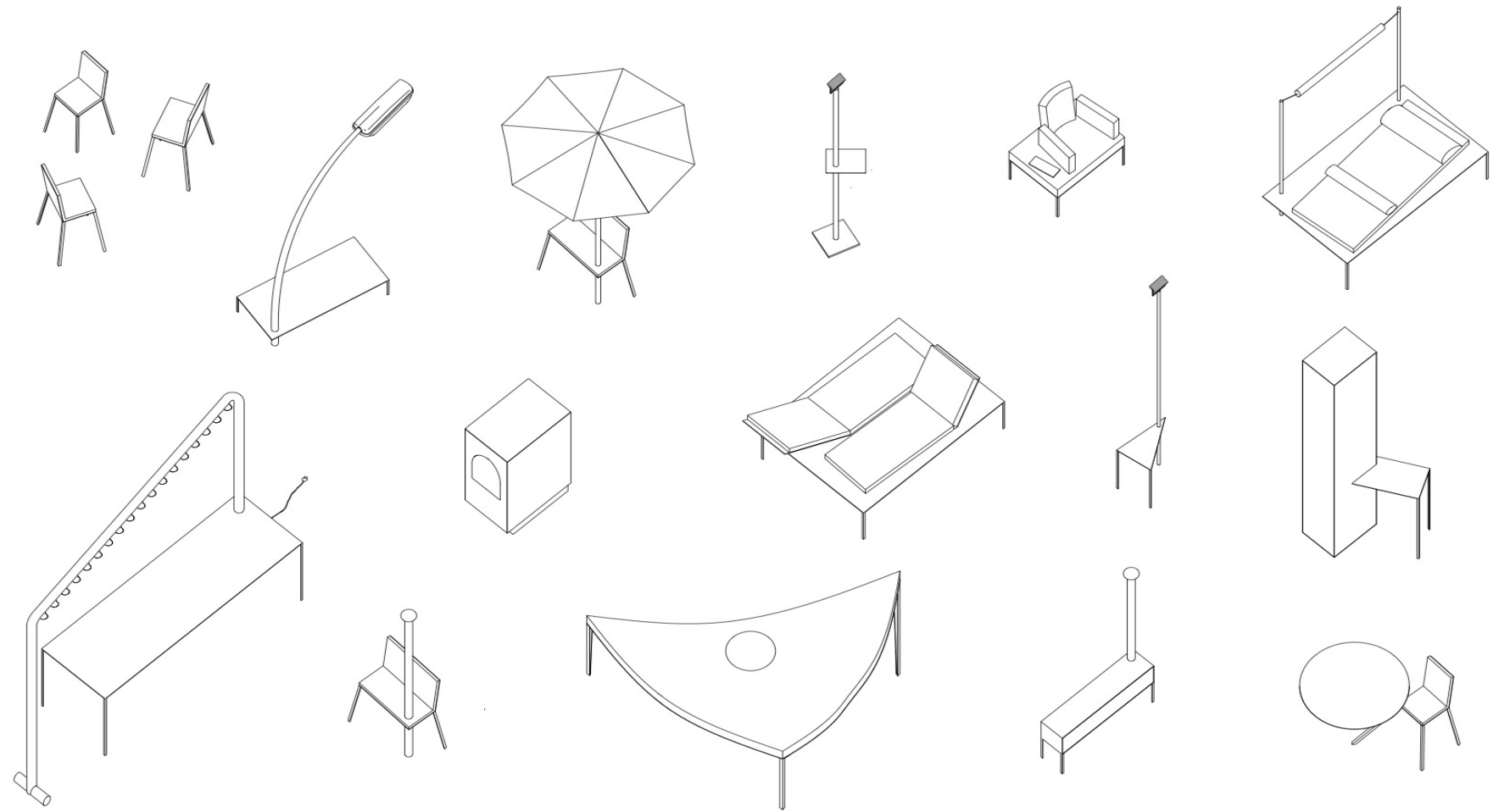


figura 5
“Beasts”. Sam Chermayeff. Side
Gallery, Barcelona. 2021. © Sam
Chermayeff Office

Esteban Salcedo Sánchez

Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura
esalcedos@alumnos.upm.es

Esteban Salcedo es doctorando en la ETSA Madrid. Sus temas de trabajo se centran en los conflictos que la arquitectura mantiene con sus narrativas, donde trata de desvelar herramientas y métodos de diseño contemporáneos. Combina la producción académica con la docencia y el ejercicio profesional en estudioHerreros.

Bibliografía

Brown, Bill: "Thing Theory." *Critical Inquiry* 28.1 (Autumn 2001): 1-22.

Chermayeff, Sam [et al.]: *Creatures*. Barcelona: Apartamento Publishing. 2021

Çiçek, Asli: *Crafting the Functional and the Conceptual*. Bruselas: Maniera. 2020

Woodman, Ellis: Figures on a stage. Bruselas: Maniera. 2018

Juegos de construcción

Recorriendo la Escultura-pabellón de la Bahnhofstrasse de Max Bill

Building games

A walk in Max Bill's Pavilion-Sculpture on the Bahnhofstrasse

María del Rosario Lozano González

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 82-99

Resumen. El artículo propone estudiar de manera crítica la Escultura-Pabellón construida por Max Bill en la ciudad de Zúrich en el año 1983. El objetivo de la investigación es confirmar que todas las decisiones que Max Bill toma durante la elaboración del proyecto sirven para que este elemento, a priori escultórico, se convierta en una propuesta arquitectónica. El artículo se desarrolla sobre la base de la documentación original, la reelaboración de nuevos planos y una bibliografía exhaustiva. El texto se estructura en cuatro apartados: en el primero, se reflexiona sobre la utilización de las matemáticas y la geometría para generar el proyecto; en el segundo, se analiza la construcción del proyecto; en el tercero, se estudian las reglas del sistema y las variaciones del mismo que llevan a entenderlo como parte de un conjunto escultórico; finalmente, en el cuarto y último apartado, se estudia la relación que se establece entre la Escultura-pabellón y la Nueva simplicidad arquitectónica desarrollada en Suiza en esa misma época. La comparativa es clave para entender la hipótesis de partida: la Escultura-pabellón de la Bahnhofstrasse de Zúrich no es solo una escultura si no que se transforma, en base a la mecánica operativa de Max Bill, en arquitectura habitada.

Palabras Clave

Max Bill
Escultura-pabellón
Zúrich
Arquitectura
Espacio
Arte Concreto

ABSTRACT. The article analyzes the Pavilion sculpture that the architect Max Bill built in Zurich in 1983. The objective of the research is to confirm that all the decisions that Max Bill makes during the elaboration of the design serve so that this element, a priori sculptural, becomes an architectural proposal. The article is developed on the basis of the original documentation, the reworking of new plans and an exhaustive bibliography. The text is divided into four sections: the first reflects on the use of mathematics and geometry to generate the project; in the second, the construction of a project that never materialized is analyzed; in the third, the rules of the system and its possible variations are studied; finally, in the fourth and final section, it is studied the relationship between the Pavilion sculpture and the New Architectural Simplicity, that was born in Zurich at that time. This comparison is fundamental to verify the starting hypothesis: the Pavilion sculpture is not only a sculpture but it is transformed, thanks to the work of Max Bill, in an inhabited architecture.

KEY WORDS. Max Bill, pavilion sculpture, Zurich, architecture, space, concret Art.

Historia de construcción

En diciembre de 1978, Max Bill acababa de cumplir setenta años cuando el alcalde de Zúrich anunció su intención de reconocer su valía mediante el encargo de una gran escultura que se situaría en un lugar representativo de la ciudad. El alcalde no pudo precisar más, no había decidido aún dónde ubicar la obra de Bill y tampoco había pensado en cómo obtener los medios económicos necesarios para su financiación.

En esa misma época, la Sociedad de la Banca Suiza, actual UBS, comunicó al Ayuntamiento de Zúrich su deseo de revitalizar el área peatonal adyacente a su sede central, a modo de regalo para la ciudad. La sede se localizaba en la intersección de dos de las céntricas calles de mayor afluencia de la ciudad, la *Pelikanstrasse* y la *Bahnhofstrasse*.

El Ayuntamiento y la Banca se encontraban trabajando en diferentes proyectos cuando acordaron conciliar ambos. El regalo que la Banca Suiza otorgaría a la ciudad de Zúrich sería la propia escultura que el alcalde había prometido encargar a Max Bill.

A finales de 1979, tras recibir el encargo oficial, Bill presentó su proyecto. (figura 1) En febrero de 1980, la dirección de la Banca Suiza acordó destinar 300.000 francos suizos para la construcción y solicitó al Ayuntamiento el nombramiento de un Comité Internacional de Expertos que evaluase la viabilidad de la propuesta de Bill. Cinco miembros conformaron el Comité: Giulio Carlo Argan, presidente de la asociación internacional de historiadores de arte y profesor en la Universidad de Roma; Eduardo Chillida, escultor español seleccionado por la habilidad con la que sus esculturas se relacionan con su entorno; Dieter Honisch, director de la Galería Nacional de Berlín; Willy Rotzler, autor suizo de libros de arte contemporáneo; y Kenzo Tange, arquitecto japonés.

El 14 de Agosto de 1981, el Comité de Expertos se reunió en la sede central de la Sociedad de Banca Suiza para asistir a la presentación de la propuesta y visitar el modelo a escala real que el propio Bill construyó en poliestireno

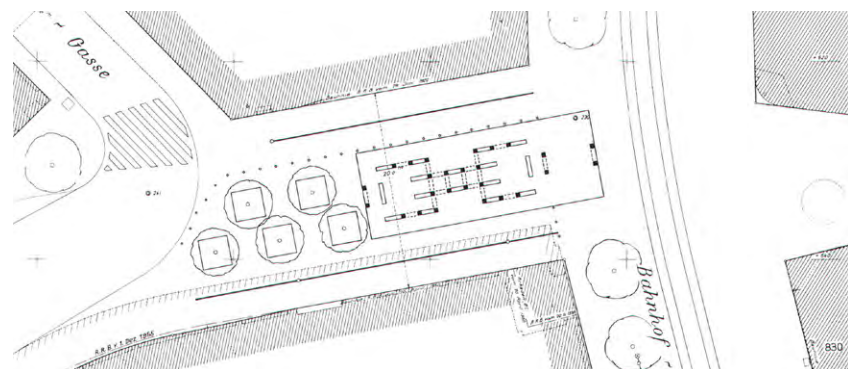


figura 1
Planta de la propuesta de Max Bill.
Procedencia de la imagen: BILL, Max y JEHLE-SCHULTE STRÄTHAUS, Ulrike. Plätze, Künstler und Denkmäler. Werk, Bauen + Wohnen, 71, 1984

figura 2
Max Bill en el modelo a escala real. Zúrich, 14 de agosto de 1980. Autor: Hans Krebs. ETHBIB. Bildarchiv (CC BY SA 4.0)



figura 3
Chillida (fondo), W. Rotzler, D. Honisch y E. Mühlemann (Director de UBS) en el modelo a escala real. Zúrich, 14 de agosto de 1980. Procedencia de la imagen: BILL, Max y ROTZLER, Willy. Max Bill. Ausstellung anlässlich seines 75. Geburtstages. Zúrich: Helmhaus Zúrich, 1983



figura 4
Vista de conjunto desde la Bahnhofstrasse, Zúrich, 2017. Fotografía de la autora

expandido pintado de gris, en el lugar de ubicación. (figuras 2 y 3) La respuesta fue unánime:

“La escultura propuesta representa un logro artístico significativo; Una obra maestra en la creación escultórica de Max Bill y en el arte suizo. Está especialmente diseñada para esta localización urbana y cumple óptimamente sus objetivos”

La propuesta de Max Bill

El conjunto escultórico desarrollado por Bill pertenece al grupo de las denominadas *Pavillonskulptur*, *Esculturas-pabellón*, que tienen como principio generador común la configuración de espacio mediante la adición de elementos iguales.

La *Escultura-pabellón* de la *Bahnhofstrasse* queda conformada por un total de cincuenta y nueve prismas rectos de base cuadrada, esculpidos en granito negro pulido. La dimensión de la base del prisma es de 42 cm y la altura, cinco veces mayor, de 210 cm. Todos los elementos de la *Escultura-pabellón* se ordenan ortogonalmente siguiendo las tres direcciones del espacio sobre un tapiz rectangular de 2.394 x 882 cm. Como resultado, los elementos horizontales y verticales conforman una sucesión de estructuras adinteladas que se adaptan al área de intervención y, al mismo tiempo, potencian sus cualidades espaciales como lugar de encuentro social. (figura 4)

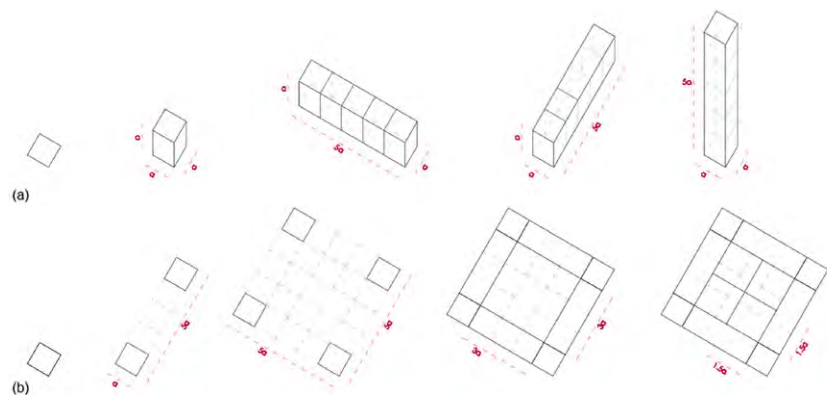


figura 5
Modulación y medida.
(a) Elementos de granito
(b) Pavimento
Dibujo realizado por la autora

Matemáticas y geometría

“Creo que es posible desarrollar ampliamente un arte basado en una concepción matemática.”

Modulación y medida

Las medidas utilizadas por Bill en su propuesta señalan la utilización de un módulo: el de la base cuadrada del prisma (42 x 42 cm). (figura 5a) De esta medida parten todos los elementos (42 x 42 x 210 cm) e incluso el despiece del pavimento sobre el que se ordenan, con piezas de tres dimensiones diferentes (42 x 42 cm, 42 x 126 cm y 63 x 63 cm). (figura 5b) Todas las medidas participan, por tanto, de esta modulación y responden a un orden que tiene que ver con la medida del ser humano.

Trazado

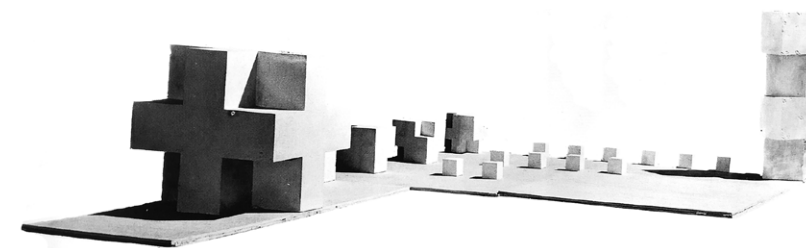
El trazado de la *Escultura-pabellón* tiene su origen en los intereses geométricos de Max Bill unidos a las condiciones de contorno y las necesidades de uso.

El cuadrado, las relaciones derivadas de su propia estructura y su traslación al espacio es uno de los temas más recurrentes en la obra pictórica, escultórica y arquitectónica de Bill. De hecho, su hijo, Jakob, señala el origen de la escultura aditiva de Bill en la propuesta para el *Monumento en honor al trabajo*, 1939. En ella, tomando como punto de partida la descomposición volumétrica de un cubo de mármol se inscribe una gran cruz construida a partir de seis elementos iguales entre sí. (figura 6)

El cuadrado, como se ha mencionado, se localiza en el módulo base y, además, acota en planta diferentes recintos que analizaremos a continuación.

Siguiendo el eje longitudinal de la *Escultura-pabellón*, encontramos en los dos extremos lo que podría denominarse un espacio de acogida. (figura 7a) Este espacio es diferente en cada uno de los dos puntos. Dos estructuras adinteladas a modo de puerta dan la bienvenida desde la *Bahnhofstrasse*. Sin embargo, una sola puerta invita al acceso desde el extremo opuesto. En

figura 6
Maqueta del monumento en honor al trabajo. Max Bill, 1939.
Procedencia de la imagen: GILL, Mónica (ed.). Max Bill. Arquitecto. 2G Revista internacional de arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004



continuidad a las mencionadas puertas, un elemento horizontal impide continuar el recorrido en línea recta y anuncia el inicio de un espacio de encuentro social. En este punto, el espacio se dilata. Mediante el giro sucesivo de las estructuras adinteladas se configuran en planta dos áreas cuadradas simétricas, una a cada extremo del conjunto. En continuidad con ambas se configura el espacio central. (figura 7b) En él todo se contrae, el número de los elementos aumenta proporcionando un carácter de protección y reflexión diferente al de los espacios anteriores.

Las transformaciones geométricas utilizadas por Max Bill en la configuración de la *Escultura-pabellón* son, además de la superposición y el giro de los propios elementos, la simetría. La *Escultura-pabellón* se sitúa en el centro del ancho de la *Pelikanstrasse*, haciendo coincidir su eje con el longitudinal de la propia escultura. A ambos lados queda espacio suficiente para el acceso de personas y vehículos. La simetría según dicho eje es total. Según el eje transversal, la simetría se rompe de manera intencionada. Si se hace coincidir el centro de la escultura con el centro del espacio de protección, la simetría sería clara en este espacio y en las dos áreas de encuentro social en continuidad.

figura 7a
Espacios en la Escultura-pabellón. Zürich, 2017. Vista desde el espacio de acogida. Fotografías de la autora



figura 7b
Espacios en la Escultura-pabellón. Zürich, 2017. Vista del espacio central. Fotografías de la autora



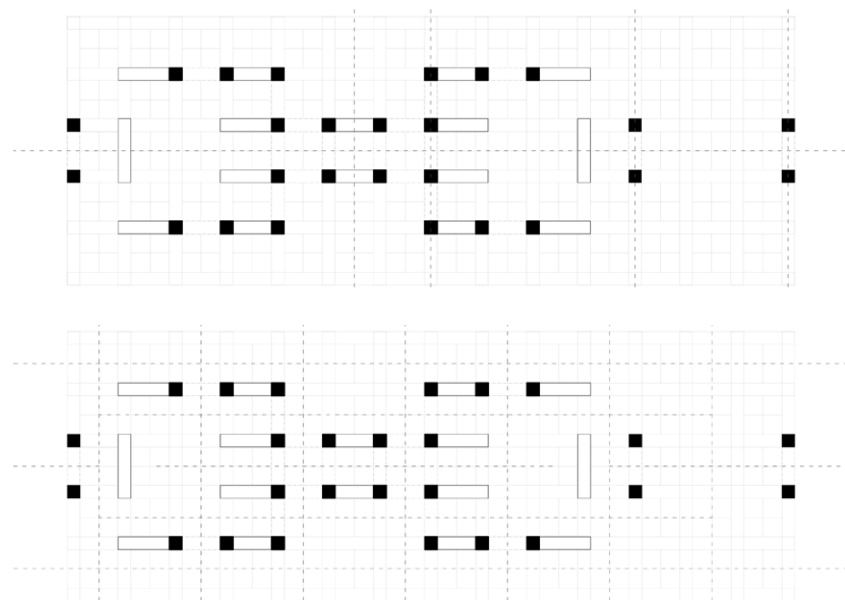


figura 8
Estrategias de proyecto.
(a) Ejes de simetría y asimetría.
(b) Permeabilidad de paso.
Dibujos realizados por la autora

Por el contrario, dicha simetría quedaría anulada en el espacio de acogida, cualificando ambos espacios de manera significativamente diferente. Las puertas de entrada se duplican en el extremo de la *Bahnhofstrasse*. La primera avanza hasta alinearse con la hilera de árboles que recorren la calle. La segunda, idéntica a la primera y en continuidad con la misma, se ordena siguiendo la línea de fachada de los edificios que delimitan la calle y señala el inicio de la *Pelikanstrasse*. De esta manera, Max Bill descentraliza el eje transversal, refuerza el carácter principal de *Bahnhofstrasse* e integra su flujo peatonal al de la propia escultura. (figura 8)

Escala

Bill enfatiza la relación del usuario con la *Escultura-pabellón*. Por un lado, debido al programa de uso; por otro, por las medidas utilizadas, conectadas directamente con el hombre. Los elementos en posición horizontal presentan dimensiones idóneas para un asiento de 42 cm de altura y 42 cm de ancho. Los elementos en verticales se separan 126 cm y sobre ellos apoyan elementos horizontales que, a modo de puerta, invitan al movimiento permitiendo el paso a través de ellos. Los huecos de paso se elevan 210, 252 y 294 cm dependiendo si apoyan sobre el plano del suelo o sobre otros elementos horizontales. Todas las medidas vinculan el proyecto con la escala humana.

Construcción

Estructura y construcción

Es inevitable hacer referencia a la relación que se establece entre las *Esculturas-pabellón* de Max Bill y las *Construcciones* del artista belga Georges Vantongerloo, por el que Bill sentía gran admiración. (figura 9) Vantongerloo experimentó con el espacio, el tiempo y el movimiento a través

de pequeños objetos escultóricos siguiendo un método de substracción volumétrica en una primera etapa y de adición de elementos en una segunda. Pertenecientes a esta última fase de experimentación espacial, se encuentra la serie *Construction* generada a partir de la suma ortogonal de elementos. Vantongerloo tenía la convicción de que, pese al reducido tamaño de sus esculturas, todas ellas podrían construirse a una escala mayor, incluyendo de esta manera la dimensión arquitectónica en su obra. Las *Esculturas-pabellón* de Bill parecen recoger el testigo de las *Construcciones* de Vantongerloo otorgándoles la mencionada dimensión arquitectónica, potenciando su relación con el ser humano y con el lugar de emplazamiento.

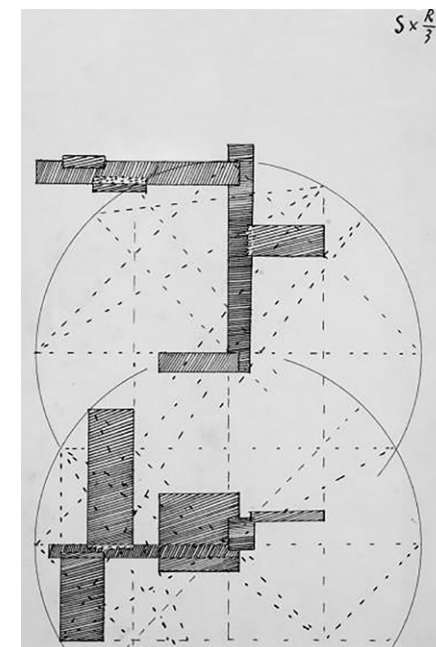


figura 9
S x R/3 Construction pour une sculpture, G. Vantongerloo, 1936.
Procedencia de la imagen: BILL, Max. Georges Vantongerloo, Kunsthau Zürich, 1981

Como si de un manifiesto de arquitectura en estado puro se tratase, en la *Escultura-pabellón* de Bill todo es estructura y construcción.

Materialidad y simbología

Max Bill seleccionó el granito para la *Escultura-pabellón* de Zúrich, por su resistencia y durabilidad. Su acabado pulido y el contraste de los gránulos claros y oscuros que componen las piezas monolíticas cortadas con precisión hacen que se produzca un rico juego de luces y sombras pese al monomaterialismo.

“Creemos que el arte concreto permitirá expresar aquellas cosas de real contenido simbólico, libres de toda carga sentimental o literaria. Así, hemos tratado de crear obras ricas de real e indiscutible potencia simbólica [...] Mostrando al mismo tiempo que el arte de ideas y el arte concreto no son contradictorios”

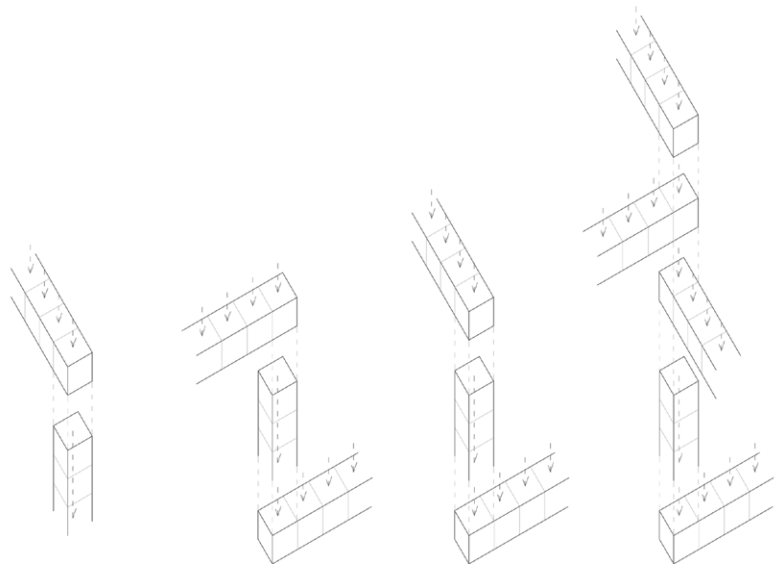


figura 10
Arquitectura y gravedad.
Dibujo realizado por la autora

En su Manifiesto de Arte Concreto, Max Bill rechazaba abiertamente la asociación de la pintura con la realidad, argumentando que las líneas y los colores son concretos por sí mismos. Sin embargo, el propio Bill describió su *Escultura-pabellón* como “*un antiguo recinto de templos*”. Las alusiones históricas del conjunto escultórico elevan su significado simbólico. La disposición adintelada de los elementos y el material empleado hace pensar de manera inmediata en esencialidad estructural de la arquitectura. Como si tratase de demostrar la veracidad de la teoría de la *GESTALT*, surgida en Alemania a principios del siglo XX, Max Bill probó que no era necesaria la presencia de una piel envolvente para que sus estructuras pergoladas sugiriesen la configuración de una sucesión de espacios que le permitían hablar de conceptos puramente arquitectónicos, de un interior y un exterior.

Además de la referencia histórica realizada por Bill, Honisch en su informe de evaluación de la propuesta comparó la sucesión de elementos de granito con la entrada monumental a un templo y el espacio interior delimitado con el ágora, un lugar de paz espiritual y encuentro social.

Arquitectura y gravedad

“*La forma de un objeto es un “diagrama de fuerza” en el sentido, al menos, de que a partir de él podemos juzgar o deducir las formas que están actuando o han actuado sobre él*”

El diagrama de fuerzas que da forma a la *Escultura-pabellón* deriva de la superposición de los elementos en las diferentes direcciones del espacio. Los elementos horizontales según una dirección (x) soportan elementos verticales (z) u horizontales en dirección perpendicular (y). Las cargas se transmiten en sentido descendente, por gravedad. De esta forma, Bill pone

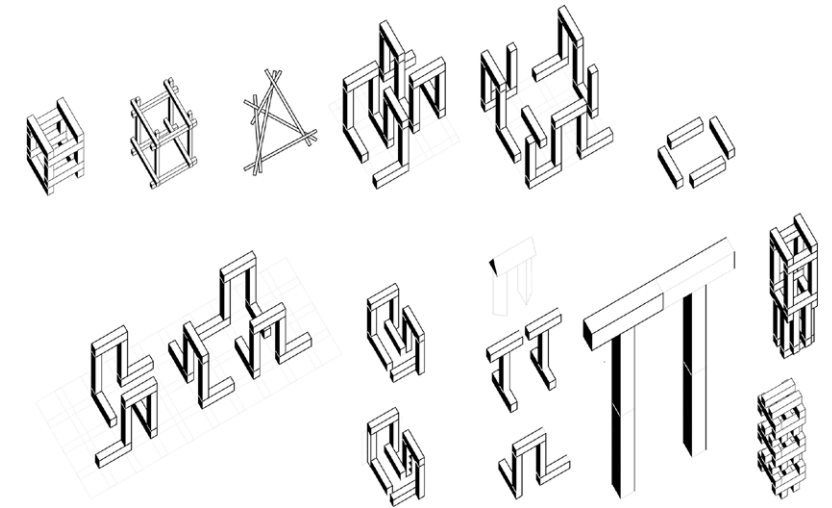


figura 11
Combinación.Variación.
Permutación. Dibujo realizado por la autora

en valor la esencialidad estructural en un sentido puramente arquitectónico. Los elementos horizontales sobre el suelo, además de bancos, son entendidos como zapatas desde un punto de vista estructural. Los elementos verticales, que facilitan el paso, son pilares o jácenas que soportan los vigas o dinteles que sobre ellos apoyan. (figura 10)

La coherencia entre forma, estructura y material es innegable en el conjunto escultórico. Todos ellos hablan de pesadez, estabilidad y equilibrio.

Serie, sistema y variaciones

La *Escultura-pabellón* de *Bahnhofstrasse* se entiende como un sistema de objetos idénticos e independientes que pueden combinarse entre sí. De hecho, en este sentido, todas las esculturas basadas en principios aditivos de Max Bill son iguales: sobre un abstracto tablero, se disponen elementos idénticos siguiendo unas leyes combinatorias propias, como si fuese un juego de construcción de piezas de madera.

Combinación. Variación. Permutación (figura 11)

Dependiendo de la orientación espacial de los elementos, las esculturas aditivas de Bill pueden clasificarse en dos grupos: combinatoria de elementos horizontales (*Cruces espaciales*, *Raumkreuz*, 1983-86) y combinatoria de elementos verticales y horizontales (*Esculturas-pabellón*, *Puertas y Monumentos*).

En base al espacio que acotan, se organizan según otros dos grupos: Estructuras cerradas que constituyen ilusiones ópticas de sólidos platónicos (*Esculturas-pabellón I, II y III*; 1969-1976) y las estructuras abiertas (*Escultura-Pabellón* de la *Bahnhofstrasse*).

Por último, en base a su función se localizan otros dos grupos: las que tiene carácter meramente escultórico, monumental y representativo, y las que, además del valor escultórico, tienen como objetivo configurar espacio habitable.

La *Escultura-Pabellón* de *Bahnhofstrasse* combina elementos verticales y horizontales, acota un espacio abierto que se cierra a medida que nos acercamos al centro de la escultura y, además de su valor escultórico, tiene como objetivo fundamental propiciar un lugar de encuentro y reflexión para los ciudadanos. En consecuencia, su configuración se ve condicionada por las características dimensionales y espaciales de su lugar de ubicación.

De la Escultura Concreta a la Nueva Simplicidad Arquitectónica

La *Escultura-Pabellón* de Max Bill se aleja del concepto clásico de escultura. Se trata de una obra concreta, cargada de geometría que se asienta directamente sobre el plano del suelo. Establece diálogo dimensional y espacial con el ser humano y con el lugar en que se ubica.

El desarrollo de las *Esculturas-pabellón* de Bill coincidió con una etapa en la que sus encargos arquitectónicos cesaron. Teniendo en cuenta que, por encima de todo, Bill se consideraba a sí mismo arquitecto no resulta sorprendente que la arquitectura siguiese siendo el eje vertebrador de toda su obra. En el caso de sus *Esculturas-pabellón*, este hecho se hizo especialmente evidente no solo en la elección explícita del título, sino también en la búsqueda de herramientas y objetivos comunes entre escultura y arquitectura, como ya hiciese en su propuesta para el *Monumento al preso político desconocido*, 1952.

“La arquitectura y la escultura tienen en común la creación de espacio. El presente caso se trata de un resultado extremo en el cual el desarrollo del espacio en sentido plástico se logra por medios arquitectónicos”

El término *Esencialismo Arquitectónico* se utilizó por primera vez en 1991. Con él, se hacía referencia a una nueva corriente arquitectónica nacida en Suiza a mediados de la década de los ochenta como reacción a derroches formalistas y posmodernistas. El concepto fue consolidándose hasta la celebración de la exposición titulada *Nouvelle simplicité* en el año 2003. El lugar en el que tuvo lugar, el *Espace de l'art concret*, supuso toda una declaración de intenciones. La relación entre el *Arte Concreto* y la *Nueva Simplicidad Arquitectónica* iba más allá de su coexistencia geográfica. De hecho, años antes, en la exposición temática *Minimal Tradition - Max Bill e l'architettura “semplice”*, Stanislaus von Moos se encargó de presentar a Max Bill como figura de referencia para Herzog & de Meuron, Märkli, Gigon & Guyer, Burkhalter & Sumi y Diener. (figura 12)

La simplicidad, serialidad, sistematicidad, reducción formal y material, predominancia de ángulos rectos y rigor en la ejecución son valores

intrínsecos a la obra de Max Bill y a las construcciones incluidas dentro de esta corriente arquitectónica, pero ninguno de ellos define de manera unívoca arquitectura. A continuación, proponemos profundizar en la relación que se produce entre la *Escultura-pabellón* de Max Bill y la arquitectura, centrándonos en las características fundamentales atribuidas a la *Nueva Simplicidad Arquitectónica*.

Espacio y recorrido

El movimiento del usuario adquiere gran importancia en la relación que se produce entre la *Escultura-pabellón* y el espectador. La *Escultura-pabellón* de Zúrich puede ser observada, pero principalmente fue creada para ser habitada. El usuario puede atravesar sus puertas, detenerse a reflexionar, conversar o continuar su desplazamiento. La estratégica disposición horizontal y vertical de los elementos abre un mundo de posibilidades programáticas. Por su contenido simbólico, puede entenderse como un elemento representativo y monumental. A su vez, los elementos verticales invitan al movimiento. Los horizontales al reposo. Y en su sucesión adintelada, se configuran estancias de reunión.

En sus *Esculturas-pabellón*, Max Bill otorgó el protagonismo de la obra al ser humano cuya percepción y relación varía de manera deliberada con su movimiento. Consiguió así regalar a la ciudad de Zúrich, no solo una escultura como estaba previsto, sino un espacio comunitario para la relación y el diálogo que encuentra en la esencialidad arquitectónica su medio de conformación.

Extraña empatía

Una de las características fundamentales de la simplicidad arquitectónica suiza radica en su percepción abstracta. La sobriedad y rotundidad formal y material de los elementos que configuran las diferentes construcciones



figura 12
Minimal tradition max bill und die einfache architektur. XIX Triennale di Milano, 1996.
Procedencia de la imagen: <https://triennale.org/archivi-triennale/19>

producen un juego de contrastes que llevan al desconcierto del espectador-visitante. El proyecto de la Galería Goetz, de Herzog & de Meuron, finalizado en Múnich en 1992, es un claro ejemplo. Tal y como afirma Angélica Fernández en su tesis, *De concreto a conceptual*, “*Lo especial y cautivador del edificio es su carácter puramente abstracto, cuya lectura está en el límite entre la de un edificio y la de un mero objeto geométrico, una escultura más del jardín de esculturas*”

En el caso de la *Escultura-pabellón* de Zúrich, Bill busca la empatía con el espacio circundante: ajusta la altura máxima a la línea de cornisa, acota dimensionalmente el espacio en planta, extiende el plano del suelo más allá de los límites de la propia escultura y avanza hasta la línea de arbolado de la *Bahnhofstrasse*. Entre sus objetivos, por tanto, se encuentra el de conectar su propuesta con el emplazamiento. Si bien es cierto que, pese a la búsqueda de dicha empatía con el lugar, la *Escultura-pabellón* de la *Bahnhofstrasse* se percibe como un objeto extraño que nada tienen que ver con el espacio que lo rodea. (figura 13) La sensación de sorpresa y curiosidad que despierta en el visitante parece sacada del inicio de la película *2001: Una odisea en el espacio*, en el que el gran monolito de piedra aparece suscitando el interés de todos los primates. Esta condición ajena al entorno simultaneada con la relación directa con el mismo se debe a la fuerza del lenguaje formal y material del conjunto escultórico.

Ausencia de elementos secundarios

En su origen reaccionario, la simplicidad en la arquitectura tenía como principio fundamental eliminar todo lo superfluo y artificioso. Esta búsqueda de esencialidad y naturalidad conduce al encuentro de un nuevo equilibrio que, en palabras del teórico Jacques Lucan, “*no está determinado por una graduación sencilla, en la que los elementos secundarios se convierten en subordinados al elemento principal - la estructura no es «piramidal». Todos los elementos tienen un peso, si no idéntico, entonces de igual importancia*”

En la *Escultura-pabellón* de Max Bill todo es estructura y construcción, como se ha mencionado. No hay cabida para forros, falsos techos o elementos decorativos de carácter superficial o secundario, sin necesidad de ser climatizado. Todos los elementos que componen la construcción son idénticos en forma, material y relevancia, independientemente de la dirección en que se ordenen.

Realismo material

Dominique Boudou, directora del *Espace de l'art concret* entre los años 2001 y 2005, atribuyó al esencialismo suizo lo que denominó un realismo material. En esta tendencia arquitectónica, cada material se representa a sí mismo. Este nuevo realismo material es totalmente coherente con la concepción del Arte Concreto de Max Bill, en la que cada forma, elemento o material es concreto en sí mismo y no una representación abstracta de la realidad.

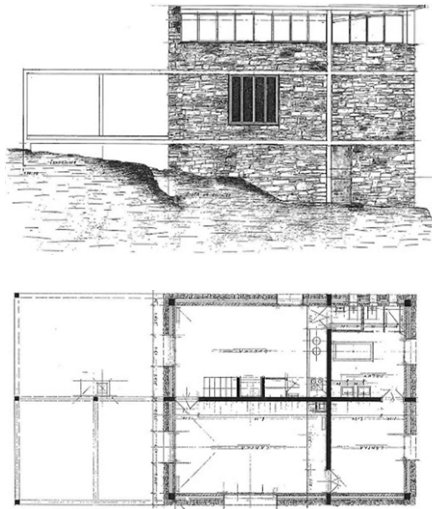


figura 13
PVista aérea de la Escultura pabellón. Zúrich, 1983.
Procedencia de la imagen: BILL, Max y ROTZLER, Willy. Max Bill. Ausstellung anlässlich seines 75. Geburtstages. Zúrich: Helmhaus Zúrich, 1983

Lógica verificable

“La nueva sencillez suiza no es casi nunca un fin en sí, sino un desenlace lógico de proyectos elaborados con otros propósitos... En este sentido, menos significa más”

Otra de las características fundamentales atribuidas a la *Nueva Simplicidad* es su “*rigurosa claridad*”. En la *Stone House*, la gran cruz estructural que la configura se manifiesta en planta y fachada. (figura 14) Las líneas estructurales de hormigón se muestran casi en su totalidad complementadas por el relleno de piedra que define el cerramiento de la vivienda. Construcción, estructura, forma y materia forman un sistema indisoluble e inteligible para todos.



Max Bill basa la construcción de su *Escultura-pabellón* en un método lógico, utilizando las matemáticas como infraestructura de apoyo. La existencia de un módulo y de transformaciones geométricas simples derivadas del mismo hacen que cada paso del proceso de configuración de la obra sea fácilmente comprobable, verificable y, en última instancia, comprensible. (figura 15) En consecuencia, es posible afirmar que las características plásticas, estéticas y representativas de la obra permiten entenderla como una *escultura*. Sin embargo, todas las decisiones tomadas por Bill para la construcción de su *pabellón* confirman que se trata de una propuesta puramente arquitectónica.

figura 14
Planta y alzado de la Stone house. J. Herzog y P. de Meuron, 1985-88.
Procedencia de la imagen: Fernando Márquez Cecilia, Richard Levene (Eds.). Herzog & de Meuron 1981-2000. El Croquis, n. 60+84. Madrid, El Croquis, 2005

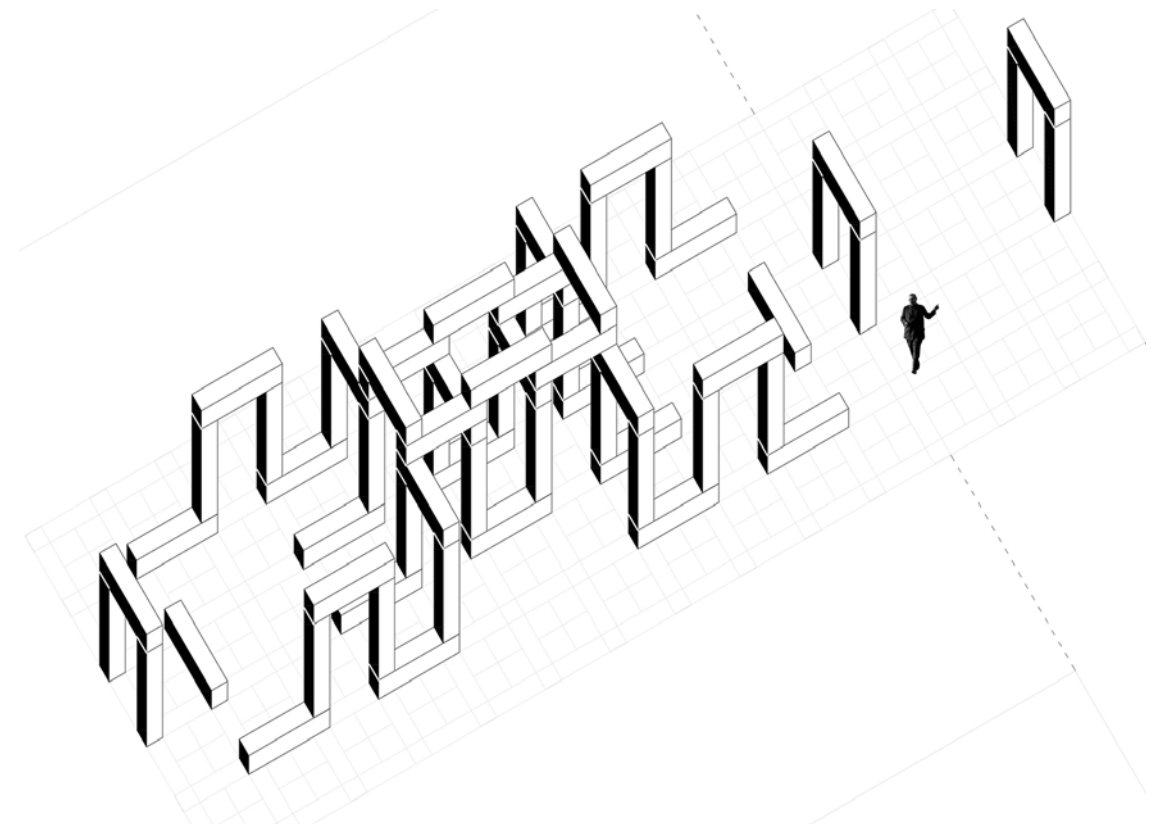


figura 15
Axonometría de la Escultura-pabellón. Dibujo realizado por la autora

- 1.** Fragmento del informe emitido por el Comité de expertos en torno a la propuesta de Max Bill. Publicado en: Max Bill. Ausstellung anlässlich seines 75. Geburtstages. Zürich: Helmhaus Zürich, 1983.

2. En el año 1969, Max Bill utilizó por primera vez el término *Pavillonskulptur* para titular una de sus creaciones escultóricas. El diseño de dicha escultura supuso el origen del estudio de nuevos conceptos espaciales en base a principios aditivos. Éste se convertiría en uno de sus grupos escultóricos más significativos de la carrera de Bill. El último *Pavillonskulptur* fue construido en Winterthur, su ciudad natal, tras su muerte, en 1994.

- 3.** BILL, Max. La concepción matemática en el arte de nuestro tiempo. MALDONADO, Tomás. Max Bill. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955, pp. 33-35, (publicado por primera vez en: Werk. Winterthur AG: Winterthur Buchdr., 1949, vol. 36, n.3)

- 4.** BILL, Jakob. Las esculturas-pabellón de Max Bill. GILI, Mónica (ed.). 2G Revista internacional de arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004, n29.30, pp. 222-231.

- 5.** La permeabilidad de paso de vehículos de emergencia fue uno de los condicionantes impuestos a Max Bill en la realización del encargo.

6. Max Bill y Georges Vantongerloo se conocieron a raíz de la fundación del grupo *Abstraction-Création* a principios de 1931 y desde entonces les unió una profunda relación amistad y admiración mutua. Max Bill se encargó del comisariado de numerosas exposiciones de Vantongerloo. Véase: BILL, Max. NZZ, 29 noviembre 1956. Citado en: THOMAS SCHMID, Angela y JUDA, Annelly. George Vantongerloo: A retrospective. London: Annelly Jude Fine Art, 2006. *"El miembro más joven de De Stijl, George Vantongerloo, ha sido el más radical desde el principio [...] La contribución de Vantongerloo fue desarrollar un arte que no puede ser reconocido todavía"*

- 7.**
BILL, Max. Un monumento.

MALDONADO, Tomás. Max Bill.
Buenos Aires: Nueva Visión, 1955,
pp. 66-79.

8. BILL, Max. Entrevista realizada por SCHLUMPF, Hans -Ulrich: MaxBill, Pavillon Skulptur Zurich. Citado en VON MOOS, Stanislaus. Max Bill a la búsqueda de la "cajaña primitiva". GILI, Mónica (ed.). *2G Revista internacional de arquitectura*. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004, n29.30, pp.6-12.

- 9.**
THOMPSON, D'Arcy. Sobre el
crecimiento y la forma. Madrid:
H. Blume Ediciones, 1980 (1917),
p.10.

- 10.**
Véase: Ibídem 3.
“(las esculturas pabellón) son objetos
de diseño que aunasen, al mismo
tiempo, características escultóricas y
características arquitectónicas”

- 11.**
BILL, Max. Ein Denkmal. Werk.
Winterthur AG: Winterthur
Buchdr., 1957, vol. 44, n. 7, pp.
250-254.

- 12.** BUCHANAN, Peter. Swiss
Essencialists. *Architectural Review*,
1991, 1, pp. 19-23.

- ### 13.
- Espace de l'art concret* es un museo inaugurado en 1990 en la localidad francesa de Mousans-Sartoux con el objetivo de exponer la colección de arte de Sybil Albers (hija de Josef y Annie Albers) y su esposo Gottfried Honegger. La colección artística fue donada al Estado francés en el año 2000.

- 14.**
La exposición *Minimal Tradition - Max Bill e l'architettura "semplice"* fue realizada durante la XIX *Triennale de Milano*, en 1996.

- 15.**
FERNÁNDEZ MORALES,
Angélica. "De concreto a
conceptual. Relaciones entre arte y
arquitectura
en el contexto helvético
contemporáneo". Directores:
Luis Bravo Farré y Juan Puebla
Pons. Universidad Politécnica
de Cataluña. Departamento de
Expresión Gráfica Arquitectónica
1, 2014.

- 16.**
LUCAN, Jacques. Galerie für
zeitgenössische Kunst in München.
Eine Maschine, um den Blick zu
schärfen. Gallery for Contemporary
Art in Munich. A Machine to
Sharpen the Eye. HATIE, Gerd.
Herzog & de Meuron. Sammlung
Goetz. Kunsthaus Bregenz
Werkdokumente 07, 1995, p. 12-21.

- 17.**
BOUDOU, Dominique y
LUCAN, Jacques. Entretien avec
Jacques Lucan. Nouvelle simplicité
: art "construit" et architecture
suisse contemporaine: exposition,
Mouans-Sartoux, Espace de l'art
concret, 1er décembre-2 mars 2003
Espace de l'ArtConcret, 2002, p. 5.

- 18.**
MORAVAMSZKY, Akos.
Concrete constructs. The limits of
rationalism in Swiss Architecture.
AD Rationalist Traces, 77 (5),
Oct.2007, p30-35.

- 19.**
Op. Cita 16, 9.

Bibliografía

AAVV. Nouvelle simplicité: art "construit" et architecture suisse contemporaine: exposition, Mouans-Sartoux, Espace de l'art concret, 1er décembre-2 mars 2003.

ÁLVAREZ-GARCÍA, Paula y LÓPEZ-BAHUT, Emma. Max Bill: Arquitectura y Arte, conexiones entre escuela de Ulm y Esculturas-Pabellón. Revista EGA, 2018, vol. 23, n. 33, pp.178-189.

BILL, Max. Georges Vantongerloo, Kunsthaus Zürich, 1981.

BILL, Max y JEHLE-SCHULTE STRATHAUS, Ulrike. Plätze, Künstler und Denkmäler. Werk, Bauen + Wohnen, 71, 1984, pp.38-44.

BILL, Max y ROTZLER, Willy. Max Bill. Ausstellung anlässlich seines 75. Geburtstages. Zürich: Helmhaus Zürich, 1983.

BUCHANAN, Peter. Swiss Essentialists. *Architectural Review*, 1991, 1, pp. 19-23.

FERNÁNDEZ MORALES, Angélica. "De concreto a conceptual. Relaciones entre arte y arquitectura en el contexto helvético contemporáneo". Directores: Luis Bravo Farré y Juan Puebla Pons. Universidad Politécnica de Cataluña. Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica 1, 2014.

GILI, Mónica (ed.). Max Bill. Arquitecto. 2G Revista internacional de arquitectura. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 2004, n.29.30.

HATIE, Gerd. Herzog & de Meuron. Sammlung Goetz. Kunsthaus Bregenz
Werkdokumente 07, 1995.

MALDONADO, Tomás. Max Bill. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.

MARTÍNEZ CASTILLO, Alberto. Max Bill, variaciones sobre la búsqueda de la belleza. Directores: Concepción Lapayese Luque. Universidad Politécnica de Madrid. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2013.

MARQUEZ CECILIA, Fernando Márquez y LEVENE, Richard (Eds.). Herzog & de Meuron 1981-2000. El Croquis, n. 60+84. Madrid, El Croquis, 2005.

MOOS, Stanislaus von; GIMMI, Karen y HANS, Frei. Minimal tradition
Max Bill and "Simple" Architecture 1942-1996. Zürich: Lars Muller
Publishers, 1996.

MORAVAMSZKY, Akos. Concrete constructs. The limits of rationalism in Swiss Architecture. *AD Rationalist Traces*, 77 (5), Oct.2007, p30-35.

THOMAS SCHMID, Angela y JUDA, Annely. *George Vantorgeloo: A retrospective*. London: Annely Jude Fine Art, 2006.

THOMPSON, D'Arcy. Sobre el crecimiento y la forma. Madrid: H. Blume Ediciones, 1980 (1917)

María del Rosario Lozano González

Estudiante de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos, ETSAM,UPM

Jaén, 1985. Arquitecto por la E.T.S. Arquitectura (ETSAM), Universidad Politécnica de Madrid, 2012. Estudiante colaboradora en Arroyo y Pemjean Arquitectura entre 2009 y 2011. Arquitecto Junior en Arroyo y Pemjean Arquitectura entre 2012 y 2016. Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2014. Estudiante de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, bajo la dirección de Carmen Martínez Arroyo y Rodrigo Pemjean. Beca del Departamento de Proyectos de la ETSAM (Beca DPA. Doctorado), Universidad Politécnica de Madrid, 2014-2016. Estancia internacional de investigación en la UZH, Zürich, junio-septiembre de 2016. mdrlozano@gmail.com

Fuente de financiamiento Financiación propia

Ámbito público entre espacio online y offline

Public sphere between online and offline space



figura 3
Parque San Borja como espacio online. Fuente: Captura por autor, 2021.

texto

Joshua Domínguez Ruelas

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 100-105

ABSTRACT. After Chilean social outbreak and restriction by Covid19, San Borja park would be unused. Given this, a community reproduced the park in Minecraft creating its own version: BorjaCraft. So two parks coexist in one environment, separate but forming part of a place. When entering or leaving the space, turning the digital on or off, the public experience happens between online and offline. If the characteristics of online and offline space were linked, how would the public sphere of a place be expanded? This puts in check the understanding of the public depending on space or format where it is inhabited.

Key Words. Public sphere, online and offline, format, Minecraft, media.

Resumen. Tras el estallido social chileno y restricción por Covid19, el parque San Borja quedaría en desuso. Ante esto, una comunidad reprodujo el parque en Minecraft creando una versión propia: BorjaCraft. Entonces coexisten dos parques en un entorno, separados, pero formando parte de un lugar. Al entrar o salir del espacio, prender o apagar lo digital, la experiencia pública se da entre online y offline. Si las características de espacio online y offline se enlazaran ¿Cómo se ampliaría el ámbito público en un lugar? Esto pone en jaque el entendimiento de lo público dependiendo del espacio o formato dónde se habite.



figura 4
Parque BorjaCraft como espacio offline. Fuente: Captura por autor, 2021.

Palabras Clave

Ámbito público
Online y offline
Formato
Minecraft
Media



figura 1
Estado Actual Remodelación San Borja. Fuente: Concurso Parque Museo Humano en San Borja. Dictamen de ganadores, 2014. © BBATS + Tirado Arquitectos

El escenario es la Remodelación San Borja, una unidad habitacional en Santiago de Chile. Diseñada y construida por la desaparecida Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU) en 1969, que tenía como visión la planificación urbana desde la arquitectura¹. Su principal elemento es un parque rodeado por veintidós torres de vivienda social generando una especie de patio central. “Una supermanzana con carácter urbano, tranquila, verde y oculta”² como punto de encuentro para generar comunidades: agentes no pasivos, sino activos de lo público³. San Borja es un caso de proceso participativo espontáneo de construcción de lo público. También, un proyecto radical en Santiago donde la arquitectura y sus actores plantean un todo más sustancial que cualquier elemento, resultando en un “ecosistema” San Borja. Más allá de su programa, forma y materia, el parque es el ámbito físico diseñado para expresión de los habitantes (figura 1). Un plan de ciudad protagonista y mundial, un proyecto global con implicaciones locales.

Tras el estallido social chileno – octubre de 2019 – San Borja se convirtió en trinchera y escapatoria de ambos bandos del conflicto agravando el desuso que vislumbraba⁴. Después llegaría la restricción de Covid19 que impediría estar en lo público, dejando al parque imposibilitado de ser visitado y poniendo en duda los ideales con que fue diseñado. Frente a esta incapacidad de reunirse físicamente, un grupo de adolescentes reprodujo San Borja dentro del videojuego Minecraft⁵ y creó una versión propia con la finalidad de socializar y seguir habitando el lugar que los unía. Así, existe el parque BorjaCraft, como una expresión más de San Borja (figura 2). Un parque en la *nube* como un modo de ejercer lo público surgido de ese mismo entorno. Con alcance transnacional, ahora es un proyecto local con implicaciones globales.

La utilización y masificación de la experiencia virtual pone en evidencia que el entorno está siendo colocado en una condición digital. Al entrar o salir de estas plataformas, se podría decir que el usuario constantemente enciende o

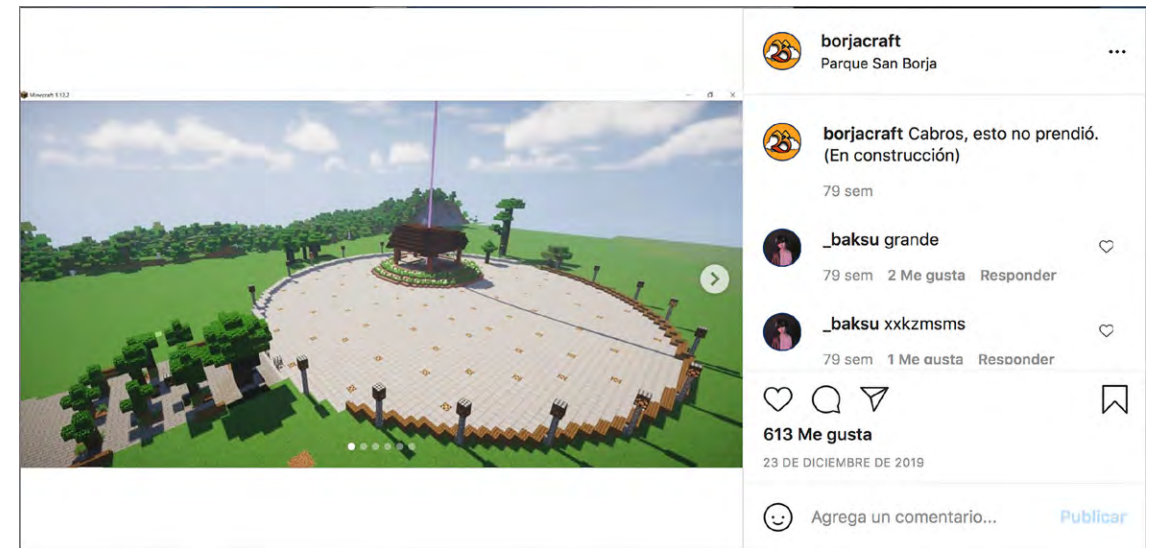


figura 2
Primera imagen publicada convocando al público a entrar a BorjaCraft. Captura por autor, 2021. © Instagram @borjacraft

apaga capas de la experiencia pública según las posibilidades otorgadas por cada mundo. Con esto, se da una dualidad de espacios que funciona para poner en juego la arquitectura en términos de relaciones entre dos mundos: uno normativo y otro capaz de acomodarse a cualquier contexto; uno discontinuo y puntual, el otro continuo e infinito; uno físico, el otro en datos; espacio offline (figura 3) y espacio online (figura 4). Online designa el entorno con imperiosa conexión a internet, y offline de desconexión.

En ese sentido, hay dos parques en la Remodelación San Borja que coexisten entre lo global y local en una misma ciudad, sin unirse, pero formando parte de un mismo lugar. Esta situación da pie a pensar en el entorno urbano con nuevos formatos donde también se opera lo público, como un paralelismo de realidades sociales, ambientales, climáticas y urbanas⁶. El espacio offline está perdiendo su valor como centro dominante y fuente de sentido, identidad e ideología⁷. Sin embargo, lo online es un producto transmisor y constructor inevitable

de cultura contemporánea⁸. Una interacción social inesperada en una calle urbana vibrante, entre extraños, de diferente raza, origen, género, etc., ahora sucede en internet⁹.

Si dentro de BorjaCraft, existe el campo, la conexión sensorial del cuerpo y la interacción en el espacio, se podría argumentar que por sí solo ya es parte de un espacio público. Al mismo tiempo, sus características propias son límites que lo circunscriben y arraigan al mundo al que pertenece, aislando y ocultando las actividades que suceden dentro de él. Sin embargo, algunos elementos puestos en juego como componentes de lo público hacen una especie de cruce entre estos mundos, entre espacios. Se transmiten de lo online a lo offline y viceversa. Para que BorjaCraft suceda, sea creado y funcione, necesariamente se tiene que absorber información, elementos y sucesos de San Borja.

Con este proceso de *login* y *logout*, *input* y *output*, se podrían observar propiedades de lo público



figura 5
10. San Borja y BorjaCraft
coexistiendo de manera paralela
como una forma de habitar la
ciudad. Graficado por autor, 2021.

que logran hacer el cruce de línea digital, e identificar lo que se queda offline y lo que entra al online. Si cada mundo está delimitado, entonces ese cruce entre online y offline es un lazo de unión que los envuelve como ámbito público. La experiencia pública se da en una constante mezcla entre mundos, en espacios que viven y conviven en simultáneo con fronteras que no son inmutables; lo que desmitifica el hecho de que San Borja y BorjaCraft funcionan aisladamente. No se comparan entre sí, ni hacen equivalencias, son partes de lo que ya hoy conforma un ámbito público. Entonces, online y offline forman un total y son parte de lo mismo.

Los espacios no están disgregados, ya que se da un constante acoplamiento. Por lo tanto, San Borja y BorjaCraft no funcionan aislados, sino más bien son extensión de su espacio en lo público y ayudan a ampliar las posibilidades para experimentar el entorno de la Remodelación San Borja y la ciudad. Ambos en conjunto son parte de un mismo lugar, de un mismo sistema, que esta interactuando

todo el tiempo consigo mismo. Los diferentes elementos de esta pluralidad se componen de artefactos idénticos en huella pero radicalmente diversos en ideología, deseo y expresión: mundos dentro de un mundo (dentro de un mundo)¹⁰. Al no estar segmentado, se puede considerar como un ecosistema, también, de espacios de lo público en Remodelación San Borja.

Así pues, el parque no es obsoleto ni en desuso, sino que permite y adopta capas de experiencia pública, a pesar de que no estaban en su consideración inicial, que amplían el entendimiento del entorno urbano (figura 5). Un proyecto que continúa generando encuentros independientemente de su diseño y contexto. Se podría decir que a partir de Borjacraft se ponen a prueba y se amplían los ideales de la Remodelación San Borja. La ciudad es más que la suma de sus edificios y espacios, de la misma forma en la que un videojuego es más que la suma de comandos que lo componen. Entonces, de cierta forma, la ciudad y su ámbito público no terminan en el *game over*.

Notas

1. Ministerio de la Vivienda y Urbanismo, Corporación de Mejoramiento Urbano (1969): "Remodelación San Borja". Revista AUCA 16. Santiago. P. 71-86.
2. Pérez de Arce, Rodrigo (2016). "El jardín de los senderos entrecruzados. La remodelación San Borja y las escuelas de arquitectura". ARQ no.92 Santiago. P. 60.
3. López, Sebastián. Carvajal, Ángela (2016). "Espacios de libertad, cultura y protección: escenarios de baile en torno al GAM", Anagramma Arquitectos, Santiago.
4. Arze-Arce, Gonzalo. Román-Crisóstomo Sebastián (2018). "Remodelación San Borja en Santiago de Chile: de promesa revolucionaria a reactivador inmobiliario". Bitácora Urbano Territorial 28. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. P. 109.
5. Desarrollado por la empresa, Mojang Studios en 2011 y adquirido por Microsoft en 2014. Entre su creación y la posterior adquisición, se vendieron más de 54 millones de copias del juego. Fuente: Chiang, Helen (2020). "Minecraft: Connecting More Players Than Ever Before". Microsoft. Los Angeles.
6. Mendoza, Christian (2021). "10 años de Minecraft: exploración y diseño de mundos". Arquine. <https://www.arquine.com/10-anos-de-minecraft-exploracion-y-diseno-de-mundos/>. Consultado abril 2022.
7. Nazmeeva, Alina. (2019). "Constructing the Virtual as a Social Form". Department of Architecture MIT. Massachusetts. P. 8.
8. Ibid. Nazmeeva, Alina. (2019). P. 14.
9. Ibid. Nazmeeva, Alina. (2019). P. 10.
10. Koolhaas, Rem (1994). "La ciudad del globo cautivo" en "Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan". New York, New York: Monacelli Press. P. 294-296.

Joshua Domínguez Ruelas

Magíster en Arquitectura especializado en diseño e investigación por la Universidad Católica de Chile, Santiago. Arquitecto por la Escuela Superior de Arquitectura, Guadalajara. Nacido en Zapotlán el Grande, México (1989). El principal interés es la arquitectura como herramienta de agencia política: que afecta, relaciona y orienta la manera individual de actuar, pero siempre hacia la sociedad. Dedicado al diseño y construcción para privados desde taller propio Kinestudio fundado en 2015. Conectado ininterrumpidamente a la academia tanto de alumno, ayudante y profesor en diversas universidades de América Latina. Ganador de concursos internacionales "Trolldtek" en Dinamarca y "Desplazamientos" de Archdaily en Chile. jdominguez2@uc.cl

Bibliografía

- Arze-Arce, Gonzalo (2018). Román-Crisóstomo Sebastián. "Remodelación San Borja en Santiago de Chile: de promesa revolucionaria a reactivador inmobiliario", en Bitácora Urbano Territorial 28. Universidad Nacional de Colombia.
- Bashandy, Hamza (2020). "Playing, Mapping, and Power. A Critical Analysis of Using Minecraft in Spatial Design". American Journal of Play, volumen 12, número 3. Nueva York.
- Breslin, Steve (2009). "The History and Theory of Sandbox Gameplay". Gamasutra.
- Caceres, Galindo J. (2013). "Construcción de una comunidad virtual". Signo y Pensamiento. P. 93-102.
- Dooghan, Daniel (2019). "Digital Conquerors: Minecraft and the Apologetics of Neoliberalism". Juegos y Cultura 14, no. 1: 67-86. <https://doi.org/10.1177/1555412016655678>. Tampa, Florida.
- Haraway, Donna (2004). "Manifiesto para Cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX" del libro "Ciencia Cyborgs y Mujeres". Ediciones Cátedra Universidad de Valencia Instituto de la Mujer.
- Hernández Gálvez, Alejandro (2018). "La ciudad y la modernidad, repensadas". Arquine. <https://www.arquine.com/ciudad-modernidad-repensadas/>. Consultado mayo 2021.
- López, Sebastián. Carvajal, Ángela (2016). "Espacios de libertad, cultura y protección: escenarios de baile en torno al GAM", Anagramma Arquitectos, Santiago.
- McLuhan, Marshall (1996). "Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano". Trad. Patrick Ducher. Primera edición en Inglés por The MIT Press en 1964. Editorial Paidós. Barcelona.
- Nazmeeva, Alina. (2019). "Constructing the Virtual as a Social Form". Department of Architecture MIT. Massachusetts.

Hacer ciudad a través de arquitecturas blandas

Make a city through soft architectures

una conversación con

Usina de Innovación colectiva
sobre su experiencia en el Mercado Modelo de Montevideo

texto

Antonio Giráldez López

ABSTRACT. Through excerpts from conversations with the Collective Innovation Plant, this article reconstructs an experience of ephemeral urban transformation in the old Mercado Modelo in Montevideo, Uruguay. The intervention carried out, where the actions and programs gain weight compared to outright constructions and allow us to imagine new possibilities for infrastructures in disuse. The interdisciplinary proposal arises from the maxim of generating communities, citizen laboratories and between-times in the face of the dynamics of private management that increasingly haunt these types of spaces.

Key Words. Soft architectures, community, halftime, reoccupation, citizen laboratories.

Resumen. A través de extractos de conversaciones con la Usina de Innovación Colectiva, el presente artículo reconstruye una experiencia de transformación urbana efímera en el antiguo Mercado Modelo de Montevideo, Uruguay. La intervención realizada, donde las acciones y los programas cobran peso frente a las construcciones rotundas y permiten imaginar nuevas posibilidades para infraestructuras en desuso. La propuesta interdisciplinar surge desde la máxima de generación de comunidades, laboratorios ciudadanos y entre-tiempos frente a las dinámicas de gestión privada que, cada vez más, acechan a este tipos de espacios.



Palabras Clave

Arquitecturas blandas
Comunidad
Entretiempo
Reocupación
Laboratorios ciudadanos

figura 1

Modelo Abierto
Andrea Sellanes
SMA FADU



figura 2
Modelo Abierto
Comunicación IM

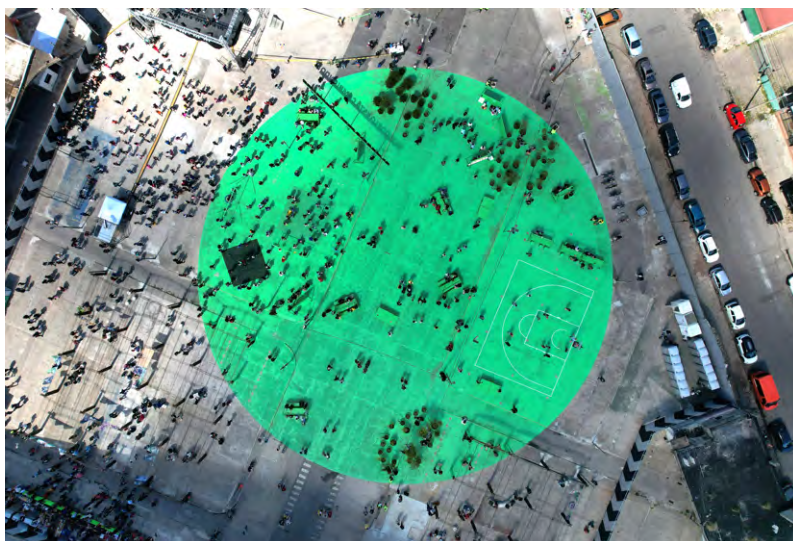


figura 3
Modelo Abierto
Comunicación IM



figura 4
Modelo Abierto
Valentín del Río
MVD LAB IM

Despojados de uso, ya obsoletos para la función que han sido diseñados, en prácticamente cualquier ciudad del mundo aparecen los cadáveres de edificios e infraestructuras urbanas en descomposición. Acechados por el ansia neoliberal, dispuesta a sacrificar cualquier construcción singular en aras de una experiencia urbana totalmente genérica, y codiciados por su posición dentro del tejido urbano, estos edificios suelen ser víctimas de una segunda vida a través de la gestión privada: experiencias gourmet, centros comerciales o fallidas fundaciones culturales. Cualquier proyecto con un plan de negocio que aligere las obligaciones municipales para un patrimonio arquitectónico no siempre reconocido será bienvenido. Este podría ser, perfectamente, el destino soñado por más de una promotora inmobiliaria del Mercado Modelo en la ciudad de Montevideo.

Más de catorce mil metros cuadrados cubiertos por una única crujía de estructura de acero generan un espacio diáfano diseñado en los años treinta del siglo XX con un volumen de casi 250.000 metros cúbicos cubiertos. Durante más de ochenta y cinco años, esta enorme infraestructura albergó bajo su techo el mercado de frutas y verduras de la ciudad, centralizando los intercambios comerciales de prácticamente todo el país a través de una frenética actividad de la que no ha quedado ni rastro en su esqueleto de acero y hormigón. Buena parte de lo que definía esta arquitectura no estaba encarnado en sus partes duras sino que lo componían acciones, coreografías urbanas que tenían lugar en sus vacíos y compartimentos. Tan solo algunas huellas en sus paredes y suelos, o contenidos olvidados en su planta sótano, sirven de evidencia material de lo que un día fue.

La Usina de Innovación Colectiva de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Uruguay en convenio con la Intendencia de Montevideo fue la encargada de llevar a cabo la acción tras dos antecedentes: “El Primer Festival de Arquitectura, Diseño y Ciudad que realizamos en 2019 en

ocupando por varios días la ex Estación Central de trenes de Montevideo, un hermoso edificio del siglo XIX que había permanecido por años inaccesible y en desuso” y “La apertura pública del “Dique Mauá” en 2020, un área histórica de varias hectáreas sobre la costa de la ciudad que se encontraba en disputa por intereses encontrados”. (Las partes entrecomilladas que se suceden a continuación son parte de una conversación asíncrona mantenida con las diferentes personas que conforman la Usina de Innovación Colectiva.) Y fue a través de estas mismas lógicas, donde las acciones son complementadas con unas arquitecturas blandas, se ha decidido diseñar el entre-tiempo de una infraestructura urbana de futuro incierto, porque como ellos mismos afirman “los tiempos y espacios “entre” también son dignos de ser pensados y vividos. Incluso podríamos decir que acabamos comprobando que son instancias para la experimentación y el surgimiento de nuevas ideas y realidades, más propicias que espacios ya consolidados”.

Diseñar un proceso a través de estas arquitecturas blandas “conlleva trabajar con una temporalidad diferente a la habitual en los proyectos de arquitectura” y “dar respuestas urbanas que no pueden esperar a largos plazos en una zona en tensión”. Un modo de abordar el diseño que no es exclusivamente contingente debido a la premisa de partida, sino que se enraíza en un posicionamiento respecto a lo que las diferentes personas que configuran la Usina entienden su práctica espacial. Una práctica rica y bastarda, de “roles difusos” donde lo comisarial se entrelaza con la producción, el detalle material con la comunicación...Una práctica donde “la arquitectura y el diseño, no deben ser solo obras terminadas, sino parte de sistemas más complejos y ricos. Por eso, entendimos que el diseño espacial, la programación y la comunicación como un proceso creativo y como un proyecto ecosistémico, no como partes separadas”. Para ello, en esta ocasión, se plantearon una serie de eventos y tácticas capaces de activar no sólo el espacio, sino de movilizar en torno a él nuevos afectos,



figura 5
Modelo Abierto
Nacho Correa



figura 6
Modelo Abierto
Nacho Correa



figura 7
Modelo Abierto
Nacho Correa

figura 8
Modelo Abierto
Rafaela Miao y Fol Cvetreznik



figura 9
Modelo Abierto
Nacho Correa

comunidades y sentimientos de pertenencia en el que no se busca resolver un problema de manera definitiva, sino lanzar al aire nuevas preguntas y especular con posibles futuros urbanos para todas estas arquitecturas en desuso.

Así, dispersos a lo largo del gran espacio público cubierto una serie de ensamblajes delimitaban diferentes actividades que, de modo orgánico, se superponían en el lugar durante el tiempo que este espacio fue abierto a la comunidad. Un parlamento, una sala, una plataforma, una avenida, una pista lúdica, una cancha y una cantina son suficientes para, con ellos, imaginar otros mercados modelos posibles. El Mercado modelo, por tanto, se activaba en este entre-tiempo a través de múltiples actividades que se iban solapando tanto en el espacio como en el tiempo. Su extraordinaria dimensión permitía que cohabitasen las clases de zumba con los laboratorios de experimentación visual, las conferencias y talleres con gente practicando skate o, sencillamente recorriendo la gran plaza cubierta generada por el esqueleto del mercado. La construcción de la ciudad que este entre-tiempo permitió tuvo mucho más que ver con un cartografiado preciso de comunidades y proyectos que pudiesen hacer crecer la propuesta programática del Mercado Modelo que con su infraestructura física. Había implícita una invitación a una conversación, a diferentes maneras y tiempos “entendiendo que no es necesario que todes participemos de la misma manera, ya que hay infinitas maneras de ser parte y escalas y tiempos de involucramiento en un proyecto de estas dimensiones”. Bajo el “sí mágico” curatorial –una tendencia para hacer convivir propuestas muy diferentes entre sí bajo el paraguas de la hospitalidad– se fue tejiendo una red de agentes culturales, colectivos o personas del barrio que habitaban un nuevo espacio público en construcción. Así, cada una de estas comunidades hizo suya una pequeña parcela, habitándola durante los laboratorios, patinando las rampas autoconstruidas de madera por parte de la Federación Uruguaya de Skateboarding

o bebiendo cerveza de una cantina gestionada por una peña. La inmensidad e inteligencia del Mercado Modelo no estaba en su área en metros cuadrados ni en las cerchas de acero, sino en haber sido capaces de convocar a personas de diferentes procedencias para imaginar un posible nuevo espacio público a través de la celebración constante. Como evento final, un festival tomó el parlamento durante cinco noches, invitando a reflexionar desde diferentes ámbitos y disciplinas acerca de la realidad vivida en el Mercado Modelo durante este entre-tiempo.

Volvemos al inicio de este texto, finalizado el paréntesis del Modelo Abierto, vuelven a planear sobre él las dudas sobre su futuro inmediato. De nuevo, la única evidencia material de lo ocurrido en el Modelo Abierto son algunas trazas y restos de los montajes y desmontajes sucesivos. Sin embargo, la potencia de este proyecto no reside –y es importante repetirlo– en sus materializaciones sino en la capacidad de imaginar nuevas posibilidades. Un proyecto que “parte de un desafío político y disciplinar de dar lugar a autorías múltiples”, pero también de construir e imaginar “instituciones imbricadas y alianzas imposibles”. La experiencia de la Usina a través de una transformación radical y efímera permite imaginar nuevas acciones y nuevos espacios públicos, nuevas vidas para estos cadáveres que vayan más allá de la gestión privada o de la gestión pública. Destellos que nos invitan a pensar nuevos entre-tiempos para nuevos edificios desde el goce y lo lúdico, que nos invitan a ir más allá de los binarios establecidos desde las lógicas de gestión público-privadas y nos hacen mirar a las comunidades, las mil y una comunidades diferentes que pueden aflorar al compartir afectos, deseos e ilusiones en torno a un mismo espacio urbano.



figura 10
Modelo Abierto
Aldo Lanzi

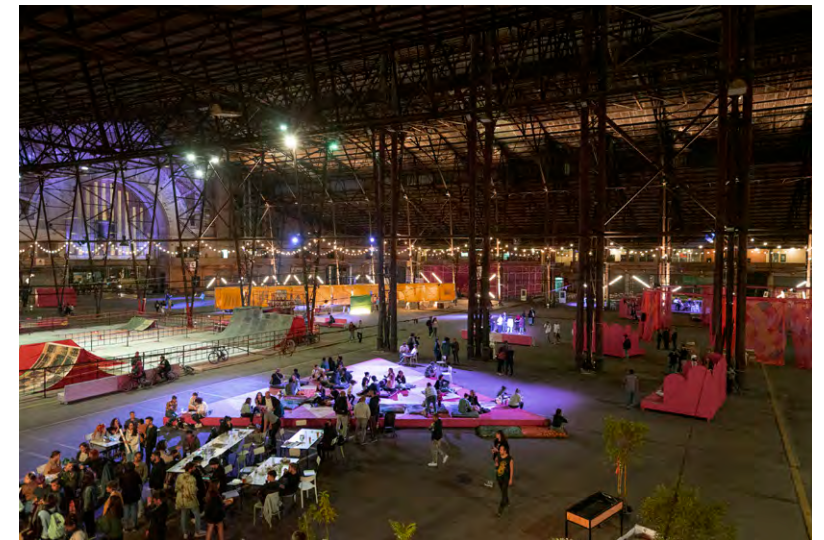


figura 11
Modelo Abierto
Nacho Correa



figura 12
Modelo Abierto
Aldo Lanzi



figura 10
Modelo Abierto
Nacho Correa

Antonio Giráldez López

Universidad Andrés Bello. Arquitecto por la ETSAC. Doctor cum laude por la Universidad Politécnica de Madrid y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Combina su práctica editorial e investigativa como co-director de Bartlebooth con su labor de profesor invitado en la Universidad Andrés Bello y La Escuela SUR. antonio.giraldez.lopez@gmail.com

Lecciones de Gomorra

La ficción nos muestra cómo la arquitectura y el urbanismo determinan la eterna lucha entre pecado y redención en la ciudad de Nápoles

Gomorra Lessons

Fiction shows us how architecture and urban planning rule the eternal fight between sin and redemption in the city of Naples

Ventura Godoy Garcia

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 118-131

Resumen. El final de la serie Gomorra, brutal estampa de la mafia napolitana basada en la novela de Roberto Saviano, nos invita a reflexionar sobre algunos aspectos urbanísticos y arquitectónicos de la ciudad de Nápoles, verdadera protagonista del relato.

A partir de la ficción, nos remontamos a los orígenes urbanísticos de la periferia de Nápoles y cómo la mafia impuso su control socio-económico. *Gomorra* establece una relación dual de documentación y dramatización del patrimonio arquitectónico de la ciudad. En la serie vemos reflejada la importancia de la relación entre los espacios domésticos y urbanos y la constante disputa entre pecado y redención que rige el destino de Nápoles.

Palabras Clave

Nápoles
Historia del urbanismo
Periferia
Espacios simbólicos
Cultura audiovisual

ABSTRACT. The end of the TV series Gomorra -a brutal portrait of the Neapolitan mafia based on the novel by Roberto Saviano- invites us to reflect on some urban and architectural aspects of the city of Naples, the true main character of the show.

We go back to the urban origins of the Napoli suburbs and how the mafia capos imposed their socio-economic control. Gomorra establishes a dual relationship of documentation and dramatization of the architectural heritage of the city. In the series we see reflected the importance of the relationship between domestic and urban spaces and the constant dispute between sin and redemption that governs the fate of Naples.

KEY WORDS. Naples, history of urbanism, suburbs, symbolic spaces, audiovisual culture.

Escribo estas palabras con motivo del final de *Gomorra – La Serie*, basada en la novela de Roberto Saviano, producida por Sky Italia y ampliamente celebrada como una de las mejores series europeas de los últimos años. Conocedor de que el análisis de un producto audiovisual contemporáneo no es la lectura que uno espera encontrar en esta publicación, me aventuro a solicitar la atención del lector para que me acompañe a lo largo de unas reflexiones que acaso puedan ser de su interés.

El título ya nos indica que la ciudad de Nápoles, trasunto de la ciudad bíblica condenada por sus pecados, es la protagonista de la serie, condición que nos permite valorar su papel no como mero escenario sino como sujeto activo y por lo tanto analizar aspectos como el eventual determinismo morfológico de su estructura urbana, la capacidad retórica de sus espacios y el potencial simbólico de sus edificios. El tamiz de la ficción nos evita un enfoque autorreferencial al que la observación pretendidamente aséptica de la ciudad real pudiese abocarnos, pues como el mismo Saviano apuntó en la presentación de la última temporada de la serie, *Gomorra* no solo habla de Scampia, sino de la periferia de todas las grandes metrópolis, como París, Manila, El Cairo o Ciudad de México”¹.

Il caso Napoli

La ciudad que vemos reflejada en *Gomorra* es el resultado del “*programma straordinario per la ricostruzione*” que se puso en marcha para reconstruir Nápoles después del terremoto que azotó la ciudad en noviembre de 1980. El programa es primorosamente explicado en el número 487/8 de la revista *Casabella* -enero de 1983- que bajo el título *L’architettura del piano*, ponía encima del tablero las tensiones y sinergias existentes entre las prácticas de la planificación urbanística y el proyecto urbano. En ese contexto, *Il caso Napoli* propone una lógica de intervención innovadora, iniciando las actuaciones desde los distintos barrios de la periferia hacia el centro, en una suerte de antecedente apócrifo de la actual corriente hegemónica en el pensamiento urbanístico, que bajo distintos nombres – la ciudad de los quince minutos, la ciudad fractal, la ciudad de ciudades – propugna, a grandes rasgos, un modelo de ciudad policéntrico cuyos barrios son unidades funcionales autónomas.

El “*programma straordinario per la ricostruzione*”, se desarrolló mediante el “*piano delle periferie*” (figura 1) que prioriza la rehabilitación y la reestructuración de los edificios degradados proponiendo simultáneamente la construcción de nuevos equipamientos colectivos y vivienda social de manera integrada al tejido urbano existente. El plan preserva los antiguos núcleos rurales que, como una constelación, rodean Nápoles y reconoce su auténtica riqueza morfológica como estructuras urbanas que funcionan, aun hoy, como polos de referencia e identificación social. El modelo pretende revertir el crecimiento descontrolado conocido como *mani sulla città* que sufrieron en los años 60 y 70 zonas como Secondigliano o Rione Traiano

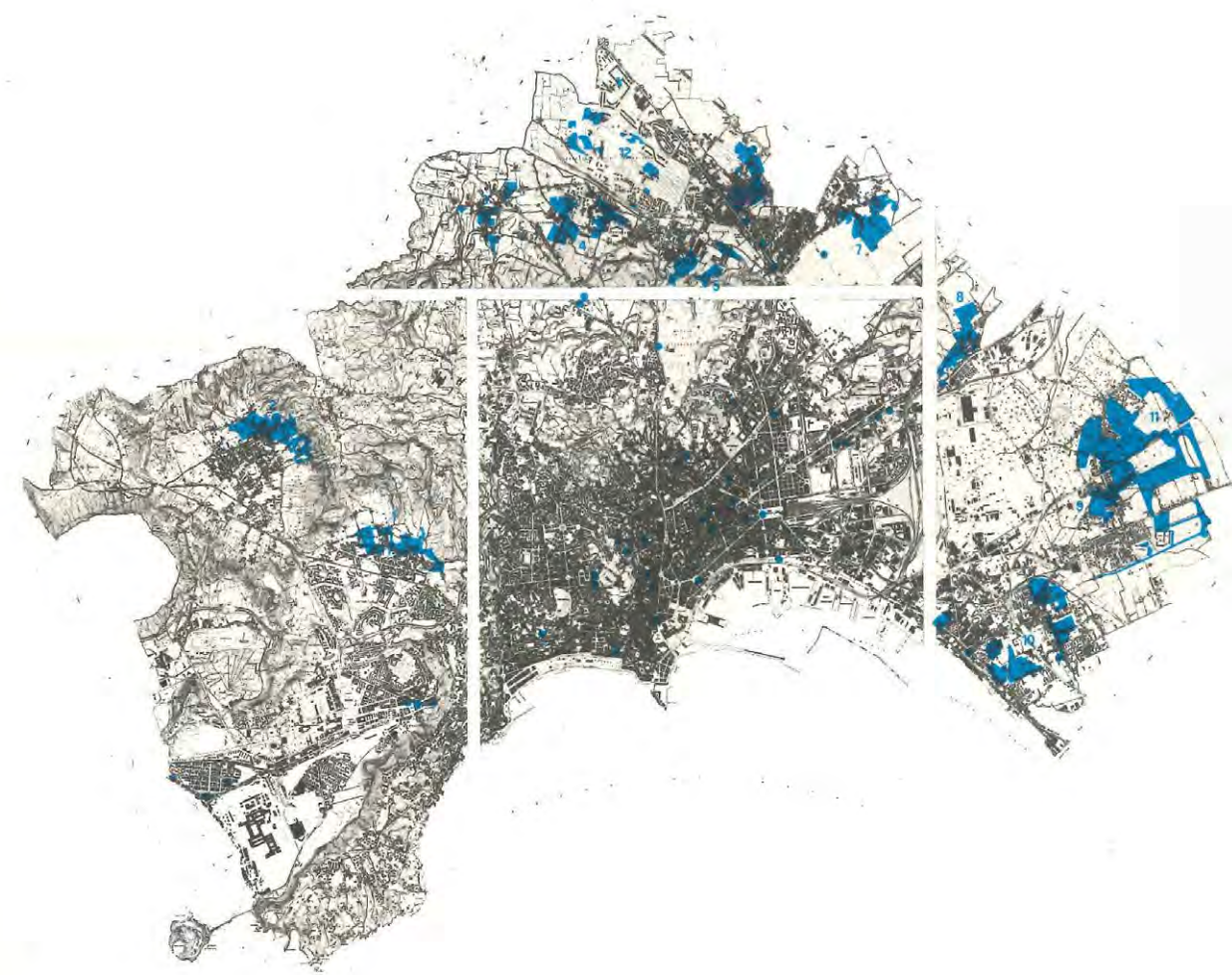


figura 1
El programa extraordinario de edificación residencial: localización de las intervenciones en el municipio de Nápoles. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.



(figura 2). Muchas de las intervenciones propuestas por el “*piano delle periferie*” como la del barrio de Piscinola o la actuación en Ponticelli (figura 3) contienen elementos de gran interés, pero ya en 1983 Giancarlo Cosenza advierte de los posibles peligros que el plan alberga:

“En efecto, aquí es precisamente la cultura arquitectónica la que carece de atractivo: encerrada en las viejas defensas de la norma, en la ceguera del objeto arquitectónico autónomo, en la dependencia voluntaria de los procesos de producción, ni siquiera puede defenderse tras el escudo de la prisa. Una peligrosa renuncia que ha dado la prevalencia al constructor, a la empresa, al falso economista de la licitación.”²

La prevalencia fue, efectivamente, del constructor, es decir, de la Camorra, que obtuvo gran parte de las licitaciones y ejecutó las obras prácticamente sin ningún tipo de control o fiscalización administrativo-económica según lo establecido por la Ley para la reconstrucción 219/81. Empezó a controlar así desde el primer momento los barrios que serían su futuro campo de operaciones. Desde estos barrios, que cuentan con una teórica autonomía funcional y una baja interdependencia, la Camorra ha parasitado la estructura fractal de la ciudad, sustituyendo a los poderes públicos, ausentes de los barrios periféricos en cualquiera de sus formas. Las escuelas, los servicios sociales o los centros médicos brillan por su ausencia. Tampoco abundan las posibilidades de trabajo legal y regulado. A pesar de lo que algunas miradas romantizadas quieran ver, Nápoles no es una anárquica Arcadia, es el reino fractal de la Camorra.

Si bien las actuaciones propuestas bajo el paraguas del “*piano delle periferie*”, reconocían la singularidad morfológica de los pequeños centros urbanos alrededor de Nápoles, supusieron al mismo tiempo la validación de la estructura de la Camorra, que a diferencia de otros grupos criminales como la Cosa Nostra siciliana o la ‘Ndrangheta calabresa, carece de una jerarquización vertical organizándose horizontalmente por clanes

figura 2
Las “*mani sulla città*”: Proliferación de bloques de viviendas sobre la colina de Vomero, con el Vesubio de fondo. JODICE, M. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.

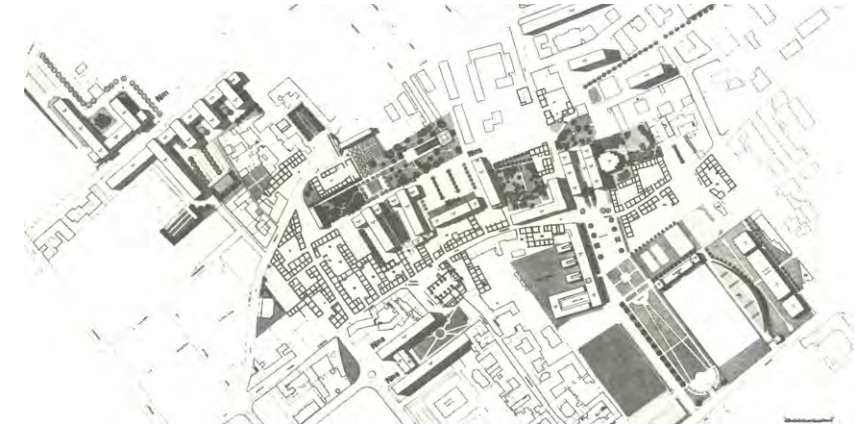


figura 3
Barra – San Giovanni. BARUCCI, P.; DE FEO, V.; D'AGOSTINO, V.; DELL'ACQUA, M.; GRECO, V.; LAMBERTI, R.; LANINI, R.; MEMOLI, C.; AVAGNINA, R.; DEZEREGA, E.; OMBUEN, S.; PERUGIA, M.P.; PIZZINATO, P.; VIGLIOTTI, C. Casabella 487/8 (1983) © Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.

distribuidos en el territorio. A pesar de que el espíritu inicial del plan era revertir la degradación asociada al crecimiento descontrolado de la ciudad durante los años 70, no sólo se mostró incapaz de reconducir la situación, sino que, ajustándose perfectamente al sistema Camorra, aceleró la tendencia fatídica de la ciudad.

A la luz de *Il Caso Napoli*, conviene estudiar qué respuestas aporta el modelo de ciudad de ciudades o ciudad fractal ante los retos que afronta el urbanismo en la actualidad como el acceso a la vivienda, la gentrificación de algunos barrios y la *ghettificación* de otros. Cabe preguntarse si caerán las barreras socio-económicas que existen entre estos barrios, entre unidades a priori funcionalmente autónomas, o se reforzarán los problemas que la amable ciudad de los quince minutos pretende resolver.

El último centinela

El escepticismo de Giancarlo Cosenza respecto a “*piano delle periferie*” resultó ser preclaro, pero no fue el primero en advertir de la dificultad de redimir la ciudad mediante su renovación urbanística. Matilde Serao al inicio de su magnífico retrato de la ciudad, *El vientre de Nápoles*, advierte al entonces ministro Agostino Depretis, partidario de esponjar el *centro storico* mediante su *sventramento*: “no basta con destripar Nápoles: es preciso rehacerlo de arriba abajo”³. Serao se refiere a la apertura del *Rettifilo* –hoy Corso Umberto I– como un biombo que apenas alcanza a ocultar la miseria que se esconde en las bocacalles que desembocan en la avenida. Ciertamente, no resulta sencillo actuar en una ciudad embrionariamente compleja, cuyas diferencias internas tienen sus raíces en una orografía tremendamente accidentada. La enorme diferencia en la renta per cápita o el acceso a los servicios públicos entre barrios como Vomero o I Quartieri Spagnoli son la evidencia más dramática de una desigualdad que tiene su origen en los 120 metros de desnivel que separan ambos barrios y que ninguna actuación urbanística ha sabido resolver con eficacia.

Nos encontramos ante una ciudad fragmentada, hecha a pedazos, en la cual la condición de ciudadano es extremadamente frágil en muchos barrios de la ciudad -especialmente en la periferia- donde el espacio público no se entiende como un espacio democráticamente compartido, sino como el coto privado de la Camorra. Ante esta situación, el hogar toma una importancia fundamental. El espacio doméstico se erige como el único refugio ante un entorno adusto e imprevisible. La agudización de los valores tradicionalmente asociados al hogar condiciona de manera determinante los lazos de compromiso y responsabilidad familiar que quedan paradójicamente ajustados al sistema camorra. Son los propios camorristas quienes visten sus casas con desmesurado barroquismo -acaso un burdo remanente del pasado glorioso de la ciudad- en claro contraste con la degradación urbana que acomete calles y plazas, evidenciando que la ciudad para ellos no es más que un huésped al que parasitar. No existe un purgatorio para los napolitanos, un espacio intermedio de negociación, puesto que incluso los portales, los zaguanes, los patios, los rellanos y los corredores son ocupados por las actividades delictivas de la Camorra. Ante esta situación, la puerta de acceso al domicilio deviene trascendental, pues es el único elemento que separa el resguardo que del hogar de una ciudad incompasiva.

Gomorra reconoce la importancia de la puerta doméstica napolitana. No es un recurso inédito, pues la cultura audiovisual ha utilizado en muchas ocasiones la puerta como herramienta fundamental para enfatizar el marco espacial de una escena. Los planos finales de *The Searchers* (1956) (figura 4) y la primera entrega de *The Godfather* (1972) (figura 5) son ejemplos magistrales en los cuales la presencia de la puerta no sólo enmarca una escena, sino que supone el final de la narración. En el caso de *The Godfather*, encontramos un significado subyacente, ya que la puerta que separa Kay Adams de Michael Corleone simboliza la separación entre familia y negocio en el seno de la mafia. *Gomorra* apela el cierre de esta última puerta, pues a lo largo de la serie podemos ver a distintos capos de la camorra en la soledad de sus espacios domésticos, siempre a través de una puerta abierta (figura 6). Una puerta que no se limita a enmarcar un espacio, sino que adopta un papel activo, pues se dirige directamente al espectador para decirnos “*soy yo quien os permite ver aquello que os es prohibido, puesto que soy el último centinela de estos reyes clandestinos*”.

Los restos del naufragio

Gomorra abre las puertas que Nápoles mantiene cerradas, evidenciando así la voluntad transformadora de la ficción. Nápoles es simultáneamente el modelo retratado y la materia prima que la ficción utiliza para ofrecernos una visión dramatizada de la ciudad. Mediante este proceso, algunos de los edificios más emblemáticos de la ciudad adquieren un papel simbólico en *Gomorra*, contribuyendo al ensamblaje de la estructura narrativa de la serie a la vez que señalan algunos de los principales problemas que adolecen la ciudad real.

figura 4
FORD, J. The Searchers Hoch,
Winton C. (foto.). Warner Bros,
1956



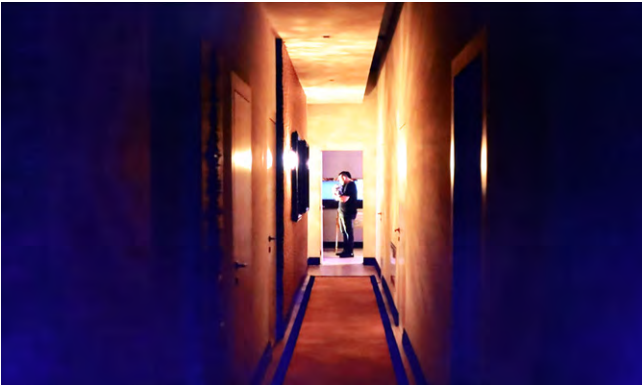
figura 5
FORD COPPOLA, F. The
Godfather. Willis, G. (foto.).
Paramount Pictures, 1972



figura 6a
Escena doméstica de Gennaro
Savastano y Patrizia Santore.
SAVIANO, R. Gomorra - La Serie.
Cupellini, C. D'Amore, M. (dir.
cap.). Sky Italia, 2014-2021.



figura 6b
Escena doméstica de Gennaro
Savastano y Patrizia Santore.
SAVIANO, R. Gomorra - La Serie.
Cupellini, C. D'Amore, M. (dir.
cap.). Sky Italia, 2014-2021.



Un ejemplo magistral de dicho proceso es la contraposición que la ficción establece entre el barroco *Palazzo dello Spagnolo*, (figura 7) situado en via Vergini y el complejo *Piazza Grande* obra de Aldo Loris Rossi –máximo exponente del brutalismo napolitano– situado en el barrio periférico de Ponti Rossi. *Gomorra* convierte al primero en la sede del poder ancestral de las familias que han dominado tradicionalmente la vida delictiva de la ciudad mientras el segundo deviene la fortaleza del joven y último rey de la camorra, Gennaro Savastano. Observamos los patios centrales que organizan ambos edificios. Mientras el primero se erige como uno de los más bellos y dignos patios de escaleras de Nápoles –y quizá de Europa– el segundo aparece totalmente desvirtuado de sus funciones y jerarquías originales. El *Palazzo dello Spagnolo* remite a los tiempos pretéritos de la Camorra, en los cuales prevalecía un impostado decoro, un juego de espejismos, simulacro y ocultación en las relaciones con el poder político que entroncan a la perfección con las formas barrocas. *Ponti Rossi* encarna la parasitación inclemente que la organización criminal ha llevado a cabo en la periferia de la ciudad.

Mención aparte merece la presencia de las *Vele di Scampia*, (figura 8) pues la ficción no resignifica el edificio, sino que se limita a retratarlo tal y como es: la imagen más descarnada del extrarradio europeo. El complejo, obra de Francesco di Salvo, fue construido en los años 70 para hacer frente a la crisis de vivienda social en Nápoles ante un éxodo masivo procedente de zonas rurales. Constaba inicialmente de siete edificios con una capacidad para albergar alrededor de 70.000 personas. En línea con los preceptos utópicos de la época, se estructura en base a unidades mínimas de vivienda y amplias zonas comunes. Defectos en la construcción, el nulo mantenimiento de los espacios comunes, la falta de equipamientos y transporte público, sumado a su posición periférica contribuyeron a un progresivo estado de degradación que se aceleró a partir del terremoto de 1980, que dejó a miles de familias sin vivienda ni empleo y supuso la sobreocupación de las *Vele di Scampia* con el beneplácito de las autoridades locales. El terreno estaba abonado para que la Camorra tomase el control, sacando el máximo provecho de la situación del edificio al utilizar los balcones corridos para dar la voz de alarma y los pisos vacíos para almacenar la mercancía, convirtiendo Scampia en el mayor supermercado de la droga en Europa. A principios de los años 90 se inició la demolición del complejo, pero el proceso aún no ha terminado, pues tres de los bloques siguen en pie.

Su reconocible silueta, que le valió su popular nombre, quizá quiso simbolizar una flota navegando a toda vela hacia la *terra incognita* de la modernidad. Uno puede ver hoy en ellas los restos del naufragio en las arenas movedizas del narcotráfico.

El vientre y la esperanza

El perfil ascendente de las *Vele di Scampia* nos recuerda a la cubierta de la casa que el escritor Curzio Malaparte se hizo construir en la cercana isla de Capri



figura 7
Palazzo dello Spagnolo (Ferdinando Sanfelice, 1724-1726). Napoli.
ALBANO, G. Divisare
(24/02/2017). © Giuseppe Albano.



figura 8
Le Vele (Francesco di Salvo, 1975).
Scampia, Napoli. DE ANGELIS,
M. Divisare (16/07/2018). ©
Mariano De Angelis.



figura 9
Casa Malaparte (Curzio Malaparte i Adolfo Amitrano, 1938-1943). Punta Massullo, Capri. PETTENA, G. Casa Malaparte Capri (1999) © Le Lettere

figura 10
Malaparte en Lipari en 1934 con la Chiesa dell'Annunziata a sus espaldas. PETTENA, G. Casa Malaparte Capri (1999) © Le Lettere

[figura 9] que a su vez nos remite al acceso de la *Chiesa Dell'Annunziata* situada en la isla de Lipari [figura 10], dónde el escritor estuvo varios años recluido por orden del dictador Benito Mussolini. La experiencia de la isla como cárcel otorgó al escritor de una especial mirada sobre el mar:

“La visión del mar me perturbó y me eché a llorar. Nada, ni los ríos, ni las llanuras, ni las montañas, ni siquiera los árboles, ni siquiera las nubes, encarna la idea de libertad tanto como el mar. Ni siquiera la libertad transmite la idea de libertad tanto como el mar. [...] era el mar, el tibio y delicado mar napolitano, el mar libre y azul de Nápoles[...] El que se abría frente a mí era el mar, la libertad y yo lloraba al contemplarlo a lo lejos desde lo alto de una calle que bajaba hasta el agua atravesando una gran plaza, y no me atrevía a acercarme, no me atrevía siquiera a tender la mano hacia él por miedo a que huyese, a que se esfumase detrás del horizonte al ver acercarse mi pobre mano sucia, mugrienta y con las uñas rotas.”⁴

Curzio Malaparte (1898-1957)

Malaparte materializó un ideal de libertad redentora con la construcción en Capri de una casa que se asoma abismalmente al Mediterráneo. Los protagonistas de *Gomorra* a menudo dejan perder la vista ante el infinito horizonte del mismo mar, viendo en él la única vía de escape al laberinto de traiciones y perdición al cual han ido conduciendo sus vidas [figura 11].

Puede que al lector le parezca una simplificación excesivamente formalista establecer una analogía entre la profundidad poética que emana de la casa Malaparte y el trágico destino de las *Vele di Scampia*, pero en los términos bíblicos a los que nos remite *Gomorra* [figura 12], en la eterna lucha entre pecado y redención que parecen regir el destino de Nápoles, quien esto escribe no puede ver en ellas más que la misma actitud, la misma certeza que emana de las miradas perdidas al mar de los protagonistas de *Gomorra*, la certeza de que no cabe salvación posible para la ciudad -ni para el hombre- y que por lo tanto solo queda la construcción de una ascensión redentora, un ensueño funesto en el que se confunden escapismo y libertad.

El reportaje literario de Matilde Serao, *El vientre de Nápoles*, adopta una posición diametralmente opuesta ante el dilema moral de la ciudad. Aboga rotundamente por su salvación. A lo largo del magnífico retrato napolitano, el lector puede oír un grito de auxilio a varios receptores: a las autoridades políticas para que no traicionen la ciudad a la que sirven, a los capitalistas extranjeros para que crean e inviertan en ella, a los industriales para que no la abandonen y generen en ella oportunidades laborales.

Gomorra, como buen préstamo bíblico, es un reflejo de la constante y eterna disputa entre pecado y redención que rigió el devenir de Nápoles –el devenir de cualquier ciudad- y que es constituyente de la condición humana en la medida en la que, como hijos de Caín y en palabras de Félix de Azúa:

“Jamás volveremos al orden externo, jamás saldremos ya de la ciudad [...] El resto, el exterior, es el eterno desierto de la inmortalidad.”⁵

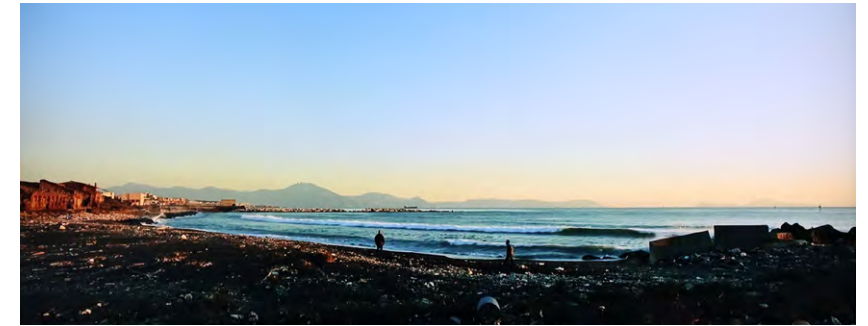


figura 11a
Varios personajes de la serie oteando el mar. SAVIANO, R. Gomorra - La Serie. Cupellini, C. D'Amore, M. (dir. cap.). Sky Italia, 2014-2021.



figura 11b
Varios personajes de la serie oteando el mar. SAVIANO, R. Gomorra - La Serie. Cupellini, C. D'Amore, M. (dir. cap.). Sky Italia, 2014-2021.

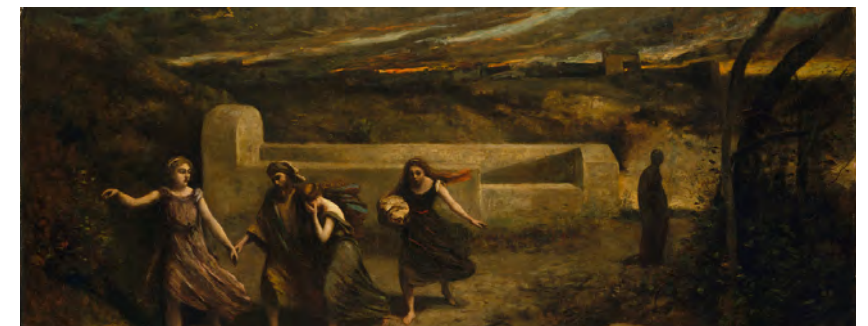


figura 12
COROT, C. The burning of Sodom, 1843-1857. Óleo sobre lienzo; The Metropolitan Museum of Art, New York

1.
VERDÚ, D. ‘Gomorra’:
Shakespeare, cocaína y balas en
los callejones de Nápoles. *El País*
(06/01/2022).

2.
“*Anzi, qui è proprio la cultura
architettonica a mancare all’appello:
chiusa nelle vecchie difese dello
standard, nella cecità dell’oggetto
architettónico autonomo, nella
dipendenza volontaria dai processi
produttivi, essa non può neanche
difendersi dietro lo scudo della
fretta. Una rinuncia pericolosa ha
dato la prevalenza al costruttore,
all’impresa, al falso economico del
concorso appalto.*” COSENZA, G.
Il Caso Napoli. *Casabella* 487/8
(1983) p. 30.

3.
SERAO, M. *El viente de Nápoles*.
Méndez Borra, J.A. (trad.). Madrid:
Gallo Nero, 2016 p. 19.

4.
MALAPARTE, C. *Kaputt*.
Paradela Lopez, D. (trad.).
Barcelona: Galaxia Gutenberg,
2012 p. 510.

5.
DE AZÚA, F. *La invención de
Caín*. Barcelona: Penguin Random
House, 2015 p.10.

Bibliografía
BANHAM, R. *Design by Choice*. London: Academy Editions, 1981.

BERGER, J. *Ways of seeing*. London: Penguin Books UK, 1990.

DE AZÚA, F. *La invención de Caín*. Barcelona: Penguin Random House,
2015.

MALAPARTE, C. *Kaputt*. Paradela López, D. (trad.). Barcelona: Galaxia
Gutenberg, 2012.

PETTENA, G. *Casa Malaparte Capri*. Firenze: Le Lettere, 1999.

SAVIANO, R. *Gomorra*. Milano: Mondadori, 2008.

SAVIANO, R. *La paranza dei bambini*. Milano: Feltrinelli, 2019.

SERAO, M. *El viente de Nápoles*. Méndez Borra, J.A. (trad.). Madrid: Gallo
Nero, 2016.

CLUA, *Alvaro*. "*La condición intersticial en los proyectoes de articulación
urbana*". Director: Josep Parcerisa Bundó. Universitat Politècnica de
Catalunya, Laboratori d’Urbanisme de Barcelona, 2017

Casabella. Enero 1983, nº 487/8. Gruppo Editoriale Electa, s.p.a.

Ventura Godoy Garcia

Arquitecto (ETSAB 2016) y MBArch (ETSAV 2017). Ha trabajado para la Generalitat de Catalunya en urbanismo y restauración de bienes arquitectónicos y para el AMB (Àrea Metropolitana de Barcelona) en proyectos de edificación. Su intervención paisajística en Caño de Hierro (Hornachuelos, Córdoba) – junto a Maria Megías, Oriol Ferrer y Marc Sánchez – ha recibido varios reconocimientos, como el premio XII AJAC (Associació Joves Arquitectes Catalans) en urbanismo y paisaje, siendo también finalista de los VIII Premios Enor y la New European Bauhaus 2021 y seleccionada en el VII festival arquia/próxima y la XV BEAU. ventura.godoy@hotmail.com

Fuente de financiamiento Financiación propia

Notas sobre la ciudad confinada en una pandemia urbana

Notes on the city confined in an urban pandemic

texto
Liliana De Simone

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 132-137

ABSTRACT. During the pandemic, cities experienced periods of confinement that questioned the sense of freedom that was embodied in its origins as a form of organization of human settlements. This text reflects on the intrinsic need to know and recognize the unknown that abounds in the streets of the city, and proposes two possible solutions for future urban trends

Key Words. Quarantine, telecommuting, street, freedom, public.

Resumen. Durante la pandemia, las ciudades vivieron periodos de confinamiento que cuestionan el sentido de libertad que quedó plasmada de sus orígenes como forma de organización de los asentamientos humanos. Este texto reflexiona sobre la necesidad intrínseca de conocer y reconocer lo desconocido que abunda en las calles de la ciudad, y propone dos posibles salidas para las futuras tendencias urbanas.

Palabras Clave
Cuarentena
Teletrabajo
Calle
Libertad
Público

“Stadtluft macht frei”¹
Adagio medieval alemán.

Un viejo proverbio alemán reza “el aire de la ciudad os hará libres”, aludiendo a una de las bases del derecho medieval de las ciudades de la Liga Hanseática que aseguraba que, luego de un año y un día, cualquier siervo que permaneciera en una ciudad podía ser libre de las dominaciones que un señor feudal impusiera previamente sobre él.

En la era moderna, este dicho cobró especial significado. Con la revolución industrial, la irrupción de la migración campo-ciudad prometía una vida liberada de las penumbras del descampado, donde los aires de la metrópolis auguraban un salario a la vez que una rutina de labores industriales, jornadas extenuantes y humos contaminantes. Eso sí, libres, como individuos en medio de una masa creciente de otros miles de liberados.

Esta promesa de libertad urbana es la base de múltiples análisis sociológicos y políticos, que persisten hasta nuestros días. La relación entre trabajo humano serial, máquinas y producción alienada, revestido de las ansias de libertad metropolitana de los asalariados, llevaría a constituir un orden social donde el consumo exponencial canalizó el libre albedrío a través del deseo de consumir. Proponiendo un modelo de deseos infinitos con medios finitos para satisfacerlos, el consumo se transformó en una fuerza productiva en si misma: nunca dejamos de desear aquello que no poseemos, somos una fuente infinita de deseos, compensaciones, placeres y necesidades. La diversidad de nuestros deseos y los caminos que trazamos para alcanzarlos, nos hace sentir únicos y libres entre una masa deseosa por seguir deseando.

Este deseo de tener aquello que no poseemos es lo más sustancial a la sociabilidad humana. Para el padre de la antropología estructural, Claude Levi-Strauss,² el intercambio es consustancial a la organización humana más gregaria (1969).

La necesidad de dar y recibir, ya presente desde tiempos inmemoriales, y el consiguiente lazo que este intercambio genera entre quien dona y quien recepciona –sea dicho don una idea, un gesto, una palabra, una religión, una consorte, un alimento, un hechizo—, se transformaría en el origen de las relaciones humanas y las estructuras sociales que persisten hasta hoy. Y también es el origen de las reglas que rigen el deseo. No se puede desear lo que ya es propio, solo se puede desear aquello que vive en el exterior, en la otredad de lo desconocido. Y ésta, para Levi-Strauss, es la regla más básica de la sociabilidad humana: “Tu propia madre, tu propia hermana, tus propios puercos, tus propios camotes que has apilado, no los puedes comer”. La necesidad de salir a buscar aquello que no nos es propio permitirá generar relaciones de parentesco, y luego de estrategia mercantil, con los pueblos vecinos, construyendo parentelas y generando alianzas que luego se transformarían en estados.³

Salir a buscar ‘aquello otro que deseamos’ es, por ende, la base de la teoría urbana. En el encuentro de ríos y el cruce de valles, nacieron los primeros asentamientos humanos. En aquel lugar donde se encontraron los caminos y rutas que posibilitaron el encuentro entre tribus nómadas desconocidas, se establecieron los primeros villorrios neolíticos, que darían paso a el surgimiento de civilizaciones sedentarias, rutas comerciales, idiomas en común y tecnologías de producción, transporte y defensa. Junto con estas rutas, el encuentro de culturas, lenguas, saberes y creencias otras permitieron el surgimiento de poderosas ideas, tanto políticas como religiosas, que modelaron el mundo antiguo atravesando los continentes. La ciudad es, en esencia intercambio solidificado. Las piedras que la edificaron, desde tiempos inmemoriales, no es otra cosa que la petrificación de nuestros deseos de encontrarnos con lo otro, lo diverso, lo que no es propiamente nuestro.

En cada poblado, cada ciudad, cada metrópolis, las piedras y los cementos encausan los aires de la otredad. Y con ella, los vientos del deseo que se

abalanzan sobre lo seductoramente ajeno. Salir de lo propio hacia la calle de lo ajeno es un ejercicio de deseo que se remonta a nuestra propia ancestralidad gregaria, y a la mera idea de querer vivir aglomerados en comunidades.

Para el historiador urbano Henri Pirenne, el origen del mercado y del comercio es este deseo de intercambio irrefrenable con lo ajeno. El comercio es la forma como los humanos hemos organizado la gestión del deseo, en forma de ferias, mercados, comercios, y cuya organización contemporánea se remonta a los modos en como la ciudad medieval organizó el intercambio como un acto de goce:

La utilidad de esas pequeñas asambleas consistía en cubrir las necesidades locales de la población de la comarca, y también, quizá... en satisfacer el instinto de sociabilidad que es innato en todos los hombres. Era la única distracción que ofrecía una sociedad inmovilizada en el trabajo de la tierra. La prohibición que hizo Carlomagno a los siervos de sus dominios de “vagar por los mercados” demuestra que iban a ellos más por diversión que por el afán de ganar dinero.⁴

Por supuesto, el consumo del deseo no es una actividad productiva en si misma, y por esta razón, muchos regentes y autoridades morales la han cuestionado a lo largo de los siglos. Es decir, no hay plusvalía en el tiempo del goce. La vagancia entre mercancías no optimiza el intercambio, lo diluye, y lo convierte en mero placer improductivo.

Vagar entre mercancías era para Walter Benjamin el epítome de la actitud moderna del *flâneur*, aquel personaje liberado de las presiones de la producción, que por estatus o por privilegio se podía dar el lujo de pasar sus jornadas ‘vitrineando’ los escaparates de la metrópolis moderna.⁵ Como un navegante que vuela sobre los vientos de la libertad que le concede la multitud metropolitana, Benjamin describe al *flâneur* como un sujeto errante motivado por sus deseos irreflexivos por lo desconocido.

Y es que Benjamin describe la experiencia de consumo del *flâneur* como un acto rebeldemente improductivo fruto de la misma metrópolis nacida de la revolución industrial, donde la libertad de elegir, de desviarse, de comprometerse con algo que llame su atención, es tan impredecible como escurridiza. Por lo mismo, el vitrineo consumista siempre ha sido visto como la antítesis de la jornada laboral productiva, aquella predecible y automatizada, que genera recursos.

Salir a la ciudad, enfrentarse a los vientos de la libertad de las calles para dejarse seducir por los deseos de lo otro, es la promesa de vida que muchos humanos, desde tiempos inmemoriales, hemos pactado con lo urbano, a cambio de una vida en la naturaleza.

Los aires viciados y el retorno al encierro de lo conocido

Esa libertad hoy se ha visto amenazada en sus bases. La pandemia del 2020, que aún se extiende a los días en que escribo este texto, ha convulsionado un sistema de producción, deseo y consumo instalado desde hace un siglo en la base de nuestra vida urbana. La prohibición de desplazamiento, los toques de queda nocturnos y la obligación de mantener estrictos confinamientos domésticos fue el modo como los estados del mundo hicieron frente a los requerimientos sanitarios para control del contagio. Imposibilitados de consumir en el espacio público, pero exigidos de producir en el espacio privado, el equilibrio entre producción, deseo, intercambio y consumo se ha puesto en entredicho. Y con ello, la ciudad misma.

Mientras muchos nos tuvimos que subir al mundo del teletrabajo como quien se sube a un tren en movimiento, las pantallas, las videoconferencias, los micrófonos y las cámaras irrumpieron en nuestra domesticidad tanto o más que el mismo virus que causó todo el descalabro. Con ejercicios de malabarista, miles de millones de personas en todo el mundo hemos aprendido a trabajar y producir en horarios extendidos, con niños a cuestas, con tareas domésticas que parecen

haberse multiplicado bajo nuestros ojos, y con el temor constante del contagio cada vez que se sale de casa. Y es que nunca había sido más extenuante permanecer en casa, donde todo lo conocido se vuelve monótono y repetido, a pesar de nuestros esfuerzos por inventar nuevas experiencias confinadas.

Permanecer en casa tiene una razón fundamental: el virus se transmite por el aire, y mientras menos aire se comparta, menor probabilidad de contagio. Cada día, nuevos estudios confirman que la pandemia que nos afecta se transmite principalmente por aerosoles, y no por gotas exhaladas, como se pensó por tantos meses. Así, el aire que nos rodea ha pasado de ser aquella promesa de libertad, a ser una cárcel amenazante de la cual no podemos distinguir ni barrotes ni púas.

¿Qué significará que el aire de la ciudad ya no sea sinónimo de libertad, diversidad y derecho? ¿Qué efectos urbanos tendrá tan dramático viraje? ¿cómo volveremos a lo desconocido urbano, con desidia y desconfianza, o con anhelo abstinentes?

Por lo pronto, el comercio urbano se ha visto mermado, si no desintegrado a su más mínima expresión: el acto de compra. Miles de clics diarios en plataformas de e-commerce han viabilizado nuestros deseos de consumo. Pero ninguno de ellos logra reemplazar la esencia del intercambio que el comercio urbano nos promete.

En un mundo de aires urbanos viciados por la pandemia, hemos instalado un sistema aerolizado de interacciones sociales que intentan reemplazar la urbanidad, sin conseguirlo. Conexiones WIFI, redes Bluetooth, aplicaciones para Likes y Matches con personas con las que deseamos encontrarnos pero que no están cerca, compras por Smartphone y entregas sin contacto en la puerta de la casa. Los vientos de libertad que corrían entre edificios los hemos entubado en cañerías virtuales de flujo infinito de datos binarios, códigos de programador diseñados para ser predecibles, y que solo son descifrables por aparatos que nos

prometen liberación, pero que no entienden de libertad.

La errancia urbana, impredecible y liberadora, ha sido reemplaza por el scrolling infinito de la economía de la atención, diseñado por expertos economistas conductuales, neurocientistas e inversionistas Tech. Con la oportunidad vertida por la pandemia, el aire de la ciudad ha sido convertido en mera transacción tecnocrática.

Por supuesto, el confinamiento era necesario para controlar el contagio, no está en duda. Pero la obsesión por usufructuar del encierro nos llevó a creer que el intercambio podía ser reemplazado por la transacción unidireccional del clic.

Esto propondrá un desafío inédito a la ciudad como fenómeno social. Existen dos alternativas. La primera, es que el efecto transaccional que convirtió, por un lapso pandémico, al aire urbano en flujo de data monetizada, permanezca en el tiempo y haga que el espacio urbano sea irrelevante. Lo público se trasfiera a las pantallas, y el deseo de encontrarnos con lo ajeno sea transferido a infinitos scrolls por aplicaciones enviciantes. Las arquitecturas se redefinan en función de los flujos de aire que la recorran, y los muros, ventanas, panderetas y fachadas queden restringidos a meros elementos funcionales a la ventilación. ¿Qué arquitectura se construirá en función de la ventilación? ¿Qué ciudad quedará luego de que nuestras nuevas adicciones virtuales se conviertan en deseos de consumo prediseñados por ingenieros de datos? ¿Cuáles encuentros fortuitos con lo ajeno, lo otro, lo errático podrán ser posibles si las calles permanecen vaciadas de libertades? ¿Qué ciudad se construirá desde el encierro entre objetos y personas conocidas? ¿Qué libertad se respira si estamos rodeados solo entre los nuestros?

La segunda posibilidad, tan temible como la primera, es que hayamos salido del encierro con ansias de goce destructivo. Georges Bataille, pensador del misticismo del goce consumidor⁶,

planteó que el consumo, tanto de ideas como de objetos, no se concluye en su posesión material, sino en la destrucción de su excedente, en la celebración de su desperdicio. En la historia de la humanidad siempre han existido ritos de consagración y profanación de los excedentes productivos, como las bacanales, las fiestas de la cosecha y los espectáculos del derroche como los San Fermín, Tomatinas y Oktoberfest, entre tantos otros. Al parecer, un rasgo arcaico de nuestra humanidad es que, luego de tiempos de esfuerzo, cosecha ardua o sacrificio (ya sea un duro invierno o una pandemia), tendemos a celebrar la vida que nos queda destruyendo y desperdiciando aquello mismo que tanto nos costó conseguir. Solo por el hecho de que ahora podemos hacerlo.

El derroche podría expresarse como una aceleración de las dinámicas productivas que nos han llevado al desequilibrio entre naturaleza y producción humana, o podría expresarse como una hiper-urbanización que desconozca la búsqueda

de bienestar de los pueblos y su diversidad.

¿Qué será de la ciudad en este proceso de profanación? ¿Cómo lograremos reestablecer una normalidad en este afán de destruir los excedentes que sobrevivieron al encierro? ¿Cuáles libertades se impondrán en esta lucha por sobrevivir al desperdicio ritual? ¿Quiénes lograrán rescatar y qué será lo rescatable?

Los cambios que la pandemia trajeron a nuestras vidas domésticas motivarán tantos otros en lo urbano, en lo público y en lo ajeno, ya sea por su irrelevancia, o por su consumo ritual. Estos cambios probablemente no se expresen de manera acelerada, sino que se desarrollen lentamente durante las décadas venideras.

El aire de la ciudad, que en estos días es sinónimo de aire virulento, volverá a ser viento de cambio, y esperemos, viento de libertad, diversidad y valoración de la otredad.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter, (2005) Libro de los pasajes [N 9, 6], traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro

Mitteis, Heinrich (1952): "Über den Rechtsgrund des Satzes »"

Lévi-Strauss, Claude (2005). Antropología Estructural. Siglo Xxi Editores Mexico.

Pirrenne, Henri (1952) Historia económica y social de la Edad Media. México: FCE, pp. 179.

Bataille, George (2007) La Part maudite. Trad. La Parte maldita. México: Las Cuarenta

Liliana De Simone

Arquitecta, Ma. en Desarrollo Urbano y Doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos. Profesora Asociada Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora del Observatorio de Consumo, Cultura y Sociedad FCOM UC. rldesimo@uc.cl

Notas

1. Heinrich Mitteis (1952): "Über den Rechtsgrund des Satzes »" El Aire de la ciudad os hará libres", en: Festschrift Edmund E. Stengel for the 70th Birthday, Munster-Cologne, p. 342-358.
2. Claude Lévi-Strauss (1969). Antropología Estructural.
3. Lévi-Strauss (1969) p.27.
4. Henri Pirrenne (1952) Historia económica y social de la Edad Media. México: FCE, pp. 179.
5. BENJAMIN, Walter, Libro de los pasajes [N 9, 6], traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Akal, Madrid, 2005, p. 475
6. George Bataille. (1949) La Part maudite. Trad. La Parte maldita

Las vastedades del sur Encuentro con la Patagonia

The vastities of the south
Meeting with Patagonia

texto
Diego Capandeguy

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 138-145

ABSTRACT. Atlantic Patagonia is one of the categorical vastness of the Conosur, with its macro-history, with a powerful exogenous cultural construction and its locals, with charismatic and discreet landscapes of a highly challenged naturalness. Architectural practices in this vastness could be charged with meaning when reflected and symbolized within a broader territoriality, a Global Garden, a notion that arbitrates its landscape specificity and a local and supralocal multi-actor geopolitics. Patagonia thus conceived is proposed as a trigger for territorial projects in accordance with the sensitivities and the necessary eco-social pacts of a post-humanist time in this South.

Key Words.
Vastitie, Patagonia, Discreet landscapes, Global Gardens, Southern Urbanisms.

Resumen. La Patagonia Atlántica es una de las vastedades categóricas del Conosur, con su macrohistoria, con una potente construcción cultural exógena y de sus lugareños, con paisajes carismáticos y discretos de una alta naturalidad interpelada. Las prácticas arquitectónicas en esta vastedad se podrían cargar de sentido al reflexionarse y simbolizarse dentro de una territorialidad más amplia, un Jardín Global, noción que arbitra su especificidad paisajística y una geopolítica multiactoral local y supralocal. La Patagonia así concebida se propone como disparador de proyectos de territorio acordes con las sensibilidades y los necesarios pactos ecosociales de un tiempo poshumanista en este Sur.

Palabras Clave
Vastedades
Patagonia
Paisajes discretos
Jardines Globales
Urbanismos del Sur

Acto I: Impregnación vital

Para quienes habitan y trabajan en una gran vastedad planetaria, su vínculo con sus paisajes, con su geografía física, humana y mítica, es sustantivo como en otros territorios; pero también tal área tiene sus propias singularidades.

En el Conosur Americano, la Patagonia y la Pampa se presentan como dos vastedades muy diferentes. Ambas son una construcción cultural y muchas geografías. En la Patagonia dominan ambientes de estepa, en la Pampa las llanuras de pastizales. En ambas prima una perpetuación de la mirada y de la escena paisajística horizontal, distante y casi sin obstáculos. Sólo en apariencia presentan una amplitud, monotonía y calma, en contraste con los valles y rinconadas cordilleranas con sus nítidos y cercanos fondos escénicos.

Esta crónica se detendrá en la Patagonia, la vastedad austral de América del Sur, especialmente la Patagonia Atlántica o Argentina. Esta se ubica gran parte al este de la Cordillera de los Andes, con más de 1.000.000 de km2, y tan sólo con algo más de 2.5 millones de habitantes.

La Patagonia es una gran extensión planetaria cargada de lugares (reconocidos socialmente), que fue y es lar humano. Todavía subsisten significativas toponimias compuestas premodernas que sobrevivieron a sus sustituciones y transformaciones desde fines del siglo XIX. Cabe recordar sonoridades frecuentes como *hué* (dónde hay); *mahuida* (cerro o montaña); *cura* (piedra); *co* (arroyo); *lauquen* (lago); *copihue*, *coligüe* o *ñire* (nombres originarios de plantas y árboles); *caycayen* (ave); *malal* (corral); o *albue* (un alma en pena).¹

La Patagonia también evidencia signos de su *macrohistoria*, sea en sus geoformas, sea en fósiles (como los de dinosaurios y otras especies); sea en el bosque petrificado de Jaramillo en Santa Cruz; sea en especies de árboles milenarios aún vivos como los pehuenes de Moquehue o los alerces cordilleranos cercanos a Esquel.

Su geografía humana está cargada de violencias, de estados imperiales que a partir del siglo XVI asumieron su nombre, la legitimidad de su conquista y colonización; de posteriores estados nacionales “modernos” con sus relatos de consolidación y dominios de *interiores* y *desiertos* que no eran tales, vulnerándose, desplazándose y expulsándose a sus pueblos originarios seminómades. Tales comunidades indígenas se fueron redefiniendo, adaptando y mixturando². Actualmente las reivindicaciones de tales pueblos originarios por los *territorios recuperados* de uso colectivo y los sueños plurinacionales se encuentran en diversas agendas sociales y políticas, especialmente en el Conosur Andino. Asimismo, sus territorios fueron sede de viejas cárceles humanas en sus rinconadas no metropolitanas y de violencias y tragedias ecológicas.

La Patagonia contemporánea podría representarse por una multiplicidad de paisajes.³ Unos son *paisajes carismáticos*, muchos de ellos sublimes, como el Glaciar Perito Moreno, los del Cerro Torre y del Fitz Roy, y algunas escenas en el Lago Nahuel Huapi. Asimismo varias implantaciones antrópicas pueden ponderarse como paisajes carismáticos, caso de algunas intervenciones como el Hotel Llao Llao en Bariloche. También se perciben *micropaisajes carismáticos* como las restingas meteóricas de la costa atlántica visibles en la bajamar, algunos parajes en la Meseta de Somoncurá, o los *micropaisajes humanizados* de las viejas estancias, de los pequeños caseríos, pueblos y villas de montaña, como San Martín de los Andes, Villa Traful -con sus elementos pintoresquistas- o El Chaltén. Asimismo, operan como *paisajes manufacturados* diversas infraestructuras de la colonización agrícola bajo riego a partir de embalses iniciados en las primeras décadas del siglo XX, como en el Río Negro y en el Valle Inferior del Río Chubut, hoy en parte en crisis; las grandes represas, los puertos y los campos petroleros algo genéricos; y los restos de emprendimientos extractivos y megaproyectos que posan en la estepa o en su costa, que tuvieron su ciclo activo o se frustraron, con diversas historias algo opacas.



Pero lo dominante en la Patagonia Atlántica son los *paisajes discretos*, no carismáticos. Es el caso de las grandes extensiones esteparias y de las bardas y barrancos bajos. Estos *paisajes discretos* se pueden interpretar según las teorías sobre las condiciones de campo a modo de *espacios de propagación* esencialmente relacionales, como sugiere Stanford Kwinter.⁴ En el mismo sentido, Paul Therroux visualizó a la Patagonia como una geografía de entidades escalares sin graduaciones en la que *...es preciso elegir entre lo minúsculo o lo desmesurado*⁵. En otro registro, el artista Francis Alys, en *Patagonia, A Story of Deception*, intenta captar una condición de espejismo y de elusión⁶. Su planteo contrasta con los primeros registros fotográficos documentales y algo *pictorialistas*, frecuentemente vistas horizontales, de Perito Moreno en sus informes en la segunda mitad del siglo XIX.⁷

Ciertamente la Patagonia está estigmatizada por la potencia de su experiencia y por las diversas sensaciones visuales, táctiles, olfativas y acústicas que la misma supone. Aquí domina el viento, film de polvo que todo lo envuelve; el encantamiento de las mareas oceánicas; los mundos del bosque andino, con notables sacralidades para los pueblos originarios; los eventos naturales extremos y periódicos, como la ruptura glacial o los volcanes cordilleranos en erupción. William Conway habla de una noción muy bella, la de *especies paisaje*.⁸ Se tratan de las poblaciones de fauna indisociables de una escena física, como los pingüinos magallánicos, las ballenas francas australes o los guanacos. Asimismo la Patagonia es una territorialidad cargada de aprehensiones científicas y etnográficas de viajes, frecuentemente desde cierta forastería.⁹ Las escenas 'las formas' sus extremos escalares' la potencia fenomenológica y ficcional de los paisajes carismáticos y discretos de la Patagonia Atlántica' en ocasiones se yuxtaponen de modo pregnante y se diluyen en la inmensidad con las luces suaves del Sur Austral y del viento. Ello invita a preguntarse sobre la vulnerabilidad adaptativa de la vida y de la materia inerte' lo cual subyuga y atrapa misteriosamente

Acto II: Arquitectura y proyecto del territorio

Las prácticas de la arquitectura en las vastedades, incluso las aparentemente menores, ¿no se cargan de sentido al soñarse, reflexionarse y simbolizarse como parte de territorialidades más amplias? ¿Cómo articular tales aproximaciones escalares? La idea de *proyecto de territorio*, frecuente en otras culturas como la europea o la japonesa, ¿qué sentido toma en el Sur Global en el presente? Acaso, ¿ello se limita a *proyectos nacionales de alcance regional*, como muchas iniciativas del *desarrollismo* o del *neoextractivismo*? ¿O hay otras formulaciones posibles?

Trabajando con Thomas Sprechmann en la Patagonia durante varias décadas, en prácticas de urbanismo menor -en pequeños pueblos, ruralidades y en sus Áreas Naturales Protegidas- se dio una pulsión recurrente. La misma oscilaba entre *comitancias* y objetivos operativos; entre aprehensiones racionales y fenomenológicas de sus paisajes; y la construcción social de identidades por sus actuales pobladores, no necesariamente exentas de conflictos. Y se desencadenaron diversas conversaciones y reflexiones sobre una conceptualización con un sentido más amplio: la Patagonia Jardín Global, una vastedad soñada y pugnada cómo tal.¹⁰

En efecto, la Patagonia, la Amazonia, los Grandes Bosques de América del Norte, Groenlandia, Siberia, Mongolia, el Sahara, la Sabana y la Selva Africanas, Australia, el resto de Oceanía, y la Antártida, se conceptualizaron como grandes vastedades a modo de Jardines Globales de la contemporaneidad:

Se invita a concebir a la Patagonia como una nueva entidad territorial, como un Jardín Global jardín pero también patio de la Antártida. Los Jardines Globales son la contracara de la llamada Ciudad Global -de Saskia Sassen-¹¹ esto es, las grandes metrópolis más internacionalizadas que juegan en red como New York, Londres y Tokio. Todos son territorios radicales, de alta especificidad, reconocidos a nivel mundial. Ambos, los Jardines

*y las Ciudades Globales, surgen en las últimas décadas. En cierto modo son inevitables y de gran atracción. Bruce Chatwin destaca como la Patagonia envuelve y captura a quienes se acercan a ella.*¹²

Su asociación con la noción de un gran jardín se enmarcó en las sensibilidades paisajísticas de principios de siglo. El jardín suponía un recinto contenido, con componentes seleccionados, con una interacción fuerte con la naturaleza, sea en sus grandes pero pequeños Parques Nacionales y en otras Áreas de Alta Naturalidad, sea en sus ámbitos extractivos duros como los vinculados a la actividad hidrocarburífera, como ocurre con los campos de Comodoro Rivadavia en Chubut o de la formación de Vaca Muerta en Chubut. La Patagonia, como los jardines reales de muchas casas, comprenden una multiplicidad de lugares, unos más retóricos, otros más sacros, unos son rincones de ocultación, otros son sitios de disposición de los residuos de la actividad humana. También se presentan fantasmas periódicos como la actividad nuclear, *un camino hacia la nada*, recordando a Svetlana Alexiévich.¹³

Asimismo, la condición global de la Patagonia se asocia a la geopolítica internacional. Es que esta constituye una territorialidad pugnada y estigmatizada por actores globales en diversas materias, sea desde los grandes operadores extractivos; sea desde las posiciones de bases militares, logísticas, de comunicaciones y de investigación de potencias del Norte en la Patagonia, en el Atlántico Sur y en la Antártida; sea desde el imaginario persistente del turismo de naturaleza global asociado a la paradójica construcción cultural de las grandes vastedades planetarias. ¿Este posicionamiento global puede soslayarse en las visiones de las *localtías* y de naciones como Argentina o Chile? ¿Cómo repensarlo en un registro poscolonial? En cualquier caso, el maravilloso dibujo icónico de la América del Sur *invertida* de Joaquín Torres García evidencia una aporía o una ficción moderna. Recientemente, Rem Koolhaas, en su muestra global *Countryside*,

The Future, se focaliza en el campo como una territorialidad humana asociada a la producción de *commodities* (alimentos, la minería, generación de energía), servicios logísticos y la adquisición de tierras para la preservación. Se trata de una percepción pragmática del actual avance tecno productivo, un fenómeno también cargado de tensiones sociales, de paradojas y de mixturas en el Sur.¹⁴

Acto III: Celebración y activismo arquitectónico

En la Patagonia pueden reconocerse multiplicidad de *proyectos territoriales*, con sus anclajes y desanclajes discursivos respecto a las prácticas políticas concretas. Algunos son grandes proyectos territoriales *de papel* o legitimadores; otros hay que hallarlos y visibilizarlos en las prácticas actorales de diverso cuño, entre ellas la de sus habitantes, sean *nacidos o criados* allí como dicen en varios pueblos. El desafío es lograr *proyectos de territorio* patagónicos no autoritarios y compatibles con las sensibilidades y pactos ecosociales contemporáneos. Ello podría enmarcarse en las actuales visiones filosóficas poshumanistas.

A pesar de los temas de época, como el calentamiento global, la reducción de los glaciales, el aumento del nivel del mar, la desertificación, o los populismos y autoritarismos emergentes, y los más amplios miedos de la época,¹⁵ la arquitectura en estas vastedades podría soñarse, celebrarse y practicarse con especial activismo e intencionalidad.

Algunos asuntos arquitectónicos de la Patagonia como *proyecto territorial* atraviesan escalas y programas. Piénsese en una mirada desde la conformación adaptativa de reintegraciones de tierras a los pueblos originarios y a otros actores populares; la ecología de paisajes, trascendiendo fronteras políticas y administrativas, y la condición de Áreas Naturales Protegidas limitadas a algunas territorialidades; la conveniencia de sus arquitecturas e infraestructuras; el *buen localizar*

respecto a la propia geografía física y humana, a sus cualidades atmosféricas en tierras con gran viento permanente y de lluvias esquivas y cañadones intermitentes; o la operativa por *insularidades autosuficientes*. También cabe amplificar sus potenciales poéticos y de sentido, tal como se perciben embrionariamente en proyectos de diversas escalas, sea realizados por idóneos en su propio ámbito, sea formulados por arquitectos titulados, sea soñados por otros actores. En cierto modo, muchas disciplinas cercanas a la arquitectura interactúan y quizás están mutando en sus fronteras, señal de nuevos tiempos.¹⁶

En síntesis, en la Patagonia, como en otras grandes vastedades, parece sustantivo soñar e intentar actuar impregnándose de sus maravillas paisajísticas y de sus problemáticas, sin ingenuidad ni cinismo. Con ello se honraría su condición profunda como Jardín Global, con su alta naturalidad, sus patrones y sueños antrópicos que se asoman en el Cono Sur de América Latina. Es que la Patagonia es casi como una gran isla que se despliega en cierta cautividad en el acuoso hemisferio sur, sin la mítica *Tierra opuesta* ni edénica de invención europea. Esta es tierra de sus lugareños, ámbito de memorias poco visibilizadas, y un latente Jardín Global, todo lo cual presenta una desafiante carga de necesaria equidad socio-ambiental, de trascendencia, de misterio y de magia.

figura 1
Patagonia Jardín Global. Mapa de territorialidades pulsantes de la Patagonia Atlántica. (Fuente: elaboración propia de Capandeguy D, rediseñado por Sosa & Walasek, 2022). (pag 141)

Bibliografía

VÚLETIN, A., Neuquen: Toponomástico..., Neuquen: Siringa Libros, 1979.

BRIONES C Y RAMOS A. comp., Parentesco y política. Topologías indígenas en La Patagonia, Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2016.

CAPANDEGUY, D., Dreams of Patagonian Landscapes. Posibles claves analíticas y operativas en las nuevas territorialidades emergentes, Montevideo: MOTDU / FADU / UDELAR, p. 51 y ss.

CHATWIN, B. Y THEROUX, P., Retorno a la Patagonia, Madrid: Anaya & Mario Muchink, 1985, p. 22

ALYS, F., A Story of Deception / Historia de un desengaño (Patagonia 2003 – 2006), Buenos Aires: Malba / Colección Costantini., 2006, p. 3.

MORENO, F. dir. , Apuntes preliminares sobre una excursión a los territorios del Neuquen, Río Negro, Chubut y Santa Cruz... , La Plata, Museo de la Plata, 1897.

CONWAY, W., Patagonia: los grandes espacios y la vida silvestre, Buenos Aires: El Ateneo, 2007, p. 21.

CAPANDEGUY, D. Y SPRECHMANN, TH., «Patagonia Jardín Global. Urbanismo en el mítico fin del mundo», Revista Elarqa Mx, N° 50, 2006, p. 28/49

SASSEN, S., La Ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CHATWIN, B., Patagonia, Santa Fe de Bogotá: Norma, 1977, p. 45.

ALEXIÉVICH, S., Voces de Chernóbil (Crónica del futuro), Montevideo: Penguin Random House, 2016, p. 47 y 56.

AMO/KOOLHAAS R, Countryside, A Report, New York: Guggenheim / Taschen, 2020.

DANOWSKI D Y VIVEIROS DE CASTRO E, ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.

CAPANDEGUY D Y SPRECHMANN TH, «The Future of Atlantic Patagonia: On Urban Planning and Prospective Toward the End of the Anthropocene? » en Helbling, W et al edit., Global Change in Atlantic Coastal Patagonian Ecosystems A Journey Through Time, Cham, Suiza; Springer, p. 387/416.

Diego Capandeguy

Arquitecto uruguayo. Profesor Titular de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad de la República de Uruguay. Desarrolla una práctica urbanística menor en pueblos, ruralidades y áreas de alta naturalidad en la Patagonia Atlántica y en Uruguay. Autor de diversos ensayos en su especialidad. diegocapandeguy@gmail.com

Notas

1. Vúletin, A., Neuquen: Toponomástico..., Neuquen: Siringa Libros, 1979.
2. Briones C y Ramos A. comp., Parentesco y política. Topologías indígenas en La Patagonia, Viedma: Universidad Nacional de Río Negro, 2016.
3. Capandeguy, D., Dreams of Patagonian Landscapes. Posibles claves analíticas y operativas en las nuevas territorialidades emergentes, Montevideo: MOTDU / FADU / UDELAR, p. 51 y ss.
4. Citado en Allen, S., «Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo», en Abalos, I., ed., Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo, Barcelona: Gustavo Gili, p. 163/166.
5. Chatwin, B. y Theroux, P., Retorno a la Patagonia, Madrid: Anaya & Mario Muchink, 1985, p. 22
6. Alys, F, A Story of Deception / Historia de un desengaño (Patagonia 2003 – 2006), Buenos Aires: Malba / Colección Costantini., 2006, p. 3.
7. Moreno, F. dir. , Apuntes preliminares sobre una excursión a los territorios del Neuquen, Río Negro, Chubut y Santa Cruz... , La Plata, Museo de la Plata, 1897.
8. Conway, W., Patagonia: los grandes espacios y la vida silvestre, Buenos Aires: El Ateneo, 2007, p. 21.
9. Como Antonio Pigafetta, P. Tomas Falkner, Charles Darwin, Robert Fitz Roy, Francisco Moreno, Thomas Bridges, Bailey Willis, Saint-Exupéry, Egidio Feruglio, Bruce Chatwin, Paul Therroux, Luis Sepúlveda, Alberto de Agostini, German Sopena, Sebastião Salgado, o Carlos Sorín, entre otros.
10. Capandeguy, D. y Sprechmann, Th., «Patagonia Jardín Global. Urbanismo en el mítico fin del mundo», Revista Elarqa Mx, N° 50, 2006, p. 28/49
11. Sassen, S., La Ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio, Buenos Aires: Eudeba, 1999.
12. Chatwin, B., Patagonia, Santa Fe de Bogotá: Norma, 1977, p. 45.
13. Alexiévích, S., Voces de Chernóbil (Crónica del futuro), Montevideo: Penguin Random House, 2016, p. 47 y 56.
14. AMO/Koolhaas R, Countryside, A Report, New York: Guggenheim / Taschen, 2020.
15. Danowski D y Viveiros de Castro E, ¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines, Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
16. Capandeguy D y Sprechmann TH, «The Future of Atlantic Patagonia: On Urban Planning and Prospective Toward the End of the Anthropocene? » en Helbling, W et al edit., Global Change in Atlantic Coastal Patagonian Ecosystems A Journey Through Time, Cham, Suiza; Springer, p. 387/416.

Flores Una Ecología del Desastre

Flores: An Ecology of Disaster

texto
Tatiana Carbonell

director de la película
Jorge Jácome

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 146-153

ABSTRACT. In the film Flores (2017), Jorge Jácome places us in an indeterminate future in the Portuguese archipelago of the Azores, where an ecological cataclysm caused by a plague of hydrangeas takes place. Although we are facing a fictional case, the analysis of the transformation of this scenario allows us to glimpse a mechanism that operates behind natural disasters when they are approached from ecological visions that advocate unlimited production. This example allows for a discussion about how architecture can intervene in cases like these, understanding these phenomena as design objects.
Key Words. Landscape, Critique, Ecology, Fiction, Disaster.

Resumen. En la película Flores (2017), Jorge Jácome nos sitúa en un futuro indeterminado en el archipiélago portugués de las Azores, donde tiene lugar un cataclismo ecológico provocado por una plaga de hortensias. Si bien nos enfrentamos a un caso de ficción, el análisis de la transformación de este escenario permite entrever un mecanismo que opera detrás de los desastres naturales cuando son abordados desde visiones ecológicas que abogan por una producción ilimitada. Este ejemplo permite plantear una discusión sobre cómo la arquitectura puede intervenir en casos como estos, comprendiendo a dichos fenómenos como objetos de diseño.

figura 1
Extractos de la película Flores. Jorge Jácome (2017) Flores, Portugal Film. Portuguese Film Agency.



figura 2
Extractos de la película Flores. Jorge Jácome (2017) Flores, Portugal Film. Portuguese Film Agency.



Palabras Clave
Paisaje
Critica
Ecología
Ficción
Desastre

En la película Flores (2017), Jorge Jácome nos sitúa en un futuro indeterminado en el archipiélago portugués de las Azores, donde tiene lugar un cataclismo ecológico provocado por una plaga de hortensias. Si bien nos enfrentamos a un caso de ficción, el análisis de la transformación de este escenario permite entrever un mecanismo que opera detrás de los desastres naturales cuando son abordados desde las visiones ecológicas imperantes. Este ejemplo permite plantear una discusión sobre cómo la arquitectura puede intervenir en casos como estos, comprendiendo a dichos fenómenos como *objetos de diseño*.

En Flores las hortensias se extienden por las nueve islas: Santa Maria, Sao Miguel, Faial, Graciosa, Pico, Sao Jorge, Terceira, Flores y Corvo. Esta especie, importada desde Japón en el siglo XIX, coloniza las tierras y destruye la vegetación autóctona perturbando los ecosistemas locales. Por esta razón se hace necesaria una intervención militar que evacúa a la población del sector e instala pequeñas bases de combate que permanecen como cortafuego hacia el continente; presencia humana que resta como único testigo del avance de una naturaleza que antes parecía inofensiva.

Hasta este punto del largometraje el panorama engloba una visión distópica que resuena familiar. Sabemos que el mundo comenzó sin el hombre y acabará sin él, decía Levi Strauss¹. La idea de *el mundo sin nosotros* fue la idea central de algunos movimientos ambientalistas de fines del siglo XX², que abogaron por el restablecimiento de la Tierra en una inmensa wilderness: una compleja organización de ecosistemas y especies que emergerían en su consolidación³. Considerando, por consiguiente, al hombre como el ente desnaturalizante que habría que expulsar para poder preservar este orden. Esta visión nos muestra una manera particular de entender la relación con la vegetación, orientada a concebir la humanidad misma como una catástrofe, un evento súbito y devastador en la historia del planeta, que desaparecerá mucho más rápido que los cambios termodinámicos y

que sucumbirá ante la restitución del equilibrio biológico de la Tierra.

Sin embargo, el film continúa y mientras los portugueses viven una batalla para combatir el desastre ecológico, otros divisan una fuente de ingresos económicos. Por un lado, la industria apícola francesa descubre que las abejas de la zona se han visto potenciadas en la producción de miel a causa de esta flor; no solo en las cantidades fabricadas, sino también en la obtención de nuevos sabores. Por otro lado, la industria floral holandesa, principal sospechosa de impulsar esta proliferación desmedida de hortensias, encuentra un espacio para el perfeccionamiento en técnicas de producción en masa, convirtiéndose en el principal exportador de hortensias de Europa.

Un acontecimiento catastrófico ha ocurrido sin embargo la realidad se reorganiza, dando forma a un mecanismo que normaliza el caos. Lo inquietante en este escenario, es que las responsabilidades iniciales quedan escondidas bajo el manto de una población vegetal que avanza desmedida, y el suceso se incorpora a modo de “desastre natural.” En este segundo momento del acontecimiento, las empresas que proponen la repoblación del sitio que ha sido abandonado emprenden una batalla ideológica en nombre de la ecología. Así, la vegetación queda asociada a sustentabilidad, gobernabilidad, recursos, servicios ambientales o rentabilidad social. De esta manera lo que aparece como una herramienta para restituir las bondades de la naturaleza, termina siendo más bien una exitosa manera de repartir beneficios.

Esta ficción grafica un doble movimiento en torno a la ecología. Dos visiones que dificultan el vínculo con este tipo de sucesos, puesto que abogan por la separación absoluta entre lo humano y lo no humano reconociendo al hombre y a la naturaleza como antagonistas.

Alternativamente, esta superpoblación de hortensias admite ser entendida como un

hiperobjeto. Timothy Morton denomina “hiperobjeto” a fenómenos que son inabarcables por la vida humana, ya sea por su temporalidad excesiva o por su espacialidad dinámica⁴. Podríamos decir que esta suerte de objetos es a la vez humano: un producto del hombre, e inhumano: nos permiten discernir los contornos de lo que no es parte de nuestro mundo. Entendidos como entes que posibilitan acceder a una realidad no alcanzable por los sentidos permitiendo construir, en base a su representación, nuevas piezas que materializan el conocimiento humano.

Siguiendo este argumento, la arquitectura adquiere un rol activo que supera la inhabilitadora dicotomía entre naturaleza y cultura o puesto de otro modo, entre humano y no humano. Entender a la dinámica población de hortensias como un hiperobjeto reconoce su propia agencia como ente que avanza, pero también su condición material y dinámica sujeta a ser intervenida desde el diseño.

figuras 3 y 4

Extractos de la película Flores. Jorge Jácome (2017) Flores, Portugal Film. Portuguese Film Agency. (pags 150-153)

Tatiana Carbonell

Consejo Editorial de Revista Rita. Tatiana Carbonell es Historiadora del Paisaje. Arquitecta, Magister en Arquitectura del Paisaje, Universidad Católica de Chile, U.C. Candidata a doctora del Instituto de Historia y Teoría de la Arquitectura gta, y el Instituto de Paisaje, Urbanismo y Territorio LUS, Eidgenössische Technische Hochschule ETH, Zürich. tcarbone@uc.cl

Notas

- 1. Levi Strauss, Claude, Tristes Trópicos. Paris: Librairie Plon, 1955
- 2. El Mundo sin Nosotros hace referencia al libro del ambientalista Alan Weisman (2007), basado en el texto de George Stewart, La Tierra Permanece (1949).
- 3. Término anglosajón que no tiene traducción directa al castellano. Se refiere a territorios que no han sido intervenidos, habitados ni cultivados por el hombre. Lo que plantea una contradicción intrínseca respecto a la comprensión de que todo paisaje es producto de una intervención.
- 4. Término acuñado por las ciencias computacionales desde 1967. Ver MORTON, Timothy, Hiperobjeto. Filosofía y ecología después del fin del Mundo (Bueno Aires, Adriana Hidalgo, 2018).

Bibliografía

DANOWSKI, Débora, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, ¿Hay un Mundo por Venir? Ensayo Sobre los Miedos y los Fines. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019

HARAWAY, Donna, Staying with the Trouble. Making Kin in the Chtulucene. Durham: Duke University Press, 2016

LATOURETTE, Bruno, Face à Gaïa, Huit Conférences sur le Nouveau Régime Climatique. Paris: Éditions La Découverte, 2015

MORTON, Timothy, Hiperobjeto. Filosofía y ecología después del fin del Mundo Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018

ZIZEK, Slavoj, «Ecology against Mother Nature: Slavoj Žižek on Molecular Red.» Verso (mayo, 2015)





Dos soles atmosféricos

Experiencia y manipulación ambiental en el Radio City Music Hall y The Weather Project

Two atmospheric suns

Experience and environmental manipulation in the Radio City Music Hall and The Weather Project

Luis Navarro Jover

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 154-169

Resumen. Se presentan dos casos de estudio que destacaron por la puesta en escena de una simulación ambiental en forma de “sol” y su capacidad para intensificar la experiencia de sus espectadores: el Radio City Music Hall de Nueva York, a principios de los años 30, y la instalación The Weather Project en Londres, 70 años más tarde. El objetivo de sus autores era recrear una serie de efectos para producir una sobre-estimulación de gran intensidad.

Si bien ambas experiencias pertenecen a contextos y circunstancias muy diferentes, las dos se hacían servir de la tecnología de cada momento para, junto con las características del propio edificio, poner en “éxtasis” a sus espectadores (miles en el caso neoyorquino, algunas decenas simultáneamente en el caso londinense) reunidos ante la representación de un fenómeno natural perfectamente sintetizado, como si se tratara de un atardecer frente a una gran puesta de sol.

Sin embargo, estos efectos, envueltos en una sutil manipulación sobre aquellos que están expuestos a ellas, son objeto hoy de controversia, ya que los métodos empleados serán descritos por algunos autores como “agresivos” en tanto en cuanto pueden dar lugar a que ciertos comportamientos, deseos y experiencias se den con mayor probabilidad sin que sus espectadores sean necesariamente conscientes de ello.

Palabras Clave

Experiencia
Sol
Ambiente
Efectos
Espectador
Atmósfera
Manipulación

ABSTRACT. Two relevant case studies are presented for the way in which they recreate environmental simulations in the form of a “sun” and their ability to intensify the experience of their viewers: the Radio City Music Hall in New York, in the early 1930s, and the The Weather Project installation in London, 70 years later. The objective of its authors was to recreate a sequence of effects to produce an over-stimulation of great intensity. Although both experiences belong to very different contexts and circumstances, both used the technology of each moment to, together with the characteristics of the building itself, put its spectators in “ecstasy” (thousands in the New York case, some tens simultaneously in the London case) gathered in front of the representation of a perfectly synthesized natural phenomenon, just as we do in front of a great sunset. However, these effects, wrapped in a subtle manipulation of those who are exposed to them, are today the subject of controversy, since the methods used will be described by some authors as “aggressive” insofar as they can lead to certain behaviors, desires and experiences are more likely to occur without their viewers necessarily being aware of it. **KEY WORDS.** Experience, sun, environment, effects, viewer, atmosphere, manipulation.

Con la llegada del siglo XX, el diseño de escenarios, o más propiamente el arte de la escenografía, unido al desarrollo tecnológico de las técnicas de proyección, iluminación y audiovisual demandaría la incorporación de nuevos espacios capaces de dar cabida a determinados programas, a modo de teatro de ambientes y de producción de efectos especiales auténticos. Espacios dotados de efectos que adquieren “posibilidades inauditas y acostumbran al público a grandes emociones y una excitación incesante”.

A continuación, se presentarán dos ejemplos auspiciados por la tecnología de cada momento y relevantes por la creación de diferentes efectos y simulaciones ambientales de carácter inmersivo. El objetivo de sus autores no solo era condensar los sucesos al máximo sino producir una sobre-estimulación de gran intensidad para lograr conmover al público.

Aquí, la existencia de cualidades ambientales y atmosféricas en el espacio y en el medio humano se revelará como el dato fundamental para comprender el origen y relación de ambas propuestas.

Primer sol: Radio Music City Hall (1932). Resort metropolitano en el corazón de Manhattan

El primero de estos casos de estudio lo situaremos en la renovada escena teatral de la Manhattan de principios de los años 30, en concreto en el 1260 de la 6ª Avenida.

El magnate y filántropo estadounidense John D. Rockefeller Jr. soñaba con construir, dentro de su propio Rockefeller Center, nada menos que la Ópera Metropolitana de la Gran Manzana, por lo que contó con el *showman* Samuel Lionel Rothafel, más conocido como “Roxy”.

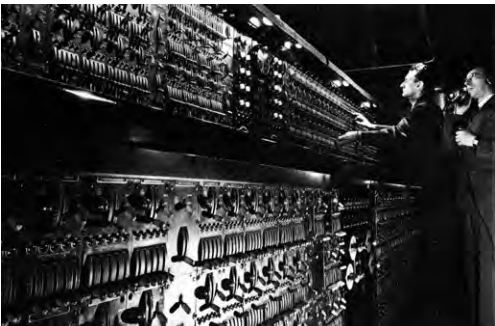
En el verano de 1931, “Roxy”, junto con los arquitectos Harrison y Reinhard, emprendería un viaje por toda Europa para conocer de primera mano los avances de la arquitectura moderna en la construcción de teatros (figura 1). El soñador “Roxy” regresaría desencantado de lo visto en el viejo continente, anclado en esa tradición tan alejada del espíritu de renovación que él encarnaba. En el vuelo de regreso a Nueva York, y mientras sobrevolaba el



figura 1
“Roxy”, junto a los arquitectos Harrison y Reinhard y el ingeniero Peter Clark, así como cuatro representantes de la National Broadcasting Company, rumbo a Europa en septiembre de 1931. Fuente: www.peterclarkinc.blogspot.com

Atlántico, tuvo una revelación: mirando fijamente una puesta de sol soñó una serie de semicírculos concéntricos dentro de los rígidos muros del Music Hall sobre los que reproduciría dicha puesta de sol.

De esta manera, se ejecutaron una serie de semicírculos a base de escayola tras los que cientos de lámparas quedaban ocultas. Por medio de una serie de efectos lumínicos provocados por la potente luz dorada que estas emitían sobre una cortina hecha de tela reflectante recubierta en tonos dorados se lograba simular el púrpura del sol poniente y su resplandor, intensificado con el reflejo sobre el terciopelo rojo de las butacas (figura 2). A esto se le sumaría un intenso haz de rayos reflectantes que se irradiaban desde el centro del escenario y atravesaban toda la sala. Mientras que el efecto de la puesta de sol se lograba cuando las luces del auditorio se atenuaban, la salida del sol se representaba con el retorno de la electricidad en los intermedios y al final de cada función. Así, la puesta de sol y su consiguiente amanecer se iban concatenando a placer según se dispusiera desde el puesto de control (figura 3). La noche y el día se sucedían en la sala conforme se iba desarrollando el espectáculo.



Entonces su peculiar promotor decidió ampliar la experiencia del usuario añadiendo a la atmósfera del teatro gases alucinógenos. Así pues, para provocar un asombro artificial, no solo con la arquitectura sino con el uso de la química, llegó a inyectar durante un tiempo ozono en el sistema de ventilación del teatro para inducir una sensación de mayor liviandad en el público. Tras poner en duda el uso convencional del sistema de aire acondicionado hizo que, en contra de la opinión de los técnicos, agregara durante un breve periodo de tiempo ozono a la atmósfera del teatro: “con la misma lógica maníaca que caracteriza sus visiones anteriores, Roxy piensa entonces en añadir gases alucinógenos a la atmósfera de su teatro, de modo que el éxtasis sintético pueda reforzar la puesta del sol inventada”, señalaría Rem Koolhaas en su célebre manifiesto sobre Manhattan.

Su particular empeño era que esta pequeña dosis de gas hilarante colocara a sus 6.200 espectadores en un auténtico estado de euforia y excitación.



figura 2
Radio City Music Hall. Fuente:
www.h3hc.com



figura 4
Espectáculo en el Radio City Music Hall, año 1946. Herbert Gehr (fot.)

Inmediatamente, sus abogados lo convencieron de que cesara esta estrategia, advirtiéndole de los riesgos legales que podía conllevar. Su promotor se lanzó, así, a la búsqueda de un nuevo género de espectáculo que pudiera competir con el esplendor del lugar. En definitiva, “Roxy” buscaba su fórmula mágica del *resort* metropolitano con un icónico lema: “Una visita al Radio City Music Hall es tan buena como un mes en el campo” (figura 4).

Segundo sol: The Weather Project (2003-2004). Una atmósfera mediada

Por su parte, en una exhibición entre el otoño de 2003 y la primavera de 2004, el artista danés-islandés Olafur Eliasson presentó en la Tate Modern de Londres *The Weather Project*, un evento que registró un asombroso flujo de dos millones de visitantes. La sala de turbinas en la que Eliasson llevó a cabo el proyecto había sido renovada tres años antes por los suizos Jacques Herzog y Pierre De Meuron. En el interior de una sala de aproximadamente 150 por 22 metros, con la estructura de techo a más de 30 metros por encima del nivel del suelo, Eliasson respondió al desafío no con formas colosales, como lo había hecho Anish Kapoor el año anterior, sino con una instalación atmosféricamente manipulada (figura 5). Para *The Weather Project*, Eliasson devolvió al espacio lo que “le habían quitado al transformarlo en un museo, esto es, máquinas. Oscureció toda la nave, bajó el techo aproximadamente un quinto de su altura y lo cubrió de espejos”.

En un extremo del pasillo, a unos 27 metros sobre el suelo, colocó un semi-disco de 15 metros de diámetro, formado por cientos de lámparas amarillas y monocromáticas que se emplean típicamente en las farolas. La intersección del disco con la parte superior era un techo delgado, espejado y con paneles que, desde abajo, transformaban dicho semi-disco en una forma

heliocéntrica completa. Los paneles espejados suspendidos que formaban el techo se desplazaron de forma fraccionada en ángulos, rompiendo así la estricta circularidad de la parte superior, reflejando la mitad de la superficie del sol. Caminando hasta el final de la nave, uno podía contemplar cómo se había construido este sol artificial, allí podía adivinar el sistema de niebla que liberaba diferentes volúmenes de vapor sobre el gran espacio de la sala de turbinas, creando la apariencia de un gran clima interior artificial (figura 6).

Con la ayuda de dieciséis boquillas esparcidas por el pasillo, se introdujo una fina niebla que consistía en una mezcla de azúcar y agua. Dicho sistema lanzaba un ligero vaho en el interior al tiempo que los visitantes de la sala podían discernir el sol en la distancia y sus propios movimientos reflejados en el techo espejado. Con esta niebla artificial buscaba aprovechar la propia configuración de la nave de la Tate para convertirla en una suerte de naturaleza sintetizada, a escala de miniatura, en la que los cuerpos quedarían envueltos en esta densa atmósfera al “calor” del sol resplandeciente. Eliasson recuperaba en *The Weather Project* la idea primigenia del hogar, quedarnos a cobijo bajo el sol, a resguardo de un exterior inestable e impredecible. Un proyecto de raíz fenomenológica en la que fue su obra más mediática y con la que respondía así a su mayor reto: saber cómo se producen las atmósferas.

La profesora de arte moderno y contemporáneo Sabine Flach se ha referido a la obra de Eliasson como experimentos con “imágenes fantasmas” que, a menudo, pueden llegar a causar dolor, disrupción e incluso ceguera permanente, perteneciendo a un carrusel de experimentos ópticos y psico-físicos que nacen de la relación entre la visión externa e interna. En efecto, Eliasson calificó sus instalaciones como “configuraciones experimentales” (figura 7), proponiendo situaciones psico-físicas similares a las que los visitantes experimentan por sí mismos. Un experimento dentro de un experimento, una doble perspectiva de observación en la que uno es igualmente observador y sujeto experimental. El público se convertía en el productor, el generador de su propio fenómeno que, provocado por un impulso externo, se transformaba en un fenómeno sensorial subjetivo. Así, el ojo podía sufrir experiencias sin precedentes, efectos prismáticos y alucinatorios que enfatizaban la experiencia en lugar del objeto. Una experiencia en la que los movimientos hipnóticos podían mostrar una visión extática previamente desconocida.

Del 1260 de la 6ª Avenida a la Turbine Hall de la Tate Modern

Si bien ambas experiencias guardan ciertos paralelismos, es importante destacar algunas diferencias.

En primer lugar, el Radio City Music Hall no era percibido como un simple teatro, sino una experiencia revolucionaria que resultó ser tan futurista que era del todo incompatible con los espectáculos de la época. Los espectadores, que asistían a los simples espectáculos que se reproducían en el escenario y



figura 5
The Weather Project, 2003. Fuente:
www.olafureliasson.net / Olafur
Eliasson (fot.)



figura 6
The Weather Project, 2003. Fuente:
www.olafureliasson.net / Olafur
Eliasson (fot.)



figura 7
The Weather Project, 2003. Fuente:
www.olafureliasson.net / Olafur
Eliasson (fot.)

que aún no eran lo suficientemente novedosos, quedaban impresionados por la experiencia “fantástica” a la que su controvertido promotor les sumergía añadiendo un renovado “frescor” para ampliar sus sentidos y su capacidad de excitación.

Por su parte, en The Weather Project los espectadores no se quedaban de brazos cruzados, simplemente caminando a través del campo atmosférico y saliendo, sino que se dejaban caer espontáneamente al suelo para asimilar la experiencia desde una posición supina, de una manera más relajada y, perceptivamente, más cautivadora (figura 8). Muchos buscaban ver reflejados sus propios movimientos de brazos y piernas en el techo fragmentado de arriba, y grupos de personas, incluso extraños, se unían para crear novedosas formas geométricas y mensajes. “Las atmósferas son productivas, son agentes activos. Cuando introduces la atmósfera en un espacio, se convierte en una máquina de realidad”, apunta Olafur Eliasson. Y es que la idea subyacente en la instalación, según el propio autor, no era simplemente crear una ilusión sino explotar un sentido de asombro y comunidad, con los espectadores involucrándose de manera abrumadora con sus propios cuerpos.

Sin embargo, es significativo señalar que las dos hacían un empleo de la tecnología que, junto con las características del propio edificio (figura 9), intensificaba la experiencia a través de una sensación luminosa, “un sol al que sí se podía mirar fijamente”; esto es, una plataforma dispuesta como soporte para una acción – la recreación del omnipresente sol – que atrapaba por completo al espectador.

Así pues, aunque ambas pertenecen a contextos y circunstancias muy dispares, incluso en su propia génesis y desarrollo, las dos son obras que presentaban, por un lado, la construcción de un fenómeno artificial perfectamente sintetizado y, por otro, la convocatoria de un determinado número de



figura 8
Double sunset, 1999. Fuente: www.olafureliasson.net / Hans Wilschut (fot.)



figura 9
El ingeniero Peter Clark, supervisando el modelo a escala de 1/2' del escenario del Music Hall. Fuente: www.peterclarkinc.blogspot.com

personas (miles en el caso neoyorquino, algunas decenas simultáneamente en el caso londinense) reunidas frente a dicho fenómeno, tal y como lo hacemos al atardecer frente a una gran puesta de sol. En este sentido, tanto el Radio City Music Hall como The Weather Project podrían entenderse como una verdadera producción de efectos sobre un escenario dispuesto a tal efecto: la representación y la simulación del fenómeno natural que, como veremos a continuación, va mucho más allá de lo puramente perceptivo.

El controvertido proyecto atmosférico

Lo que se ha presentado aquí son dos tipos de ambientes cuyo propósito no era simplemente reconfortar al individuo en su propia comodidad sino quebrar su percepción con el objetivo de producirle efectos inesperados y sorprendentes. Estos ejemplos, fundamentalmente de carácter lúdico y cultural, no se mostraban tanto como un hábitat estable sino como un nuevo campo para la experimentación, los juegos ambientales y la exploración de una nueva sensorialidad.

A su vez, el espectador era considerado más partícipe que espectador, “es el protagonista de un escenario específicamente construido para él, que aguarda su presencia para encontrar su razón de ser [...]. Ya no es el único que mira, ya que está siendo observado incluso antes de aparecer en escena”. La centralidad del espectador y la conciencia de ser es la que dota de sentido a la obra y le otorga, en este sentido, un doble papel: le hace sujeto y objeto de la mirada simultáneamente. La obra se presenta ante este “como otro producto que intenta atraerle y mantener su atención durante un intervalo que no puede ser excesivo, utilizando para ese fin todo tipo de estrategias, entre otras, el shock, la sorpresa, las emociones fuertes, la propaganda, el doble sentido, la exageración y la alteración, la banalización y la profanización, la invención y la novedad perpetua”.

Sin embargo, operar en el ámbito de los sentidos también podría entenderse como una labor invisible y más difícil de comprender que cualquier otro poder. Algunos autores han criticado cualquier tipo de manipulación envuelta en una sutil sugerencia ejercida por la producción de atmósferas sobre aquellos que están expuestos a ellas. Métodos que han llegado a ser descritos como agresivos puesto que generan una “compulsión psíquica al consumo”, y que son objeto hoy de controversia.

El filósofo alemán Gernot Böhme ha señalado que aunque los arquitectos no siempre son conscientes de las dimensiones atmosféricas de su trabajo - incluso cuando una determinada arquitectura produce una atmósfera que hace que ciertos sentimientos y modos de comportamiento sean más probables que otros -, las atmósferas arquitectónicas han sido históricamente objeto de diseño para alcanzar de forma consciente objetivos específicos. Es más, según apunta Böhme, este diseño atmosférico se da en la mayoría de casos a un nivel no consciente. Por decirlo de otro modo, cuando se crean atmósferas

arquitectónicas para afectarnos a través de los sentidos el diseño atmosférico suele operar de manera que apenas lo reconocemos conscientemente. En consecuencia, el diseño de atmósferas podría verse como una sutil forma de poder, en la que el comportamiento, los deseos y las experiencias se gobiernan o administran sin que las personas sean necesariamente conscientes de ello; esto es, las personas no necesitan reconocerlo conscientemente, pero sin embargo afectan a su comportamiento.

Por su parte, el también alemán Peter Sloterdijk señala que si “esta “aromatización apremiante” es interpretada por estos como una tentativa de manipulación, las reacciones adversas son fáciles de encontrar y probar; en otros casos, las tonalidades olfativas perfectamente seleccionadas por el entorno de compra son percibidas y bien acogidas como aspectos de una asistencia al cliente expuesta a la vista de manera extensiva”. Una controversia a cuenta de la capacidad que tiene la producción de atmósferas arquitectónicas de manipulación absoluta de nuestro entorno. Una posibilidad igualmente problemática, según ha expresado:

“El Air-Design busca directamente modificar el tono vital de quienes utilizan el espacio aéreo, sirviendo así a un objetivo indirectamente explicado: reunir en términos asociativos a los paseantes por el espacio ligándoles a un lugar a través de exigencias situacionales agradables inducidas por el olor, así como seduciéndoles a incrementar su aquiescencia productiva y su buena disposición al consumo”.

Para Juhani Pallasmaa, una especie de *marketing multisensorial* ha comenzado a manipular experiencias, sentimientos y deseos a través de los sonidos, las sensaciones táctiles, los sabores o los olores con el objetivo de persuadirnos hacia un determinado tipo de comportamiento. Tanto las teorías políticas como económicas han colonizado este discurso que se dirige directamente hacia nuestros sentidos. “Conceptos como marketing multisensorial, marcas de los sentidos, persuasión sensorial, explotación del subconsciente sensorial, canalización del espacio mental o hipersensualidad del mercado contemporáneo se utilizan para describir las nuevas estrategias del marketing”; un marketing pre-programado y condicionado.

En comparación con otras estructuras de poder, una política de atmósferas, a través de la mencionada sutileza a la hora de operar - precisamente porque funciona en un nivel no consciente -, tendría como objetivo no solo la producción de espacios cómodos y emocionantes sino también aproximarnos a ciertas estrategias de condicionamiento, de tal manera que algunas pautas de consumo o comportamiento se reproduzcan con mayor probabilidad que otras. Para pensadores como el propio Böhme o el profesor Christian Borch, “existe evidencia de que el diseño sensorial atmosférico realmente logra algunos efectos prácticos previstos”; y es que, como resume Borch, “el diseño atmosférico está íntimamente ligado al poder”.

Desde el mobiliario acústico para producir un ambiente de compras amigable y relajado hasta las fantásticas realidades ilusorias de nuestros centros comerciales, así como la sugestión y venta inmaterial de estilos de vida pre-establecidos y cuidadosamente estudiados, estos “arquitectos” de lo fantástico e inmaterial han trabajado como los perfectos creadores de ilusiones, empleando a menudo estrategias deliberadas para obtener el vínculo afectivo de sus usuarios:

“La tendencia subterránea hacia una “sociedad odor-hedonista” se inserta así dentro de la tendencia fundamental de la sociedad de consumo hacia la formación de mercados, de vivencias y “escenas” cuyas atmósferas se convierten en disponibles en cuantas situaciones generales de estímulos, signos y oportunidades de contacto”.

Así pues, estas puestas de sol, o más bien “puestas en escena”, en forma de climas atmosféricos, se implantarían en el diseño de espectáculos audiovisuales o grandes eventos culturales en una suerte de elección de objetos, colores y sonidos, entre otros, capaces de hacer explícito por medio de qué “escenas” queremos dotar al ambiente de una determinada cualidad emocional.

1.
MANTZOU, Polyxeni.
“Arquitectura animada”. Oeste:
Revista del arquitectura y
urbanismo del Colegio Oficial de
arquitectos de Extremadura, no. 17
(2004). p. 82.

2.
Aunque este extremo no está claro
y otros autores sitúan la historia
apoyado en la barandilla del barco
que le devolvía a Nueva York.

3.
KOOLHAAS, Rem. *Delirious
New York: a retroactive manifesto
for Manhattan*. Nueva York: The
Monacelli Press, 1994. p. 210.

4.
“Una pequeña dosis de gas
bilarante proporcionaría a los
6.200 espectadores un tono eufórico,
hiperreceptivo a la actividad
desplegada en el escenario.
Sus abogados lo disuaden, pero
durante un breve periodo Roxy
sí inyecta ozono - la molécula
terapéutica O3, con su “olor acre y
refrescante” y su “efecto tonificante”
- en el sistema de aire acondicionado
de su teatro”.
Ibid. p. 211.

5.
Citado en Ibid.

6.
URSPRUNG, Philip. “De
observador a participante activo”, en
Studio Olafur Eliasson. Engberg-
Pedersen, Anna; Eliasson, Olafur
(eds.). Colonia: Taschen, 2012.
p. 18.

7.
“*The Weather Project proporcionaba
un entorno en el que los visitantes se
sentían en la necesidad de quedarse.
Se arremolinaban en grupos en el
suelo para charlar, o directamente
se tumbaban boca arriba y hacían
gestos para encontrarse, pequeñas
motas como insectos, reflejadas en
el techo. Era una imagen fascinante
y muy romántica, pero al mismo
tiempo había algo espeluznante en
ella. La luz amarilla, lejos de ser
favorecedora, parecía drenar el color
de todo lo que tocaba. Un zumbido
bajo, ya fuera de las luces o de las
máquinas de humo, contribuía a
la sensación de artificialidad. (...).
De la misma manera, Eliasson
reemplazó el sol, fuente de toda
vida, con un dispositivo mecánico
que hacía que las personas se
comportaran como si estuvieran en el
Sheep Meadow de Central Park en
un día soleado. Sentados o tumbados
en el frío suelo de hormigón de la*

*sala, parecía no importarles que el
disco no emitiera calor, solo luz”.*
DIEHL, Carol. “Nothorn lights”.
Art in America, no. 93 (2004). pp.
108-15.

8.
FLACH, Sabine. “Feel the Feeling.
Media-Installations as Laboratories
of Senses”, en *Habitus in habitat
III: Synaesthesia and kinaesthetics*.
Fingerhut, Joerg; Flach, Sabine;
Söffner, Jan (eds). Berna: Peter
Lang, 2011. p. 78.

9.
Olafur Eliasson, extraído de la
conversación con Christian Borch,
Juhani Pallasmaa y Gernot Böhme,
y recogida en la publicación:
*Architectural Atmospheres. On
the experience and politics of
architecture*. Borch, Christian (ed.).
Basilea: Birkhäuser, 2014.

10.
BENEYTEZ DURÁN, Rafael.
“Atmósferas: Invernáculos
del siglo XIX, transparencias,
reflejos y aire. Cuatro atmotospos
entre islas y nubes”. Director:
Juan Miguel Hernández León.
Universidad Politécnica de Madrid,
Departamento de Proyectos
Arquitectónicos, 2015. p. 304.

11.
MANTZOU, Polyxeni.
“Arquitectura animada”. *Op. cit.*
p. 84.

12.
Ibid. p. 85.

13.
SLOTERDIJK, Peter. “Air-
Condition”, en *Temblores del aire.
En las fuentes del terror*. Valencia:
Pretextos, 2003. p. 125.

14.
Ibid. p. 126.

15.
Ibid. p. 125.

16.
PALLASMAA, Juhani. *La imagen
corpórea: imaginación e imaginario
en la arquitectura*. Barcelona: GG,
2014. p. 19.

17.
BORCH, Christian. “The politics
of atmospheres: architecture, power,
and the senses”, en *Architectural
Atmospheres. On the experience
and politics of architecture*. Basilea:
Birkhäuser, 2014. p. 85.

18.
SLOTERDIJK, Peter. *Op. cit.* p.
126-7.

Bibliografía

BÖHME, Gernot. “Atmosphere as the subject matter of architecture”, en
Herzog & De Meuron: Natural history. Ursprung, Philip (ed.). Monreal:
Canadian centre for architecture, 2002.

Atmospheric architectures. The aesthetics of felt spaces. Engels-Schwarzpaul, A.-
Chr. (ed.). Londres: Bloomsbury, 2017.

The Aesthetics of Atmospheres. Thibaud, Jean-Paul (ed.). Nueva York:
Routledge, 2017.

ELIASSON, Olafur. “Frictional Encounters”, en *Paradoxes of appearing.
Essays on art, architecture and philosophy*. Asgaard Andersen, Michael; Oxvig,
Henrik (eds.). Baden: Lars Müller Publishers, 2009.

Experience. Londres: Phaidon, 2018.

ELVIRA PEÑA, Juan. *Arquitectura fantasma*. Madrid: Ed. Asimétricas, 2021.

KOOLHAAS, Rem. “Radio City Music Hall: the fun never sets”, en
Delirious New York: a retroactive manifesto for Manhattan. Nueva York: The
Monacelli Press, 1994.

MANTZOU, Polyxeni. “Arquitectura animada”. Oeste: Revista del
arquitectura y urbanismo del Colegio Oficial de arquitectos de Extremadura
(17), 2004.

PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la
arquitectura*. Barcelona: GG, 2014.

“On atmospheres: peripheral perception and existential experiences”,
en *Encounters 2 – Juhani Pallasmaa*. MacKeith, Peter (ed.). Helsinki:
Rakunnestieto Publishing, 2012.

SLOTERDIJK, Peter. “Air-Condition”, en *Temblores del aire. En las fuentes
del terror*. Valencia: Pretextos, 2003.

Esferas III. Madrid: Biblioteca de ensayo Siruela, 2006.
VV.AA. *Architectural Atmospheres. On the experience and politics of
architecture*. Borch, Christian (ed.). Basilea: Birkhäuser, 2014

Luis Navarro Jover

Arquitecto por la Universidad de Alicante y Doctor en Proyectos Arquitectónicos
Avanzados por la Universidad Politécnica de Madrid, es actualmente profesor
en el Departamento de Expresión Gráfica, Composición y Proyectos de la
Universidad de Alicante. En 2012 funda LA ERRERÍA * architecture office
(www.erreria.com).

Su trabajo se ha visto reconocido con el 1er PREMIO en el Concurso
Internacional EUROPA 15 en Raufoss (Noruega), el 1er PREMIO en el
Concurso de Regeneración Urbana con cerámica 2020, el 1er PREMIO en la
Bienal Internacional de Arquitectura de Cracovia 2017, el 1er PREMIO de
Arquitectura del Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana
2013/2014 y el 1er PREMIO ‘MMOD IKEA Object Design Award’, entre otros.
Estos premios y reconocimientos han sido publicados ampliamente en revistas
especializadas nacionales e internacionales. luis@erreria.com

Fuente de financiamiento Financiación propia

Dibujos, proyectos, instalaciones y ambientes: el Interior IV (1975) de Juan Navarro Baldeweg

Drawings, Projects, Installations and Environments:
Juan Navarro Baldeweg's Interior IV (1975)

Covadonga Lorenzo

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 170-185

Resumen. En el año 1975, Juan Navarro Baldeweg presentó en la sala de exposiciones del Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT) la instalación *Interior IV* (1975), en la que manifestaba de modo evidente la necesidad de plasmar la huella del cuerpo en el ámbito de una habitación vacía, a través de la superposición de unos trazos realizados de manera manual sobre las paredes de la sala. Tras una serie de exposiciones centradas en la activación del medio ambiente, a partir de variables como la luz o la gravedad, en esta instalación se apreciaba una inclinación explícita hacia la manifestación de lo corporal, estableciéndose un punto de inflexión hacia intervenciones sobre el medio ambiente que emanasen del propio cuerpo y que surgiesen de su propia gestualidad, como manifestación de lo individual y lo orgánico. A partir de aquel momento, la exploración de esta nueva variable se convertiría en una constante en su trayectoria profesional. Un estudio de esta instalación nos puede llevar a una mayor comprensión de los fundamentos del universo artístico de este creador y de algunas de las motivaciones que han guiado su trabajo desde aquel entonces.

Palabras Clave
Navarro Baldeweg
Habitaciones
Interiores
Ambientes
Proyectos

ABSTRACT. In 1975, Juan Navarro Baldeweg presented in the exhibition hall of the Center for Advanced Visual Studies (CAVS) of the Massachusetts Institute of Technology (MIT) the installation *Interior IV* (1975), in which he clearly manifested the need to capture the imprint of the body in an empty room, through the superposition of some lines drawn on the walls of the room. After a series of exhibitions focused on activating the environment, based on variables such as light or gravity, in this installation, there was an explicit manifestation of the body, establishing a turning point towards interventions on the environment that emanate from his own body arising from his own gestures, as a manifestation of the individual and the organic. From that moment on, the exploration of this new variable became a constant in his professional career. A study of this installation can lead us to a greater understanding of the foundations of the artistic universe of this creator and of some of the motivations that have guided his work since then.

KEY WORDS. Navarro Baldeweg, rooms, interiors, environments, projects.

En mayo de 1975, durante una estancia en el Center for Advanced Visual Studies (CAVS) del Massachusetts Institute of Technology (MIT) dirigida por el artista y fundador del centro György Kepes, Navarro Baldeweg presentó la instalación *Drawings, Projects, Installations and Environments* (1975), posteriormente conocida como *Interior IV* (1975). En ella manifestaba, de modo evidente, su necesidad de plasmar la huella del cuerpo en el ámbito de una habitación vacía, a través de la superposición de unos trazos realizados de manera manual sobre las paredes de la sala. En esta instalación se apreciaba una inclinación explícita hacia lo corporal y supuso un punto de inflexión hacia intervenciones sobre el medio que emanasen del propio cuerpo y que surgiesen de su propia mano, como manifestación de lo individual y lo orgánico. Tras las instalaciones relacionadas con variables, como la luz o la gravedad, en las que había estado trabajando durante los primeros años de su estancia en el CAVS, Navarro Baldeweg había concluido que estas variables representaban básicamente actuaciones pasivas ya que, al provocar sensaciones que llegaban a los sentidos, producían generalmente una recepción de carácter pasivo en el espectador. Pero a su vez, se percató de que si la ‘sensación’, entendida como aquello que llega a los sentidos a través de la percepción es pasiva, la ‘expresión’, definida como algo que se realiza a través del gesto es activa. Es aquí cuando adquiere la conciencia de que la ‘sensación’ y la ‘expresión’ son dos fronteras del mismo cuerpo y que se identifican con la percepción y la gestualidad. Aparecen aquí, por primera vez, nociones de las cuatro variables esenciales del medio físico que terminaría denominando, más adelante, como la luz y la gravedad (variables pasivas) y el horizonte y la mano (variables activas). A partir de aquel momento, se manifestará en él la necesidad de proyectarse activamente y gestualmente empleando lo orgánico como fuente energética. Se aprecia, desde entonces, una inclinación más explícita hacia lo corporal, hacia intervenciones sobre el medio que emanasen del cuerpo y que surgiesen de su propia mano como manifestación de lo individual. Un estudio en profundidad de las obras presentadas en esta instalación, nos puede llevar, por tanto, a una mayor comprensión de los fundamentos del universo artístico de este creador y de algunas de las motivaciones que han guiado su trabajo desde aquel entonces.

La gestualidad de los trazos manuales

En *Interior IV* (1975), Navarro Baldeweg trató de reproducir sobre el espacio físico de una habitación vacía ciertos rasgos o características propias de un dibujo realizado a mano alzada, que dejase una huella de su propio gesto. Para ello, dibujó sobre las paredes una serie de líneas diagonales, de tal modo que el espacio adquiriese la apariencia del boceto inicial empleado en su concepción. (Figura 1) Con esta actuación, se conseguía proyectar lo orgánico en el recinto de la habitación y además, invertir la secuencia convencional que se realiza durante el proceso creativo, al realizar sobre el espacio ya definido y terminado una serie de bocetos o apuntes, que están más relacionados con los primeros croquis de concepción de un espacio. Se emplea el recurso de la ironía para confundir las expectativas del espectador, que espera encontrarse con la

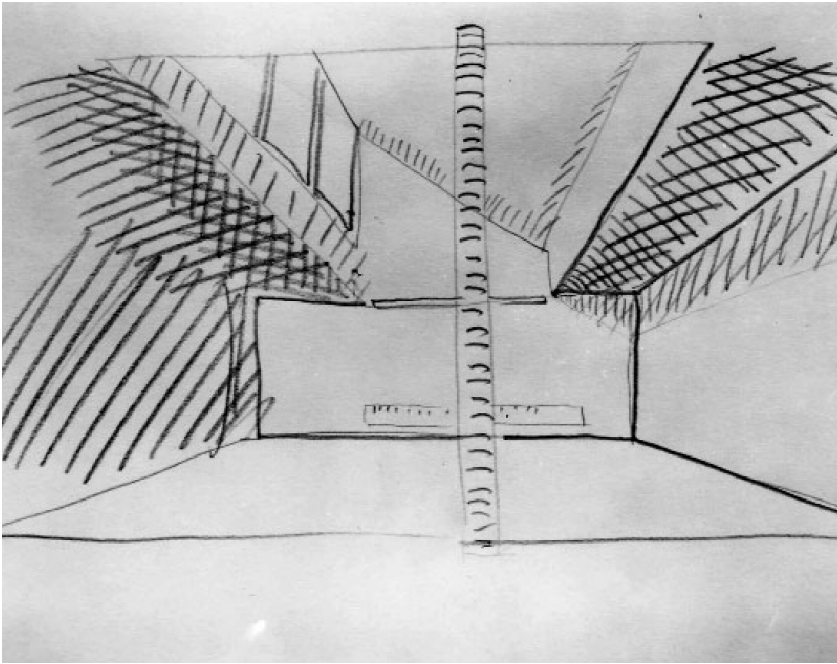


figura 1
Juan Navarro Baldeweg, Boceto de la instalación Interior IV (1975). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

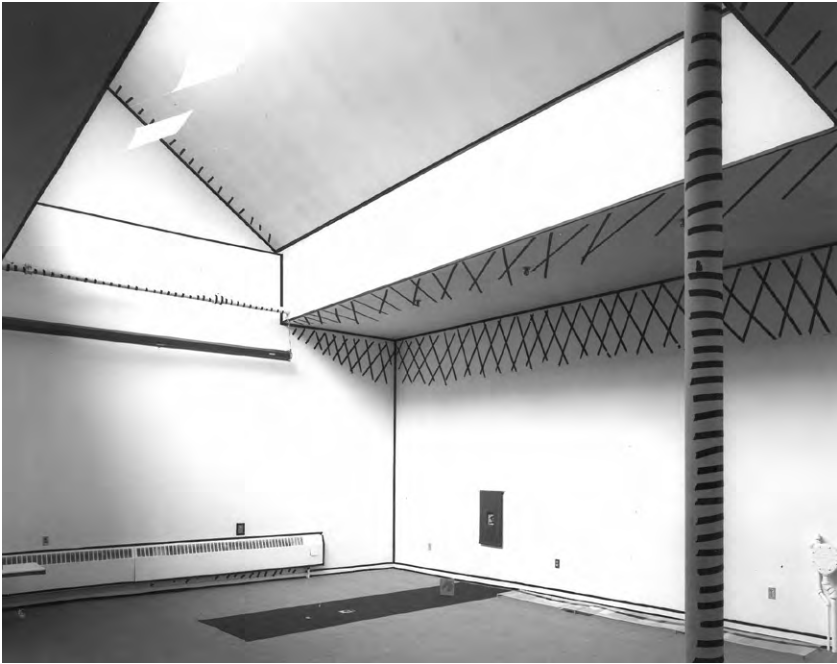


figura 2
Juan Navarro Baldeweg, Instalación Interior IV (1975). Fotografías: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

imagen convencional de un proyecto acabado y se encuentra con la visión de un boceto inicial superpuesto sobre el mismo ámbito de la sala. Además, el fuerte contraste empleado en algunas fotografías de la instalación, tomadas por Nishan Bichajian, (Figura 2) enfatiza esta idea, ya que éstas se asemejan a los bocetos iniciales del proyecto, borrando los límites de lo que parece ser el recinto real de la habitación y lo que es el ámbito virtual proyectado.

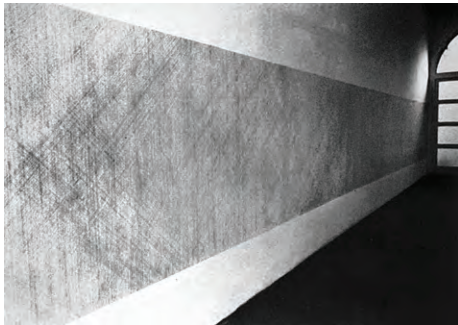


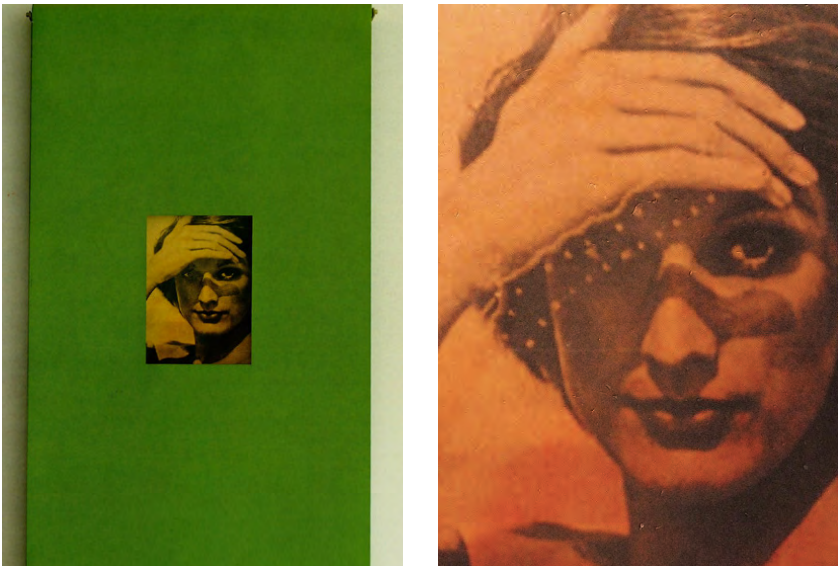
figura 3
Sol LeWitt. Wall Drawing 3 (1969).
Cortesía del Legado de Sol LeWitt

Sobre la influencia del artista norteamericano Sol LeWitt en la decisión de redibujar las paredes de la sala, Navarro Baldeweg ha reconocido: “En gran medida todo mi trabajo, y sobre todo el de los primeros años en el CAVS está muy influido por las obras de arte que, por aquel entonces, comenzaban a exponerse en las galerías. Ese arte que podemos denominar ‘parietal’, como el que realiza Sol LeWitt con grafito o carbón, mediante trazos”. Y es que en 1968, LeWitt empezó a concebir sus *Drawing Series*, (Figura 3) un conjunto de instrucciones y diagramas para realizar dibujos sobre la pared, que carecen de cualquier intención tautológica de representar la realidad y que podían ser realizados por el propio artista o por los dibujantes de su estudio, en los que empleaba grafito, en un principio, y más adelante, lápices de colores, tinta y acrílico. En 1972 crearía *Wall Drawing 122* (1972) para una exposición en el MIT, en la que incorporaría todas las combinaciones de líneas continuas, a trazos y a mano alzada, así como diagonales colocadas de manera aleatoria. Esta forma de aplicar una serie de reglas para ordenar unas unidades de acción mínimas que se incorporaban en el recinto de una habitación, influyó decisivamente en el trabajo de Navarro Baldeweg. Sin embargo, poco después comenzará a asumir que este arte conceptual que realizaba LeWitt no ponía énfasis en la acción y en el gesto, algo implícito en la pintura, y decidirá recuperarlo y volver a emplear el gesto de la mano para redibujar libremente la habitación con una serie de trazos diagonales entrecruzados, buscando proyectar el cuerpo sobre el recinto.

La simetría: el movimiento del ojo

En esta habitación animada por estos trazos se incluyó también *Edge of the Sun (Orilla de Sol)* (1975) (Figura 4), la fotografía de una mujer mirando frontalmente hacia la cámara, enmarcada por el recorte sobre una tela verde a

figura 4
Juan Navarro Baldeweg. Edge of the Sun (Orilla de Sol) (1975). Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts



modo de cortina colgada en la pared de la sala. Su frontalidad lleva implícito un cruce de miradas con el espectador y genera un circuito, del que se desprende la idea de duplicidad o réplica a partir de un reflejo, como ha manifestado Patricio Bulnes al afirmar: “Es la mujer la que adopta expresamente la postura de mirar, una curiosa reflexividad aparece, el movimiento no se cierra en ser ella lo mirado —una fotografía la miramos— en cambio aquí, el movimiento se reemprende y acabamos siendo nosotros los que somos observados”. Así, entre el espectador presente en el espacio real y la imagen que pertenece al ámbito virtual, la cortina aparece como un elemento de transición, asociada con la idea de ventana que aparecería poco después en *Interior V* (1976). “(...) esa cortina la define como ventana, como el punto en que se establece la disyunción (...) entre dos fragmentos del mundo”.



figura 5
György Kepes. Juliet (1937). Fuente: Kepes, György (1973), Works in Review, Museum of Science, Boston

Esta misma idea parece encontrarse en el fotomontaje *Juliet* (1937) (Figura 5) de György Kepes, un retrato de su mujer mirando ensimismada por una

ventana. La luz que se filtra entre las lamas y la sombra que éstas arrojan sobre su rostro evidencian que la mirada se dirige hacia un exterior activado, que deja impregnado de su propia energía aquello que alcanza, y la actitud reflexiva que parece reflejar su rostro hace referencia a las imágenes superpuestas que sugieren el hilo que siguen sus pensamientos. Esta obra parece materializar esa habitación mental a la que se refiere Navarro Baldeweg en sus escritos, y a la que se accede a través de la contemplación del medio físico y esta misma idea de la ventana como elemento que conecta órdenes distintos, ámbitos complementarios que se refieren a las coordenadas de la realidad física y la mente, está presente también en la pieza *Edge of the Sun* (1975).

Junto a la idea de reflexión que hemos comentado, asociada a la frontalidad de la imagen que se despliega del hecho de mirar y ser observado, hay que añadir la noción de simetría, ya que el rostro de la mujer mirando de frente incita al ojo a desplazarse vinculando lo que encuentra a ambos lados del eje. En este caso, vemos la mitad de la cara iluminada, en la que se aprecian nítidamente sus rasgos físicos y la otra mitad en sombra, presentando un rostro desmaterializado, sobre el que se aprecian unas manchas de luz que representan el rastro del sol en el discurrir del día y que registran el efecto de una acción en el transcurso del tiempo. Por su parte, el rostro aparece protegido por la disposición de la mano en la frente, colocada sobre el arco de las cejas, adoptando el gesto de interponerse ante una luz intensa que la estuviese deslumbrando. Al contrario que en la imagen de Kepes, en este caso, la mirada de la mujer se dirige hacia el interior de la sala, como si de ahí proviniese la claridad. De hecho, la propia imagen, de un color anaranjado parece impregnada de esta luz que la habitación emana, propia de un atardecer. Para Patricio Bulnes, esta materialización de la penetración de la luz en la habitación no es un acontecimiento cualquiera. “Es ni más ni menos que la incorporación de la habitación en el movimiento solar. Esa luz que invade el cuarto deja todo tocado por una cierta filiación cósmica. Como si una mañana, un rocío humedeciese todos los trastos de un interior”.

El tono anaranjado que baña la imagen apareció también en los carteles promocionales de *Interior IV* (1975) (Figura 6). Se han conservado tres versiones de este cartel; en la primera versión, la luz blanca universal que inunda la sala permanece intacta, pero en las otras dos, un tono anaranjado tiñe la imagen y parece evidenciar que la habitación ha sido encendida y la energía se ha hecho claramente visible, igual que en la fotografía de la mujer. Se aprecia en estos dos últimos carteles, el interés de Navarro Baldeweg por materializar el fenómeno de la visión estereoscópica, que estaba explorando en paralelo en la asignatura *Live Space*, la cual, impartía en el CAVS junto con los artistas Maryanne Amacher y Luis Frangella. La asignatura planteaba la creación de ámbitos estéreo-visuales, a partir de la creación de imágenes mentales como las que se crean a partir de los fenómenos de visión estérea, y buscaba relacionar la dimensión visual de un espacio con la auditiva. Para ello, exploraban los paralelismos entre la visión estereoscópica y el sonido



figura 6
Juan Navarro Baldeweg, Carteles
de la instalación Interior IV (1975).
Fuente: CAVSSC, MIT, Program
in Art, Culture & Technology,
Cambridge, Massachusetts

estereofónico, vinculando los mecanismos de generación de imágenes tridimensionales, a partir de la percepción de pares estereográficos con la composición de sonido estereofónico, empleando dos canales monoaurales para ser grabados en dos pistas diferentes y obtener así una experiencia auditiva más natural al escuchar simultáneamente sonidos que provenían de dos ubicaciones distintas. (Figura 7)

Para lograr reproducir de una forma sencilla este fenómeno, a través del cual el mecanismo de la visión superpone las dos imágenes que percibe nuestro sistema óptico a través de cada ojo desde su ángulo de visión, se realizan dos fotografías desde dos puntos de vista ligeramente distintos, separados lo que vendría a ser la distancia interocular. Además, los negativos de ambas imágenes se exponen empleando en cada caso un filtro diferente, con lo que se obtiene un tono distinto para cada imagen. Basándonos en estos fenómenos derivados de la síntesis de la visión binocular, los dos carteles de la exposición se podrían entender como anaglifs o estereofotografías, es decir, imágenes bidimensionales que cuando son observadas simultáneamente por un espectador, éste es capaz de percibir una mayor sensación de profundidad, simulando el proceso que se desarrolla en nuestro sistema óptico para generar imágenes tridimensionales. Dicha sensación, se potencia aún más al complementar esta técnica de reproducción del fenómeno óptico de la estereocopia con otros mecanismos, como el aumento del contraste de la imagen o la manipulación del enfoque para lograr percibir con mayor intensidad las sombras, lo que crea la sensación de estar percibiendo el ámbito real al observar la imagen virtual manipulada, gracias al proceso orgánico que se activa en nuestra retina al contemplarla.



figura 7
Maryanne Amacher. Music for sound-joined rooms (1980). Walker Arts Center, Minneapolis. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

figura 9
György Kepes. Juliet Kepes with Peacock Feather (1939). Fuente: Kepes, György (1973), Works in Review, Museum of Science, Boston

La instalación incluía también frente a *Edge of the Sun* (1975), una pieza de tela de color rojo, a modo de alfombra (Figura 8) sobre la que se disponía una réplica de la fotografía que aparecía en la pared impregnada de aceite y dos figuras de color azul, del contorno de la sombra y los ojos de la mujer, que parecían recordar un antifaz o una máscara. Existe otra obra de Kepes denominada *Juliet Kepes with Peacock Feather* (1939), (Figura 9) en la que el rostro de Juliet aparece de frente cubierto parcialmente con la pluma de



figura 8
Juan Navarro Baldeweg. Interior IV (1975). Fotografías: Nishan Bichajian. Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts

un pavo real, con el ocelo simulando ser uno de sus ojos. Junto a la idea de simetría, aparece aquí la idea de duplicidad, al establecerse una relación de semejanza entre el ojo humano y el ocelo de los pavos reales, que tiene además dos acepciones distintas, al definirse como órgano visual rudimentario que presentan algunas especies (formado por un grupo de células fotosensibles mediante las cuales pueden percibir luz pero no imágenes) y también, como mancha redonda y multicolor con apariencia de ojo, cuya función biológica se asocia con el mimetismo. Al asociar visualmente la primera definición con el ojo humano, se destaca uno de sus atributos, el que se refiere a su condición como receptor de luz, su fuga. Por otra parte, la segunda acepción lleva a la noción de máscara, como artificio que no sirve tan sólo para ocultarse o mimetizarse, sino para hacer visible aquello que desea destacarse.

Esta idea que se destila de la fotografía de Kepes está presente en las piezas colocadas sobre la superficie de color rojo: tanto en la fotografía impregnada en aceite (que al brillar con la luz activa los rasgos del rostro) como en el antifaz, que pone el acento en los ojos como fuga de la luz natural presente en la sala y como fuente de la luz que se genera en la retina por efecto de las *after images*. Para Ángel González, la máscara se emplea aquí “(...) para que lo invisible se deje ver (...) Residuo o rastro visible de lo que no podemos ver: máscara de lo invisible”. La pieza óptica formada por la imagen tras la cortina verde y las unidades de luz sobre la alfombra roja situada en el centro de la habitación retratan tres categorías de luz: una luz ambiental que se tiñe del color de la tela; una luz impregnada sobre la huella de aceite de la fotografía, que se activa como mancha de luz sobre la luz blanca universal y una luz virtual, que se genera en la retina al contemplar las siluetas azules sobre el fondo rojo, por efecto de las *after images*, que busca reconstruir la imagen.

Una visión alternativa: cinco unidades de luz

A modo de síntesis de todas estas formas de luz, Navarro Baldeweg ideó la *Pieza de las cinco formas de luz*, conocida como *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974) (Figura 10). La pieza estaba formada por cinco cajas donde la luz natural era procesada atendiendo a cinco procedimientos. La primera recogía la luz en su base, que se había pintado de color blanco; la segunda, materializaba el resplandor que se produce cuando el flujo de la luz ambiental toca una mancha de aceite vertida sobre un papel opaco produciendo un brillo; en la tercera, la impresión de la luz aparecía en forma de halo, cuando se proyectaba un haz convergente de luz sobre un papel fotográfico, en el que quedaba registrada la sombra y la claridad provocada por la bombilla; en la cuarta, la luz era conducida a través de una ranura situada en un cristal y era canalizada mediante otra pieza de cristal que se colocaba perpendicularmente al plano horizontal y finalmente, en la quinta y última caja, se representaba lo que denominaría ‘luz retinal’ y que consistía en la *after image* que queda flotando sobre el campo visual, estimulada por una pieza de terciopelo verde sobre un fondo azul.

En relación con esta pieza se han encontrado varias analogías con la obra de Marcel Duchamp. En primer lugar, se ha hecho notar la relación de las cajas, entendidas como un catálogo de las piezas de luz, con *Boîte en valise* (1936-1941) (Figura 11), donde se incluyen 79 reproducciones de obras que Duchamp había realizado desde 1910 en unas cajas contenidas en una maleta de cuero. Además, la pieza se ha relacionado con *Élevage de poussière* (1920), una fotografía realizada por Man Ray de *Le Grande Verre* (1915-1923) cubierto de polvo, que pretendía destacar como relevante algo tan leve, pequeño e imperceptible como el polvo, poniendo de manifiesto lo invisible, lo sobrante o incompleto que permanece oculto o velado. La obra constituye, por tanto, al igual que las cajas de luz, una representación de lo difícilmente perceptible, aunque latente; una materialización de lo que en principio parecería irrepresentable y que pone de manifiesto otra forma de mirar, a través de una visualidad alternativa, no regida por las leyes de la visión socialmente instituidas.

Conclusiones

Se aprecia, en la instalación *Interior IV* (1975), realizada al final de su etapa americana, el interés de Navarro Baldeweg por completar la búsqueda de una serie de variables esenciales del mundo físico, que había logrado manifestar en el ámbito de habitaciones vacías y que más adelante denominaría como luz, gravedad, horizonte y mano. En esta instalación se centra en la variable mano. En ella, se aprecia una inclinación más explícita hacia lo corporal, hacia intervenciones sobre el medio que emanen del cuerpo y que surjan de su propia mano como manifestación de lo individual. Esto se puede ver, claramente, en el empleo de trazos manuales dibujados sobre las paredes de la sala, generados por el movimiento de su mano. Su interés por estos trazos, el estudio de la caligrafía y el entendimiento de lo gestual, entendido como ornamento, se trasladaría, más adelante, a su pintura y a sus proyectos arquitectónicos. Esta necesidad de profundizar en el concepto de lo orgánico se hace evidente, tanto en algunas de sus obras artísticas, como *Noche* o *Letras*, como en las morfologías geométricas y cristalográficas más complejas que definen las características formales de algunos de sus proyectos de arquitectura más emblemáticos, como el Edificio Departamental y Aulario de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona (2004), el Centro para las Artes Escénicas de la Comunidad de Madrid (2008) o el Palacio de la Música y las Artes Escénicas de Vitoria (2002). En todos ellos apreciamos

figura 10
Juan Navarro Baldeweg, Five Lights Units, Five Rooms (Cinco unidades de luz, cinco habitaciones) (1974).
Fuente: CAVSSC, MIT, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts



figura 11
Marcel Duchamp. Boîte en valise (1936-1941)



unas grandes piezas a modo de garabatos que nos hablan sobre la noción de mano, entendida como superposición de rasgos orgánicos sobre la realidad, como un deseo que nace de la voluntad de proyectar lo interno (propio de la experiencia individual) en la realidad misma, que se anima en virtud del efecto revitalizador de los trazos libres de colores de una mano singular.

Pero, además, las piezas que se exponen en el *Interior IV* (1975) emplean otros mecanismos que fomentan la inclusión del espectador en la obra y su participación activa, como por ejemplo, el movimiento de la mirada de aquel que contempla la fotografía *Edge of the Sun* (1975), provocada por el empleo de la simetría que sugiere la mirada frontal de la mujer representada. Este sencillo recurso incita al observador a participar con el movimiento de su mirada en el reconocimiento de las variables esenciales presentes en el entorno de esta habitación vacante, al igual que las piezas de luz que se exponen sobre la alfombra ubicada en el centro de la habitación, que hacen referencia de nuevo a esta dualidad o desdoblamiento. Sobre este concepto profundizaría en uno de sus escritos más relevantes “Movimiento ante el ojo, movimiento del ojo. Notas acerca de las figuras de una lámina”, donde ofrecía una síntesis de diferentes tipos de simetría en base a mecanismos de oposición, dualidad, reciprocidad, repetición y especularidad para analizar su relación con proyectos como la Ordenación del Canal de Castilla o el Parque lineal para la Rehabilitación del río Manzanares. Sin embargo, dos de los proyectos donde se hace más evidente, si cabe, el concepto de simetría son el Museo y Centro de Investigación de las Cuevas de Altamira en Santillana del Mar (2000), donde se establece un juego especular entre la cueva original y la artificial, entendido como lo real y lo virtual, y la Casa de la Lluvia (1978), donde se aprecia una composición en base a una simetría bilateral.

La pieza *Edge of the Sun* (1975) también hace referencia a los efectos de la luz sobre el espacio y el gesto natural que conlleva protegernos de la incidencia de la luz del sol. Esto se aprecia también en su arquitectura, en obras como la Sede de la Presidencia de la Junta de Extremadura de Mérida (1996), por ejemplo, donde la piel de cerramiento se esponja, adquiriendo la cualidad de un parasol, que al igual que la mano de la mujer cubriendo su rostro, protege los espacios interiores de la incidencia del sol. Aquí, el espacio arquitectónico se configura en base a interposiciones sucesivas, a base de varias capas, gracias a las cuales la luz en el interior se matiza y se controla. En este proyecto se hace especialmente evidente la idea de piel como límite, transición, máscara, transparencia, cortina, filtro, elemento autónomo (al margen de la estructura), espacio intermedio, rostro protegido orientado al espacio urbano y elemento de control de variables tales como la temperatura, la incidencia solar, la privacidad, las vistas o la intensidad de la luz. Si bien es, en el ámbito arquitectónico, donde se aprecia la sutileza y la sofisticación con la que la piel de cerramiento puede llegar a matizar la incidencia de la luz en el interior, es en *Interior IV* (1975) donde se evidencia su interés desde los inicios por descubrir los efectos de la luz sobre el espacio.

Finalmente, en *Interior IV* (1975) podemos apreciar algunas de sus piezas de luz más emblemáticas, como *Cinco unidades de luz, cinco habitaciones* (1974), en la que consigue hacer tangible la luz recogida en las cajitas, que se ofrecen al espectador como una visión alternativa de los distintos modos en que incide la luz en la propia sala. El mismo deseo de cristalizar el paso de la luz natural a través del espacio, guiará el desarrollo de sus proyectos arquitectónicos. Este anhelo le llevará a enunciar la idea de arquitectura como caja de resonancia, capaz de materializar una energía invisible y transformarla en un elemento físicamente tangible que configura el espacio, tal y como se hace explícito en el Centro Cultural La Despernada, en Villanueva de la Cañada (1997) o en el Centro de Exposiciones y Congresos de Salamanca (1992). En ambos proyectos podemos encontrar una reflexión sobre la luz y la noción de piel, que amplía desde la idea de elemento con capacidad de filtrar diversas variables medioambientales, a la noción de espacio tridimensional o arquitectura intermedia, en forma de logia, pórtico, umbral o patio, que canaliza, filtra, distribuye, dispersa o fragmenta la luz. La piel se configura aquí como el elemento de canalización de esta sustancia (la caja de resonancia), matizando los tonos y coloraciones que adopta a lo largo del día, construyendo áreas de penumbra con luces frías, figuras de color que flotan en el espacio como masas sólidas acompañando al movimiento del sol o ámbitos de luz homogénea, a partir de luces cenitales orientadas a norte que definen condiciones lumínicas neutras que no alteren el color de la luz ambiental.

El estudio detallado de *Interior IV* (1975) nos ha llevado a comprender la relación entre los intereses artísticos que Navarro Baldeweg comenzó desarrollando al inicio de su carrera y su entendimiento de la arquitectura como encarnación de una habitación vacante en la que explorar una serie de coordenadas o variables esenciales; un lugar de encuentro con dimensiones inadvertidas como la luz, la atmósfera (la gravedad), el campo óptico (el horizonte) y el toque orgánico a partir de la aparición de la expresividad manual (la mano), tan evidente en la instalación que acabamos de estudiar y que resulta fundamental para comprender los orígenes de las motivaciones que han guiado algunos de los proyectos arquitectónicos más emblemáticos de su trayectoria profesional.

1.
Entre el mes de septiembre de 1971 y el mes de junio de 1975, Juan Navarro Baldeweg permaneció asociado al Center for Advaced Visual Studies del MIT en calidad de *research fellow* gracias a una beca de estudios concedida por la Fundación Juan March.

2.
La exposición se celebraría en la sala de exposiciones del CAVS entre el 8 y el 28 de mayo de 1975.

3.
Autor desconocido, “One-Man Show opens at CAVS”, *Tech Talk*, 14 de mayo, 1975, Boston, Massachusetts.

4.
Con anterioridad a esta exposición, Navarro Baldeweg realizaría tres instalaciones más, con el nombre de *Interior I* (1973), *Interior II* (1974) e *Interior III* (1975). LORENZO, 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 Revista de Arquitectura* n. 19, 67-78, 2017.

5.
“La experiencia de la luz es pasiva. La experiencia de la gravitación es pasiva. La experiencia del agua, del viento, de los fluidos es pasiva. (...) Pero había otro movimiento de dentro hacia afuera, que en alguna ocasión yo he llamado activo; es decir, que consistiría en dejar tu huella en el ambiente, la huella de tu cuerpo, de tu mano. Esto sería el origen también de cualquier incisión en una ramita o cualquier dibujo sobre una pared. Yo lo veía como una necesidad, como una coordenada vital tan esencial como las otras”. NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Una trayectoria”, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

6.
Ibid.

7.
Entre 1969 y 1970 Sol LeWitt realizó cientos de obras siguiendo estas premisas, en las que dibujaba en la pared cuadrados divididos en partes iguales y ordenaba las líneas verticales, horizontales, diagonales de izquierda a derecha y diagonales de derecha a izquierda, aplicando en cada serie una variación distinta sobre las veinticuatro combinaciones posibles que podían

realizarse incorporando los cuatro tipos básicos de líneas.

8.
En estas obras Navarro Baldeweg reconocía un modo de operar, en el que una experiencia lógica, en la que se incorporaban operaciones de cálculo con permutaciones matemáticas, se materializaba en una experiencia visual y “(...) esa unión, entre el sentido de la vista y un tipo de lectura distinta, digamos lógica o aritmética, como si fuera una habitación que se dirige, ella misma, a diferentes modos de significación, transformada en un poliedro significativo, me interesaba mucho”. *Ibid.*

9.
BULNES, Patricio; NAVARRO BALDEWEG, Juan. *Figuras de definición*. Madrid: Libros de la Ventura, 1980.

10.
Ibid.

11.
BULNES, Patricio. *Juan Navarro Baldeweg. La habitación vacante*, Madrid: Galería Buades, 1976.

12.
Véase: *Center for Advanced Visual Studies, Course Offerings, Spring Semester 1975*. Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC). Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

13.
Es posible ver el par estereográfico para reproducir el fenómeno óptico de la visión en estéreo o visión estereoscópica (también conocida como visión binocular), sin ningún dispositivo técnico, sino simplemente por medio de nuestros ojos mediante el método de visualización en paralelo, consistente en la contemplación de dos imágenes de un mismo ámbito tomadas desde dos puntos de vista separados la distancia interocular o mediante el método de visión cruzada, que supone entrecruzar los ojos de forma controlada, manteniendo al mismo tiempo el enfoque sobre la imagen manipulada.

14.
En la antigua Grecia, el pavo real era el pájaro protector de la diosa Hera, quien colocó más de cien ojos en sus plumas simbolizando el conocimiento del que todo lo ve.

Estos ojos son una de las metáforas más empleadas en las leyendas que asocian al pavo real con cien testigos capaces de ver todas las transgresiones, por ocultas que éstas parezcan.

15.
GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”, *Juan Navarro Baldeweg*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 1999.

16.
NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Piezas, instalaciones e interiores”, *El medio ambiente como espacio de significación*, Madrid: Fundación Juan March, 1975.

17.
“Su presentación mediante estuches de madera recuerda una colección de mariposas sujetas únicamente por el alfiler de un rayo de luz”. MORENO, 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*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

18.
En 1936 Marcel Duchamp comienza la elaboración de esta obra y tras cinco años de trabajo presenta en París, en 1941, su primer ejemplar que contenía reproducciones en miniatura de sus obras y tres réplicas de *Air de Paris*, *Pliant de Voyage* y *Fountain*. Duchamp hizo personalmente los primeros veinticuatro ejemplares añadiendo a cada uno de éstos una pieza que lo distinguiera como original. El resto serían series sucesivas que saldrían hasta el año 1968. Véase: BONK, E. *The box in a valise*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

19.
Entre las obras reproducidas se incluían réplicas en miniatura, fotografías y reproducciones en color de sus trabajos más relevantes como *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, obra conocida como *Le grand verre* (1915-1923), *Air de Paris* (1919), *Pliant de Voyage* (1916) o *Fountain* (1917), que condensa gran parte de su trabajo como los *ready-made*, la técnica *mariée*, los textos humorísticos y los objetos cotidianos descontextualizados.

20.
BONET, Juan Manuel. “Pistas

para una biografía”, *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

Bibliografía

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).

BERGER, Harry. “The Renaissance Imagination: Second World and Green World”, *The Centennial Review* n. 9. Michigan State University, 1965.

BONET, Juan Manuel. “Pistas para una biografía”, *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

BONK, E. *The box in a valise*. Londres: Thames and Hudson, 1989.

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

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

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

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “De una habitación a la otra”. *Juan Navarro Baldeweg*. Madrid: Museo Español de Arte Contemporáneo, 1986.

GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel. “Todo lo verdadero es invisible”. *Juan Navarro Baldeweg*. 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.

KEPES, György, *Works in Review*, Boston: Museum of Science, 1973.

LORENZO, 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 Revista de Arquitectura*, n.19. pp. 67-78. Universidad de Navarra, 2017.

MORENO, 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*, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2004.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *El medio ambiente como espacio de significación*, Madrid: Fundación Juan March, 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. *El horizonte en la mano*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.

NAVARRO BALDEWEG, Juan. “Una trayectoria”, *Juan Navarro Baldeweg. Conversaciones con estudiantes*, Barcelona: Gustavo Gili.

VV.AA. *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.

Fuente de financiamiento Financiación propia

Sobre *Padiglione Rosso* de Alfredo Jaar

About *Padiglione Rosso* by Alfredo Jaar

texto
Pilar Barba

autor de la obra
Alfredo Jaar

ABSTRACT. Neoliberal urbanism is a concept used to describe the progressive privatization of public space and the commodification of our cities. The CityLife project in the city of Milan is an example of this phenomenon. The article presents the work Pabellón Rojo by the artist Alfredo Jaar, recently inaugurated in the heart of CityLife, and analyzes its ability to operate as a landscape architecture project, framing the urban landscape and providing the observer with an aesthetic experience that allows reflect on the city we have created. Art, architecture and landscape come together in this work.
Key Words. Red Pavilion, Landscape, Milan, Alfredo Jaar, neoliberal city.

Resumen. El urbanismo neoliberal es un concepto que se utiliza para describir la progresiva privatización del espacio público y la mercantilización de nuestras ciudades. El proyecto CityLife en la ciudad de Milán es un ejemplo de este fenómeno. El artículo presenta la obra Pabellón Rojo del artista Alfredo Jaar, recientemente inaugurado en el corazón de la CityLife, y analiza su capacidad de operar como un proyecto de arquitectura del paisaje, enmarcando el paisaje urbano y entregando a quien observa, una experiencia estética que permite reflexionar acerca de la ciudad que hemos creado. Arte, arquitectura y paisaje se conjugan en esta obra.



Palabras Clave
Pabellón Rojo
Paisaje
Milán
Alfredo Jaar
Ciudad neoliberal

figura 1
Alfredo Jaar, Padiglione Rosso,
2022, cortesía ArtLine Milano,
foto Alberto Fanelli



figura 2
Alfredo Jaar, Padiglione Rosso,
2022, cortesía ArtLine Milano,
foto Alberto Fanelli

En el mes de abril de 2022 se inauguraron tres nuevas esculturas-instalaciones que forman parte del *Parco d'Arte Contemporanea*, un proyecto de arte público promovido por el Ayuntamiento de Milán. Entre ellas se encuentra la obra del artista y arquitecto chileno Alfredo Jaar (1956) titulada *Padiglione Rosso* (Pabellón Rojo).

La obra consiste en un prisma de hormigón cúbico de 7 x 7 x 7 m que se enfrenta a los edificios emblemáticos de la *CityLife*. El visitante es invitado a entrar a este espacio, tras un muro que corta la vista, pero permite avizorar el tinte rojo de la luz interior. Ya dentro, la única cara transparente, está cerrada por un cristal rojo. El muro que delimita el acceso incluye un asiento que enfrenta al ventanal que enmarca el nuevo paisaje de Milán, permitiendo que las torres entren en el campo visual del espectador. El paisaje se tiñe de rojo. Como plantea Jaar, la obra “devuelve a CityLife de una escala gigantesca a una más humana, un encuadre sencillo que le da al observador una visión de conjunto y la posibilidad de tenerlo todo bajo control [...] ofrece un espacio de silencio, meditación, pensamiento.”

Pero, ¿qué mira el Pabellón Rojo? ¿qué es CityLife?

Se trata de un distrito de negocios, vivienda y ocio situado cerca del centro histórico de Milán,

en los antiguos terrenos de la *Fiera Milano*. Allí se desarrolla un modelo de ciudad peatonal, con accesibilidad en automóvil y metro en forma subterránea, que promete la colonización vegetal de la superficie.

Al centro de CityLife se encuentra la *Piazza delle Tre Torri* que concentra tres rascacielos diseñados por firmas internacionales: *Il dritto* (el recto) diseñado por Arata Isozaki asociado con Andrea Maffei; *Lo storto* (el torcido) diseñado por Zaha Hadid y *Il curvo* (el curvo) proyectado por Daniel Libeskind.

¿por qué en Milán?

Milán es una de esas ciudades que ha impulsado grandes proyectos urbanos para atraer inversores, apoyándose en mega eventos internacionales, como fue la Expo Milán 2015. También ha recurrido a la creación de imágenes icónicas para iniciar estos procesos de regeneración urbana. Es así como nos encontramos sin sorpresa con la mezcla de arquitectos famosos y edificios emblemáticos, sin mucha contemplación con las comunidades vecinas ni con aspectos identitarios de la cultura arquitectónica local. Los nuevos actores son promotores internacionales, proveedores de servicios financieros, arquitectos de moda y empresas privadas. El resultado es la homogeneización de estos nuevos paisajes, que



figura 3
Alfredo Jaar, Padiglione Rosso,
2022, cortesía ArtLine Milano,
foto Alberto Fanelli

dan lugar a lo que Francesc Muñoz (2008) llama la *urbanización* de nuestras ciudades.

¿a qué se resiste el Pabellón rojo?

Al urbanismo neoliberal que es un concepto que se utiliza cada vez más para describir la progresiva privatización del espacio y ámbito público y la mercantilización de nuestras ciudades. Como señala David Harvey (2008), la tendencia hacia la “destrucción creativa” del capitalismo está siempre relacionada con la reestructuración urbana.

Desde los años 1980 la planificación local del estado fue sustituida por un enfoque fragmentado basado en proyectos (González, 2010). Con el cambio de siglo, tanto en Europa como en América muchas ciudades han emprendido procesos de regeneración urbana, son especialmente interesantes aquellas no-capitales como Barcelona, Bilbao, Leeds o Medellín.

¿Qué tipo de dispositivo es entonces Pabellón Rojo?

Al considerarlo simultáneamente obra de arte, de arquitectura y de paisaje, hacemos de este espacio cúbico un dispositivo crítico. Es arquitectura porque es habitable, es paisajístico porque enmarca, porque narra, es arte porque su

fuerza es poética. Es también un objeto que puede ilustrar la investigación a través del proyecto, ya que trabaja la relación entre la experiencia, la narración, la transformación y la imagen visual.

Recordemos que la palabra paisaje se ha incorporado al lenguaje contemporáneo, justamente para sintetizar aspectos estéticos, técnicos y éticos que están en conflicto en el territorio (Barba, 2019).

Pabellón Rojo puede ser considerada una obra de arquitectura del paisaje en tanto operación plural e híbrida que permite investigar, teorizar y comunicar. Una herramienta de mediación entre conflictos territoriales, visiones de la ciudad y distintas escalas.

Pabellón Rojo hace evidente que siempre que miramos lo hacemos desde un lugar y a través de un filtro, que son nuestras ideas. La mirada es siempre ideológica.

El interés económico, político y simbólico presentes en la CityLife, son la energía para que este pequeño espacio pueda latir o bien permita escuchar los propios latidos amplificadas en esta caja de resonancia, y preguntarnos ¿dónde quedó el pasado rojo de Italia?.





figura 4
Alfredo Jaar, Padiglione Rosso,
2022, courtesía ArtLine Milano,
foto Alberto Fanelli
(pags 190-192)

figura 5
Alfredo Jaar, Padiglione Rosso,
2022, courtesía ArtLine Milano,
foto Alberto Fanelli

Notas

- 1.**
Son "Atrio dello sguardo sul futuro" de Mario Airò, "Padiglione Rosso" de Alfredo Jaar y "Guardiane" de Kiki Smith. Las tres nuevas esculturas se unen a las primeras nueve obras ya instaladas en el parquea las que seguirán otras 7 en un futuro próximo.
- 2.**
El proyecto que fue concursado en 2004, se inicia el 2009 después de largo procesos de negociación y la creación de un observatorio que controla el desarrollo del diseño y las obras.
- 3.**
Il dritto fue contruido entre 2012 y 2015 y tiene 209 m de altura, lo que lo convierte en el edificio más alto de Italia; Lo Storno fue construido entre 2014 y 2017 y tiene 170 m de altura; y Il curvo fue construido entre 2016-2020 y tiene 150 m de altura.
- 4.**
Es interesante el análisis que realiza Sara González (2010) sobre las ciudades de Leeds, Milán y Bilbao.
- 5.**
Entendemos "crítico" como una actitud evaluativa hacia la realidad, un cuestionamiento en lugar de una aceptación del mundo tal y como es, un desmontaje y un examen para intentar comprender el mundo.

Bibliografía

- Barba, P. (2019). Identidad y transformación del paisaje. El territorio de Laguna Carén. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid.
- González, S. (2010). Neoliberal Urbanism In Europe. En Pike, A., Rodríguez-Pose, A. y Tómaney, J. (Eds) (2010). Handbook of Local and Regional Development, Londres: Routledge. Capítulo 38, pp. 460-469.
- Harvey, D. (2008). El neoliberalismo como destrucción creativa. Apuntes del Cenes, 27(45). Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=479548752002>
- Muñoz, F. (2008). Urbanalización. Paisajes comunes, lugares globales. Barcelona: Gustavo Gili.

Pilar Barba

Arquitecta de la Universidad de Chile y Doctora en Patrimonio Arquitectónico por la Universidad Politécnica de Madrid. Posee un diploma en Estética y una sólida formación en docencia universitaria. Es Profesora Asociada de la Universidad de Chile donde ha desarrollado una larga carrera académica que ha combinado con el ejercicio profesional. pilarbarbabuscaglia@gmail.com

Ensoñaciones de pared ciega

Lo blanco como idea

Dead-wall reveries

White as a concept

Silvia Colmenares

rita_17
mayo 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 194-209

Resumen. La historia ha cargado de significados al color blanco, Entre ellos, pureza y levedad destacan como valores frecuentemente asociados a sus efectos en arquitectura, que han llegado a convertirse en un auténtico lugar común. Partiendo del uso particular que Le Corbusier hizo del blanco en su teorización de una nueva arquitectura desprovista de las ataduras del pasado, el artículo apunta hacia un entendimiento más contemporáneo de las cualidades abstractas que encierra el blanco, no tanto como color sino como idea. ‘Lo blanco’ se presenta así como desencadenante de una forma de pensamiento que recorre transversalmente la filosofía, las artes plásticas y la arquitectura hasta nuestros días, pero más vinculado con lo plano, lo monocromo y su frontalidad, que con la literalidad cromática de su aplicación superficial. De esta forma, las texturas repetitivas de las superficies ciegas que recubren hoy la arquitectura se proponen como última manifestación de este proceder que se concentra en potenciar los efectos de indiferencia y unidad, bloqueando cualquier posible interpretación del interior. Lo blanco como concepto no encarna ya lo más puro, sino lo puramente opaco.

Palabras Clave
Blanco
Muro ciego
Lienzo en blanco
Monocromo
Boîte à miracles

ABSTRACT. History has loaded color white with meanings. Among them, purity and lightness stand out as values frequently associated with the effects of its use in architecture, which have become a true commonplace. Starting from the particular use that Le Corbusier made of white in his theorization of a new architecture devoid of the ties of the past, the article points to a more contemporary understanding of the abstract qualities that white contains, not so much as a color but as an idea. ‘White’ is therefore presented as a trigger for a way of thinking, that runs across philosophy, plastic arts and architecture to this days, but linked to the monochrome, flatness and its frontality, more than to the chromatic literalness of its superficial application. In this way, the repetitive textures of the blind surfaces that cover architecture today are proposed as the latest manifestation of this procedure that focuses on enhancing the effects of indifference and unity, blocking any possible interpretation of the interior. White as a concept no longer embodies the purest, but the purely opaque.
KEY WORDS. White, blind wall, blank canvas, monochrome, boîte à miracles.

Blanquear

Sabemos que el papel desempeñado por el color blanco como antídoto universal contra los excesos decorativos del siglo XIX fue determinante en el discurso de la arquitectura moderna. La profunda convicción en el poder catalizador de esa última capa de pintura fue convertida por Le Corbusier en provocador argumento moral en su texto *L'art décoratif d'aujourd'hui*. Con la 'Loi du Ripolin', que toma prestado el nombre de la marca que comenzó a comercializar en Francia la pintura lista para su aplicación, propone el blanco como mecanismo para una doble purificación elevándolo a la categoría de decreto. Por un lado, blanquear las paredes '*chez soi*' hace que todo en el interior esté expuesto a la vista y sometido a escrutinio por parte del individuo. Los volúmenes aparecen netamente. A su vez, esta higiene de las cosas conduce a una limpieza '*en soi*', gracias a la cual es posible distinguir y descartar lo que no es *proprio* o adecuado, como acto fundamental de una "moral productiva". No en vano, *ripolinear* en francés ha llegado a ser un verbo, una acción transformadora.

Este mecanismo es, además, trans-histórico y trans-geográfico. A partir de su propia percepción de la arquitectura vernácula encalada, descrita en *Le Voyage d'Orient*, el blanco se prescribe como medicina sanadora para la arquitectura, con efectos beneficiosos en cualquier tiempo y lugar. Con el barril de Diógenes como imagen recurrente donde la identificación entre arquitectura y ropaje es total, la ausencia de decoración remite en el discurso moderno una y otra vez al concepto de 'verdad' asociado al de 'desnudez'. Una vez eliminada la prenda decorativa marcada por el último neo-estilo, el cuerpo de la arquitectura parece mostrarse tal cual, proclamando una austeridad formal que pretende ser signo de una nueva actitud intelectual. La renuncia ascética conduce sin remedio a una renuncia estética. De este modo, el argumento central del texto de Le Corbusier es tan simple como contundente: *el arte decorativo de hoy no es decorativo*.

Pero, como señala Mark Wigley, la arquitectura moderna no estaba desnuda, sino pintada de blanco desde el principio. ¿Acaso los proyectos más 'brutalistas' que el propio Le Corbusier construye a partir de 1930, donde el material es mostrado en toda su crudeza, no encarnan mejor la idea de desnudo que aquellos otros de la década anterior en los que esqueleto estructural y paramento quedaban ocultos bajo el mismo manto de blancura?

Si analizamos el mensaje que emiten esas immaculadas superficies de las fotografías en blanco y negro a través de las cuales se fabricó la noción de arquitectura moderna, no podemos hacer otra cosa que tomarlas en un sentido figurado, un sentido cimentado sobre ciertas connotaciones de lo blanco aceptadas inconscientemente. El blanco es simultáneamente un color y un *concepto reeditado* a través de él. A falta de sistemas constructivos más avanzados, la capa de *ripolin* dotaba a cualquier construcción paleo-técnica de un aura de perfección. El edificio exhibe la imagen de la desnudez, pero en realidad se viste con un ropaje que dice "estoy desnudo".

Es cierto que existe un vínculo entre la liberación del muro de su función portante mediante la planta libre y la expresión del muro como pura superficie, de forma que el blanco aplicado sobre ella reducía su peso, al menos visualmente. Pero este argumento jugó un papel excesivamente central en la teorización, y sobre todo la banalización, de la pared blanca como rasgo de estilo por parte de Hitchcock y Johnson en *The International Style*. Congelaron el proceso en un estado incipiente, en el necesario estado de tabula-rasa previo a la teoría del color que comenzaba ya a desarrollarse de forma casi simultánea. A pesar de las referencias al empleo de superficies con color, éste se describe siempre como una situación localizada y puntual dentro de un fondo blanco generalizado. El blanco quedó a partir de entonces configurado como color 'por defecto'.

Aunque hoy pueda parecer que el mensaje de Le Corbusier era casi inevitable, 'necesario' en palabras de Fernand Léger, hay que recordar que la defensa de lo neutro implícita en el blanco era en los años 20 una auténtica provocación. Como lo era una de las ilustraciones aparecidas en l'Esprit Nouveau en la que, como un antecedente remoto de lo que conocemos como arte conceptual, se mostraba un escueto cuadrado blanco (¿o tal vez el blanco procedía del papel?) dentro del cual se podía leer la inscripción: "lugar para una obra de sentimiento moderno" (Fig.1). De algún modo ese cuadrado fabricaba un lugar a salvo para la obra que estaba por llegar. Como si el blanco fuera un color a la espera, un fondo luminoso sobre el que proyectar el futuro: "Tal vez haya gente que piensa sobre fondo negro. Pero la obra de nuestro tiempo, tan audaz, tan peligrosa, tan belicosa, tan conquistadora, parece esperar de nosotros que pensemos sobre fondo blanco".

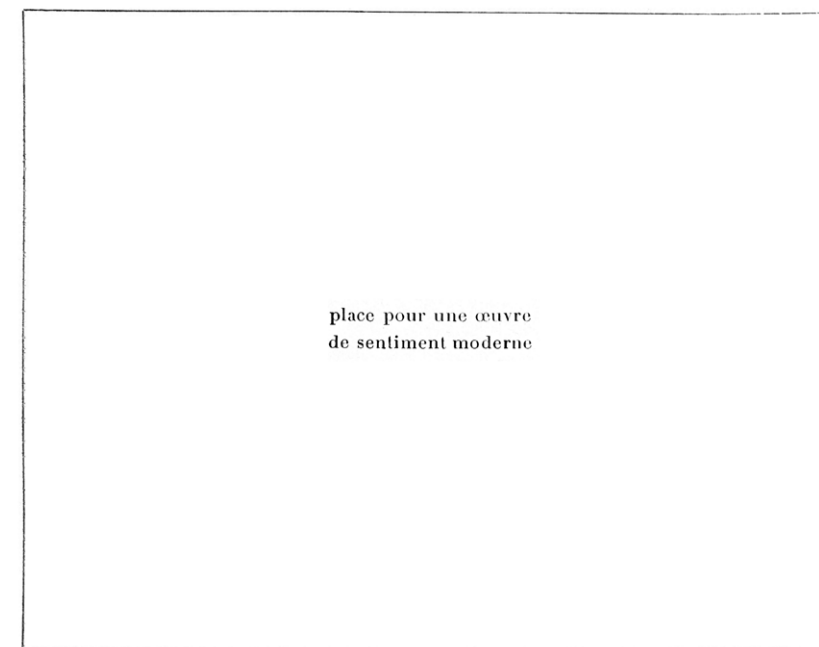


figura 1
"Place pour une œuvre de
sentiment moderne". Fuente : Le
Corbusier, Urbanisme (Crès et Cie,
París, 1925), 38

A pesar de su asociación con la pureza, la perfección, la claridad, la verdad y otras tantas cualidades abstractas, existe una forma más instrumental de interpretar lo que parece ser sólo una metáfora. El blanco, que somete a las cosas “a los rayos x de la belleza” no es sino un experimento; un ensayo de laboratorio a gran escala que bloquea y suspende de forma transitoria el estado de cosas anterior para permitir un pensamiento sobre cómo deberían ser en el futuro. Puede que ésta sea la verdadera razón del ‘blanco-activismo’ de Le Corbusier: la necesidad de un paréntesis en la vorágine estilística para poder, simple y llanamente, pensar.

Lejos de una supuesta ‘transparencia’, el color blanco produce un cierto efecto especular, porque devuelve la mirada, y por tanto el pensamiento, prácticamente sin alteración. Un efecto rebote similar al que experimentaba Bartleby al contemplar desde su escritorio esa pared ciega situada a un metro del cristal. Pero lo que el escribiente busca no es ‘el otro lado del muro’ sino el muro mismo, entregado a sus ‘ensoñaciones de pared ciega’. De hecho, si uno es capaz de colocarse suficientemente cerca, toda superficie posee ese efecto blanco, ese mirar concentrado en nada particular que consigue suspender por un momento el entorno y transformar la mirada perdida en mirada introspectiva.

Planitud (flatness)

Toda la teoría del blanco está indisolublemente unida a la trayectoria de la pintura en los primeros años del siglo XX. Con el cubismo se inaugura la pintura como disciplina que se ocupa de la superficie y de todos los problemas asociados a ella. La planitud del lienzo constituye una dificultad para la representación tridimensional, pero es a la vez su mayor especificidad. Esta asunción consciente de lo plano como elemento definitorio de la pintura frente a las otras artes es, según Clement Greenberg, la que condujo a una “búsqueda incesante de un equivalente explícitamente bidimensional para todo aspecto de la visión tridimensional”. En su ensayo sobre el *collage*, el crítico formalista ofrece una explicación técnica extremadamente convincente sobre la razón de la necesidad de incluir pequeños fragmentos pegados en la superficie del cuadro por parte de Braque y Picasso, que se basa precisamente en la peligrosa identificación entre la planitud *representada* por los planos-faceta del cubismo analítico y la planitud *literal* del propio cuadro.

Resulta inevitable reconocer en la distinción representado/literal que hace Greenberg aquella otra pareja de adjetivos acuñada por el crítico de arquitectura, también formalista, Colin Rowe. En su famoso ensayo sobre la polisemia del término transparencia, fenomenal/literal, se produce una lectura en clave pictórica de la arquitectura, es decir, una operación de aplanamiento. Obviando lo impropio de esta analogía, Rowe consigue un nivel operativo en el análisis formal del objeto que, considerado como mera superposición de planos, le permite abordar la que será su gran obsesión: la oposición dialéctica entre planitud y profundidad. Lo cierto es que casi al

mismo tiempo que Greenberg decretaba “la planitud y la delimitación de esa planitud” como territorio exclusivo de la pintura, Rowe parecía adelantarse a este descubrimiento según el cual “la mera observancia de estas dos normas es suficiente para que un objeto pueda ser experimentado como una pintura” y ponerlo a prueba transformándolo en pregunta. ¿Qué era el muro norte de la Tourette sino un gran lienzo en blanco? ¿Acaso no podía decirse que cumplía estrictamente con las condiciones mínimas de toda pintura? En efecto, es un plano y su planitud está cuidadosamente delimitada. Según Rowe, el muro de la iglesia “provoca una fluctuación constante entre el interés suscitado por su propia superficie y aquello que le rodea en el campo visual del que es protagonista”. Exactamente del mismo modo en que el panel blanco de la casa que Le Corbusier construyó en La Chaux-de-Fond (Fig.2) adquiere alternativamente un valor positivo y negativo en la composición de la fachada. Esta descripción de la contradicción presente en el muro ciego coincide con la descripción de la alternancia entre ‘planitud literal’ y ‘profundidad aparente’ que Rosalind Krauss atribuye al lienzo en blanco en su ensayo sobre la frontalidad: “El esto-o-aquello del *blank canvas* es como el esto-o-aquello de un puzzle gestáltico. Uno lo ve ahora como un conejo, ahora como un pato, pero es imposible verlo como las dos cosas al mismo tiempo”.

La cualidad superficial del muro, y especialmente del muro ciego y blanco como expresión extrema de la condición de planitud, es un tema recurrente en los escritos y conferencias de Rowe. Como él mismo admitió, su artículo “The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto” era sólo uno de los títulos posibles. En él podemos encontrar toda una genealogía de fachadas con *lienzos en blanco* que le ayudan a recorrer el camino desde el Renacimiento tardío hasta Le Corbusier, para acabar reivindicando una idea que considera

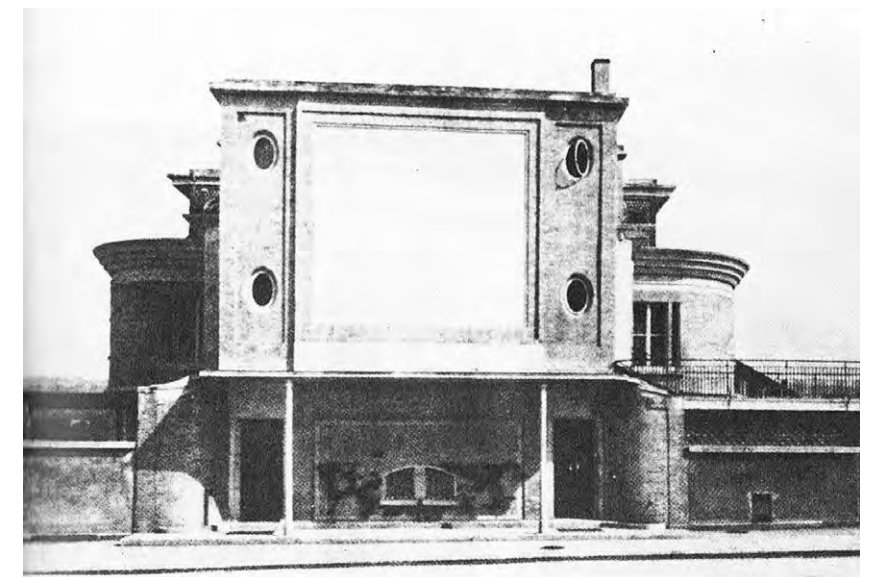


figura 2
Villa Schwob. La Chaux-de-Fonds.
Le Corbusier. 1916. Fuente: C.
Rowe. “Mannerism and Modern
Architecture”, Architectural Review
nº107 (May 1950): 290

silenciada por el éxito del principio de estratificación horizontal de la *Maison Domino* y que bautiza con el pomposo nombre de ‘el muro como declamación’ (*wall as declamation*), siendo el caso de la Tourette (Fig.03) el más destacado entre la estirpe de proyectos corbuserianos descendientes del principio contrario, representado por la *Maison Citrohan*.

El muro que interesa a Rowe no es el muro delimitador del espacio que organiza la planta, sino el muro que ‘habla’ de aquello que esconde, es decir, el plano de fachada. No es extraño que la contradictoria relación entre la cualidad oclusiva de todo muro y su capacidad para dar cuenta de lo que se halla tras él, sedujera a Rowe. Mirándole a la cara, de frente, se podían saber muchas cosas de la arquitectura. Pero si revisamos los casos utilizados en su artículo de 1950 como antecedentes del ‘manierismo’ de la Villa Schwob, llama la atención la ausencia de una referencia mucho más cercana a su argumentación como es el caso del vestíbulo de la biblioteca Laurenciana de Miguel Ángel. La Casa de Palladio en Vicenza y el Casino dello Zuccheri de Florencia son ejercicios compositivos donde no puede descartarse que los paños ciegos de fachada tuvieran la finalidad de ser soporte de algún bajorrelieve o pintura (Fig.4). En cambio, en el vestíbulo de la biblioteca, los muros interiores avanzan y retroceden de forma que cada centímetro parece haber sido conquistado con medida precisión. Allí, en la pared que recibe nuestra mirada sólo tras abandonar la biblioteca, aparece un *lienzo en blanco* que se obstina en una curiosa mudez. A la altura de nuestros ojos, este fragmento de muro silencioso constituye un oasis vacío de terso estuco donde no sucede nada. Pero no hay nada de incompleto en él. Más bien parece atrapar cada mirada lanzada justo antes de bajar la escalera.

Monocromos

Tras la crítica formalista de los años 50, nadie ponía ya en duda que la pintura no era otra cosa que una ‘teoría de la superficie’. Sin embargo, las palabras de Greenberg sobre el límite hasta el cual era posible “empujar” las condiciones del medio sin que “un cuadro deje de ser un cuadro y comience a ser un objeto arbitrario” parecían ser, más que una línea roja, una invitación a explorar esta situación extrema. Al menos, así lo entendió toda una generación de artistas que, dando la batalla a Greenberg en su propio terreno, vaciaron de tal modo la pintura que apenas quedaba algo más que su mismísima planitud. El propio lienzo pasaba así, sin más, a ser percibido como un objeto tridimensional. Irónicamente, la historia de la pintura de vanguardia encontraba en el lienzo monocromo un punto de llegada, pero también de no retorno.

Aunque Kazimir Malevich produjo el primer monocromo en una fecha tan temprana como 1915, lo hizo en el contexto de una teoría suprematista en la que la geometría pura era el vehículo a través del cual se seguía haciendo alusión a los ‘sentimientos’, como oposición al materialismo constructivista. Muy distinta es la estrategia del monocromo en los primeros años 50 (Fig.5), que surge por una parte como reacción al excesivo *gestualismo*

del expresionismo abstracto y por otra en contra del *ilusionismo* que con distintos grados permanecía aún en el cuadro.

La pintura monocroma declara sólo su propia presencia y sus cualidades físicas y materiales anulando cualquier relación figura-fondo. Existen además dos situaciones que la colocan en una posición que podríamos calificar como voluntariamente marginal: debido a que no están (no pueden estar) firmadas



figura 3
Muro norte de la Iglesia del Monasterio de La Tourette. Le Corbusier. 1960. Fuente: C. Rowe. Architectural Review (June 1961): 404

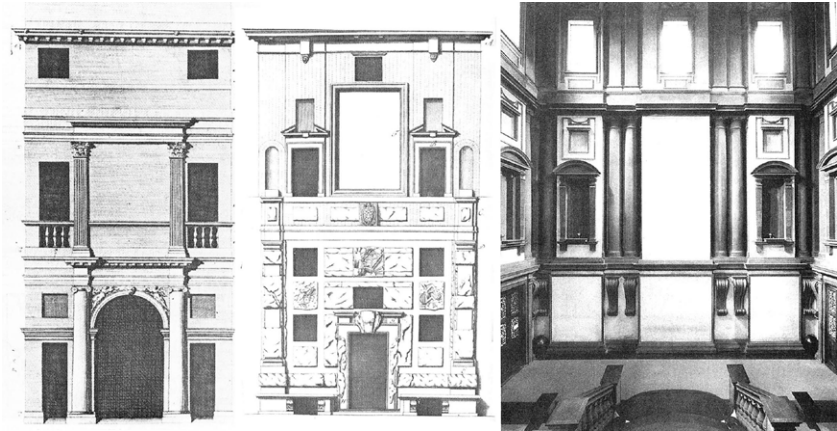


figura 4
Lienzos en blanco: Casa Cogollo (Casa di Palladio). Atribuida a Andrea Palladio, Vicenza, 1572. / Casino dei Zuccheri, Federico Zuccheri. Florencia, 1578. / Vestibulo de La biblioteca Laurenciana, Miguel Ángel, Florencia, 1524



figura 5
Artistas del monocromo: Robert Rauschenberg sentado frente a White Painting (seven panels), en la Stable Gallery, 1953. Foto: Allan Grant. Lucio Fontana en su estudio de Milán, 1964. Foto: Ugo Mulas. Agnes Martin en su estudio de NY, 1960. Foto: Alexander Lieberman.

en la superficie, las obras monocromas aspiran al anonimato y además renuncian a ser (no pueden ser) reproducidas y difundidas por los canales habituales. Sin embargo, el monocromo es una de las formas de arte abstracto más practicadas y extendidas en el tiempo, que excede cualquier delimitación ‘estilística’. Y, por extraño que parezca, no toma como referente el mutismo metafísico de la vanguardia rusa, sino el *readymade* duchampiano. Como señala Thierry de Duve, el lienzo en blanco es un *readymade*, un producto manufacturado que puede encontrarse en la tienda de suministros del artista.

Tanto el *blank canvas* como el lienzo monocromo constituyen dos de las prácticas artísticas más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Si bien no puede decirse que el lienzo en blanco pertenezca estrictamente al repertorio de los artistas agrupados bajo la etiqueta del Minimal Art, el problema disciplinar que pone en evidencia es el que les impulsa a abandonar la planitud de la pared. Y en esta operación, el ‘efecto monocromo’ es crucial para mantener esa percepción entera e instantánea del objeto. Otra de las paradojas anunciadas por el *blank canvas* es el hecho de que no hace falta verlo físicamente para imaginarlo. Es algo que puede ser nombrado, posee un estado ‘nominal’, y por lo tanto es un concepto.

Textura y camuflaje

Cuando en 1931 Le Corbusier acepta el reto de producir una ‘carta de color’ para el fabricante suizo de papel pintado Salubra (Fig.6), sabía que estaba pisando el borde mismo de lo que tan sólo unos años antes había establecido como territorio vetado para la nueva arquitectura. Adoptar una

técnica caracterizada por el empleo de motivos ornamentales ‘aplicados’ sobre la superficie del muro parecía ser tolerable sólo si ésta se mantenía bajo el dominio del monocromo. Sin embargo, realizó algunos experimentos con patrones geométricos punteados, rayados o tramados que él mismo describe como “tentaciones” procedentes del mundo de la tapicería o incluso de los anuncios publicitarios (Fig.7). Cualquier alteración del esquema monocromo se considera un caso de “camuflaje fragmentario”. Utilizar más de un color en la misma superficie implica la construcción de un patrón, es decir, un mecanismo superficial que destruye el volumen del objeto.

En los *clavier de couleur* el blanco parece haber sido desterrado de la paleta del arquitecto. Pero si el blanco no estaba allí presente, no tenía su lugar en el ‘teclado’ ni un nombre asignado, era simplemente porque seguía siendo el color por defecto. Allí donde no se especificaba lo contrario el blanco era aplicado, aunque sin las ventajas que aportaba la tecnología de la ‘pintura vendida en rollos’. El blanco es así separado de lo policromo incluso en un sentido técnico. Sólo empleado en los cartones perforados que aíslan ciertas combinaciones de color, el blanco cumple la función de enmascarar, poniendo distancia entre lo seleccionado y el resto. Este contradictorio fondo sobrepuesto no es más que el mecanismo que posibilita la elección. El sentido instrumental del blanco como aquello que hace posible la propia visión del color tiene su reverso en la capacidad que ofrece a su vez el empleo del color para distorsionar la percepción. No en vano la técnica del camuflaje, a la que dedicaron sus esfuerzos muchos arquitectos durante la II GM, toma ventaja precisamente del poder destructor del uso combinado de



figura 6
Fotografía de los primeros *clavier des couleur* de Le Corbusier (1931). Incluye 43 modelos monocromos, 18 modelos punteados y 1 a rombos

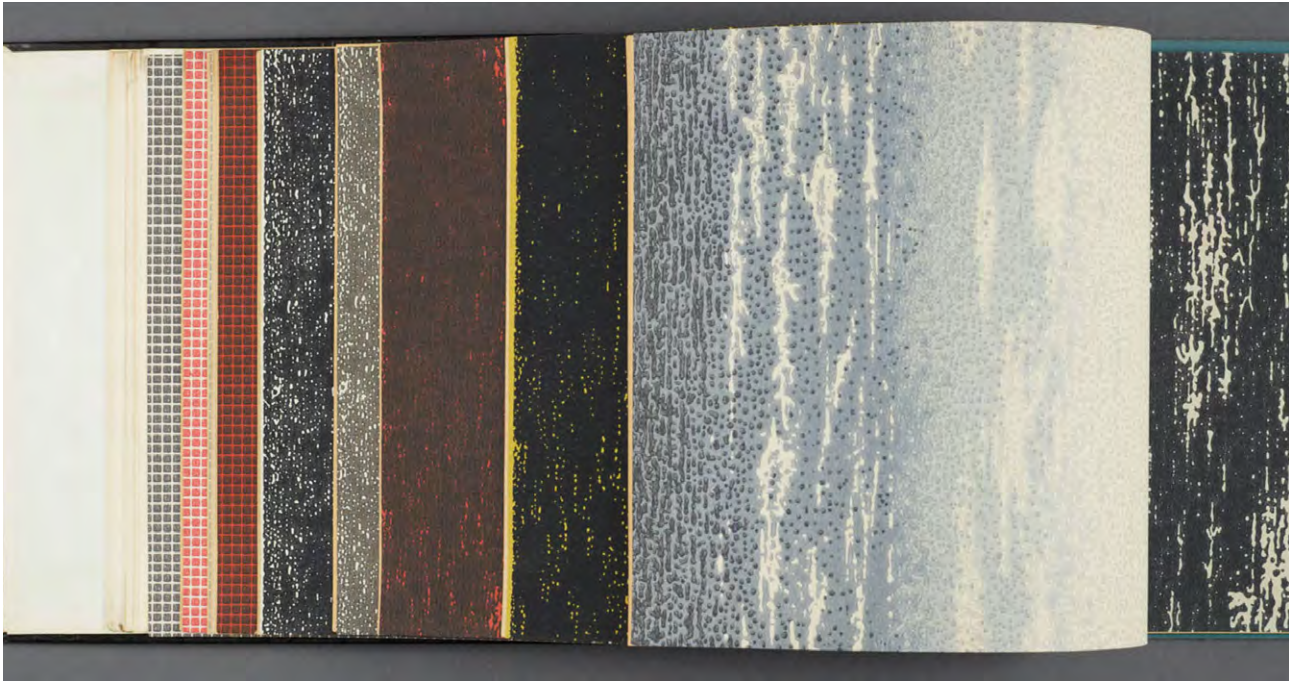


figura 7
Fotografía de los segundos *clavier des couleur* de Le Corbusier (1959). (Incluye modelos marmoleados y reticulados)

color y forma que aniquila la percepción del volumen (Fig.8). La elección del patrón de repetición que conformará la textura indiferenciada aplicada sobre un edificio depende de las características de éste y su objetivo principal es la anulación de las sombras arrojadas.



figura 8
Diferentes texturas en una página del Manual de Camouflage Industrial de Konrad F. Wittman, publicado por el Pratt Institute en 1942

La estrategia meramente decorativa que representa el uso del papel pintado (wallpaper) para el interior se transforma en una técnica extensiva aplicable al exterior desde el mismo momento en que la expresión de la relación constructiva entre la superficie de la fachada y aquello que cobija pasa a representar la independencia entre esa misma superficie y aquello que ‘esconde’. Este proceso de desconexión entre el exterior y el interior, del que el camuflaje industrial en el contexto bélico es tan solo un ejemplo pragmático, es exactamente el mismo que describe Koolhaas en relación al rascacielos y que bautiza como *lobotomía*. La técnica que desmonta el mito de la fachada ‘honesta’, es decir, aquella que habla sobre las actividades que oculta, no es un fenómeno exclusivo del rascacielos neoyorkino. La lógica de la indiferencia funcional, también presente en la arquitectura de grandes contenedores, no provee de ningún argumento a la fachada como lugar de *declamación*. Como consecuencia, sus volúmenes simples, casi banales, se convierten en un “símbolo vacío, disponible para portar cualquier significado, igual que hace una valla publicitaria con un anuncio”.

Non-decorated sheds y boîtes à miracles

La apelación a la imagen de un *billboard* como receptáculo vacío dispuesto a recibir un mensaje, remite directamente a un documento gráfico que había

sido ya producido seis años antes y que expresa esta definitiva desconexión entre interior y exterior como ningún otro. Se trata de uno de los dibujos utilizados por Robert Venturi para ilustrar su célebre disyuntiva entre el ‘pato’ (*duck*) y el ‘tinglado decorado’ (decorated shed). En su ‘recomendación para un monumento’, Venturi presenta lo que pretende ser un edificio vulgar, un volumen regular que resuelve sus necesidades de iluminación mediante una trama también regular de ventanas, sobre el que se alza un inmenso cartel que nos anuncia - o más bien proclama – su contenido. Ese enorme bocadillo con forma de pancarta nos advierte, en primera persona, sobre cómo debemos dirigirnos al objeto. La disociación entre contenedor y contenido es aquí también una separación entre el objeto y su nombre. Como en el lenguaje, se trata de una relación arbitraria. En el esquema se pone de manifiesto la diferencia entre la cosa, su imagen y la palabra con la que se designa al más puro estilo Magritte, pero aquí el tono no es demostrativo-negativo (*Ceci n’est pas*) sino personal-afirmativo (*I am*). El cobertizo sólo necesita un nombre para estar ‘casi bien’.

¿Qué pasa entonces si eliminamos ese enorme cartel? ¿Qué es lo que queda? A diferencia de esos otros dibujos en los que el pato y el tinglado poseen ojos-ventana que les dotan de una cierta fisonomía facial, el volumen-edificio está ahora recubierto por una textura que a duras penas nos proporciona una mínima sensación de escala. Previsiblemente este punteado difuso se extiende también en las dos caras ocultas del volumen, pero el descomunal cartel se encarga de aplanar cualquier efecto de unidad tridimensional dotándole de un frente, un punto de vista principal desde el que el edificio puede ser ‘leído’.

Continuemos borrando. Sin su piel tramada y rugosa, el cobertizo es ya solo un objeto. Imposible adivinar su tamaño y menos aún qué sucede en su interior. Ni siquiera sabemos si se trata de una caja vacía o un bloque macizo. Bastará un pequeño trazo en uno de sus lados para sugerir una puerta. El objeto es ahora descomunal. La multitud se concentra a su alrededor. Todos quieren presenciar el ‘milagro’ de su interior (Fig.9).

Le Corbusier ofreció una primera definición de la *boîte à miracles* en una conferencia sobre arquitectura y teatro en 1958: “una caja mágica que encierre todo lo que podáis desear”, “un cubo” donde “se dan todas las cosas necesarias para la fabricación de los milagros”. Tres años más tarde, en el CIAM 9 celebrado en Hoddesdon, las mismas palabras se presentaron

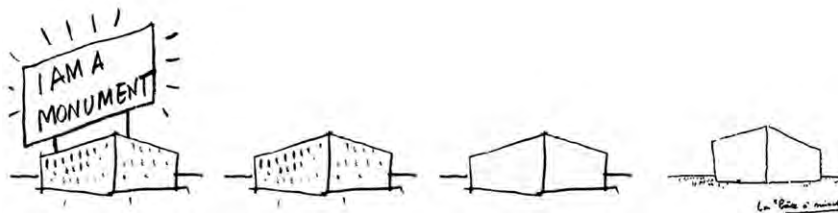


figura 9
De “Recommendation for a monument” (Robert Venturi, 1977) a “La boîte à miracles”, (Le Corbusier, 1951). Secuencia manipulada por el autor

acompañadas de un pequeño dibujo del que ya no se separarán en ninguna publicación. Al igual que en el caso de Venturi, este dibujo es también un ideograma, es decir, la expresión de una idea abstracta a través de una imagen concreta. Una imagen, la del cubo blanco y ciego, que sin embargo no se materializará nunca. Ninguna de las actualizaciones de esa idea adoptará esa forma representada.

La secuencia gráfica que aquí presentamos nos conduce desde la exterioridad elocuente hacia una interioridad enigmática del cubo. Pero, ¿qué ha pasado en el camino entre estos dos polos opuestos? En algún lugar intermedio, atrapado en el momento en que está a punto de darse la vuelta, el argumento se presenta bajo la forma de un ‘tinglado no-decorado’. No importa si la envolvente es blanca o presenta una textura, lo único relevante es que es continua e indiferenciada. Las dos imágenes centrales son equivalentes. Nos ofrecen la concentración en la inexpresividad de la superficie como escapatoria. No es necesario elegir. Basta con mantenerse suficientemente cerca de la materialidad del muro para crear un efecto *all-over* que resuelve el objeto sin cualificarlo. Una vez desconectado del interior, el muro en sí es el tema. Como en la pintura monocroma, las leyes de la perspectiva ya no cuentan, sólo la distancia desde la que se observa.

El propio Venturi era consciente del potencial que ofrecía esa otra forma de decoración *appliqué* alternativa a los motivos historicistas frecuentemente empleados por los arquitectos postmodernos, que es el ornamento-patrón, capaz de “camuflar la inevitable banalidad de la forma arquitectónica y ser leído como un signo” al tiempo que permanece en el terreno de lo abstracto. Y si hay alguien que, desde la práctica arquitectónica, ha entendido este potencial anunciado por Venturi es la pareja de arquitectos suizos Herzog & de Meuron, cuyas fachadas ‘decoradas’ denotan, como señala Irina Davidovici, un manierismo re-editado. Partiendo de la idea de la ‘fachada como velo’ que da cuenta de la discontinuidad entre interior y exterior, la envolvente se transforma en un interfaz que es a la vez una superficie y un espacio. Se convierte en un elemento con total autonomía. No importa si

se trata de un florido estampado de colores estridentes (Fig.10) o de una delicada repetición ad-infinitum de una fotografía botánica. Mediante la separación entre signo y materia, estas fachadas “emplean el ornamento como palabras, y los muros como el papel sobre el que pueden literalmente escribirse”.

Conclusión

Desentrañar la genealogía asociada al ‘blanco como idea’ permite entender las estrategias que subyacen a la mera utilización del ‘blanco como color’ en la arquitectura. Si bien es fácil establecer el origen de su instrumentalización en la tipificación de la imagen de la arquitectura moderna a comienzos del siglo XX, no es tan sencillo señalar un cierre en la cadena de significados asociados a esta noción. De hecho, lo que esta investigación propone es una interpretación ampliada y actualizada, que supere su identificación con determinadas arquitecturas en clave estilística y resulte operativa en un contexto contemporáneo.

A la vista de las relaciones establecidas entre diferentes conceptualizaciones y usos del blanco a lo largo del siglo, el artículo establece una continuidad en su teorización que está más basada en los efectos de uniformidad y textura que en la literalidad cromática de la superficie. Esto permite entender el creciente interés por trabajar sobre las posibles variaciones de una envolvente unificada como un intento de alcanzar una forma de arquitectura sin articulación, que sin embargo no renuncia a las oportunidades expresivas del ornamento. La batalla entre interior y exterior, que se libra siempre en la superficie de contacto entre ambos, encuentra en la imagen indiferenciada propia de lo que podríamos llamar el ‘efecto blanco’, una tregua provisional.



figura 10
Robert Venturi and Denise
Scott Brown. Best Products
Catalog Showroom. Ohio Valley,
Pennsylvania. 1977. Vista general
y detalle comparado con patrón de
camuflaje típico

1. JEANNERET, Charles-Édouard. L'Art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès, 1925. [Ed. Consultada : LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui: Le Corbusier. Paris: G. Grès et cie, 1930.]

2. “On fait propre *chez soi* : il n'y a plus nulle part de coin de sale, ni de coin sombre: *tout se montre comme ça est*. Puis on fait propre *en soi*, car l'on est dans la voie de se refuser à admettre quoi que ce soit qui ne soit licite, autorisé, voulu, désiré, conçu” (énfasis en el original). Ibidem, p. 191.

3. “Modern architecture is not naked. From the beginning, it is painted white”, WIGLEY, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995, p. xviii.

4. Ver: HAMMANN, J. E. Weiss, Alles Weiss, Die Form nº5, 1930, p. 121.

5. El término “nudism dress” es empleado por J. Duiker según señala WIGLEY. Op. Cit., p. 348.

6. “In the use of color, the general rule is restraint”. HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. The International Style Architecture Since 1922. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1932, p. 75.

7. El texto en el que se describe el uso del color en el pabellón de L'Esprit Nouveau incluido en Almanach d'architecture moderne (1926) había sido ya redactado por Le Corbusier en 1925, año de publicación de L'art décoratif d'aujourd'hui. WIGLEY. Op. cit., p. 240.

8. “(...) it was a revelation, a bath of nudism. Le Corbusier made us a present of the white wall. We needed it. (...) Architecture set out once again from zero.” LÉGER, Fernand. Color in Architecture (1948). En: PAPADAKI, Stamo (ed.), Le Corbusier, Architect, Painter, Writer. New York: Macmillan Co, 1948, p. 78-80.

9. « (...) Le Corbusier was arguing that white is neutral in the twenties, but white was absolutely not neutral then. It was a radical statement.”

WIGLEY, Mark; ELIASSON, Olafur; BIRNBAUM, Daniel. The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum. En: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers, 2006, p. 241-251.

10. LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui. Op. cit., p. 194

11. “C'est un peu les rayons X de la beauté. (...) C'est l'œil de la vérité.” Ibidem, p. 193

12. PARDO, José Luis. Bartleby o de la humanidad. En: MELVILLE, Herman; PARDO, José Luis. Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente, seguido de tres ensayos sobre Bartleby, Valencia: Pre-Textos, 2009, p. 168. Su traducción de la expresión inglesa *dead-wall reveries* da título a este artículo.

13. GREENBERG, Clement. Collage (1959). En: Art and Culture: Critical Essays, Boston: Beacon Press, 1961. [Ed. en castellano: Arte y Cultura. Ensayos críticos, Barcelona: Paidós, 2002, p. 85-99].

14. La relación entre el pensamiento de Greenberg y Rowe está ampliamente desarrollada en: LINDER, Mark. Nothing Less Than Literal. Architecture alter Minimalism. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

15. Aunque la primera parte fue escrita en la primavera de 1955 y la segunda en el invierno de ese mismo año, no fue publicado (parcialmente) hasta 1964 en Perspecta. ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. Transparency Literal and Phenomenal. Perspecta nº8 (1964) y Perspecta nº13/14 (1971). Recogido en: ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge Mass: MIT Press, 1976. Publicado también como libro bajo el título: Transparency: With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin. Basel: Birkhauser Verlag ag, 1997.

16. GREENBERG, Clement. After Abstract Expressionism. Art International (October 1962). [Ed. Consultada: GREENBERG, Clement. The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969.

Chicago: University of Chicago Press, 1993, p. 121-134.] Aunque el énfasis sobre la cualidad plana de toda pintura (flatness) se explicita en los textos de Greenberg hacia 1960, podemos encontrar una primera referencia en GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. Partisan Review (July-August 1940) p. 308.

17. ROWE, Colin. Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons. Architectural Review nº129 (June 1961) p. 401-410.

18. KRAUSS, Rosalind. On Frontality. Artforum nº9, vol. 6 (May 1968) p. 40-46. Se refiere al famoso dibujo *Rabbit-duck illusion*, aparecido en la revista alemana *Fliegende Blätter* en octubre 1892 y que fue utilizado tanto por L. Wittgenstein como por E. Gombrich y C. Jencks.

19. ROWE, Colin. The Provocative Facade: Frontality and Contrapposto. En: As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays. Vol. II. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996. El artículo fue publicado por primera vez como contribución al catálogo de la exposición: Le Corbusier: Architect of the Century. London: Arts Council of Great Britain, 1987. [Publicado en castellano en: *Arquitectura* nº 264-265 (enero – abril 1987) p. 20-29]

20. El descubrimiento de este ‘panel blanco’ arranca de un texto de Alejandro Aravena. [Ver: PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA MORI, Alejandro; QUINTANILLA CHALA, José. Los hechos de la arquitectura. Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2002, p. 137]. La asociación con la obsesión de Rowe fue inmediata. Ver también la argumentación de Robert Maxwell sobre el manierismo, donde se menciona este ejemplo. MAXWELL, Robert. Ancient Wisdom and Modern Knowhow: Learning to Live with Uncertainty, London: Artifice Books on Architecture, 2013.

21. GREENBERG, Clement. Modernist Painting. Op. cit.

22. “El monocromo adopta una postura de exilio de la cultura dominante”. ROSE, Barbara. Los significados del monocromo. En: Monocromos: de Malevich al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte

Reina Sofia, 2004, p. 86.

23. DE DUVE, Thierry. The Monochrome and the Blank Canvas. En: DE DUVE, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 250.

24. “Amidst the disarray and incoherence of wallpaper today, I have made a choice guided solely by architectural concerns. I do not believe in tapestry (...) I believe in a wall that is animated by one color”. LE CORBUSIER, Polychrome Architectural, 1931, manuscrito inédito, (Fondation Le Corbusier, Paris, B1-18), p. 28. (Según cita en WIGLEY, Opus cit., p. 246)

25. “Here one could leave architecture and embark upon tapestry, or the hullabaloo of billboards... Just the once won't hurt! Everything is allowed to one who knows how to choose... Having thus unlocked the door to the garden of temptations, I could hold ajar, and invite some elements of pure fantasy to enter, some particular cases of fragmentary camouflage”. Ibidem, p. 26-27. (Según cita en WIGLEY, Opus cit. p. 246)

26. “Buildings have both an interior and an exterior. In western architecture, there has been the humanistic assumption that it is desirable to establish a moral relationship between the two, whereby the exterior makes certain revelations about the interior that the interior corroborates. The ‘honest’ façade speaks about the activities it conceals.” KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. New York: Oxford University Press, 1978, p. 82.

27. (...) it merely *is* itself and through sheer volume cannot avoid being a symbol – an empty one, available for meaning as a billboard is for advertisement”. Ibidem, p. 81.

28. En el texto que Vicent Scully preparó como introducción a Learning from Las Vegas y que no llegó a publicarse, entre las anotaciones puede leerse: “*Façade libre*, Le Corbusier had said, and in his late work he had utilized that freedom to make his façades act as sculptural force. Venturi flattens them back out to make them speak as signs”. El manuscrito original conservado en los archivos VSBA de la Universidad de Pennsylvania se encuentra reproducido como apéndice en: VINEGAR, Aron.

I Am a Monument. On Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. Para una interpretación exhaustiva, aunque algo desproporcionada del dibujo de Robert Venturi “Recomendation for a monument” ver el capítulo “A monument for everyone and no one”, p. 93-110.

29. Aunque el pabellón Philips para la exposición de Bruselas de 1958 ha sido identificado recurrentemente con la idea de la ‘boîte à miracles’ por razones evidentes, tal vez sea la pieza de la iglesia del convento de la Tourette (1957-60) una formulación más ajustada a la propia imagen del ideograma. (Ver: FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Madrid: Akal Ediciones, 2000, p. 139.

30. “I have been concerned with ornament whose content is historical. But there is another type of ornament that has been acknowledged but little employed by Postmodernists (...). This ornament consists of all over pattern. It is an ornamental direction of enormous range and potential. Pattern-ornament can be abstract.” Y en relación a su proyecto para el Best Showroom (1977) afirma: “big flowers, bold and pretty, camouflage the inevitable banality of the architectural form and read as a sign across the vast parking lot and speedy highway”. VENTURI, Robert. Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change...plus a Plea for Pattern all over Architecture..., Architectural Record (June 1982) p. 114-119. [Recogido en: VENTURI, Robert. A view from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984. New York: Harper & Row, 1984, p. 108-119.]

31. DAVIDOVICI, Irina. Abstraction and Artifice. *Oase #65: Architectural Journal* (Winter 2004) p. 99-141.

Silvia Colmenares

Universidad Politécnica de Madrid. silvia.colmenares@upm.es
Profesora Contratada Doctora y Subdirectora de Investigación y Difusión de Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Ha sido responsable de la Coordinación General y Dirección de las cuatro ediciones del congreso *Critic[all]: International Conference on Architectural Design and Criticism* y editora de sus publicaciones asociadas. Su tesis doctoral “Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura” obtuvo la 1ª mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017 y en 2019 uno de sus artículos publicados fue finalista en la categoría “Textos de Investigación” de la XI BIAU. silvia.colmenares@upm.es

Fuente de financiamiento Financiación propia

Bibliografía

DAVIDOVICI, Irina. Abstraction and Artifice. *Oase #65: Architectural Journal* (Winter 2004) p. 99-141.

DE DUVE, Thierry. Kant after Duchamp. Cambridge: MIT Press, 1996. FRAMPTON, Kenneth. Le Corbusier. Madrid: Akal Ediciones, 2000.

GREENBERG, Clement. Collage (1959). En: Art and Culture: Critical Essays. Boston: Beacon Press, 1961. [Ed. en castellano: GREENBERG, Clement. Arte y Cultura. Ensayos críticos. Barcelona: Paidós, 2002.] GREENBERG, Clement. The Collected Essays and Criticism; Volume 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969. Chicago: University of Chicago Press, 1993. GREENBERG, Clement. Towards a Newer Laocoon. *Partisan Review* (July-August 1940) p. 296-310.

HAMMANN, J. E. Weiss, Alles Weiss. Die Form nº5 (1930) p. 121-123.

HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip. The International Style Architecture Since 1922. New York: W.W. Norton & Company, Inc, 1932.

JEANNERET, Charles-Édouard. L'Art décoratif d'aujourd'hui. Paris: Crès, 1925. [Ed. Consultada: LE CORBUSIER. L'art décoratif d'aujourd'hui: *Le Corbusier*. Paris: G. Grès et cie, 1930.]

KOOLHAAS, Rem. Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. New York: Oxford University Press, 1978.

KRAUSS, Rosalind. On Frontality”. Artforum nº9, vol. 6 (May 1968) p. 40-46.

LÉGER, Fernand. Color in Architecture. En: PAPADAKI, Stamo (ed.). Le Corbusier, Architect, Painter, Writer. New York: Macmillan Co, 1948.

LINDER, Mark. Nothing Less Than Literal. Architecture alter Minimalism. Cambridge, Mass: MIT Press, 2004.

MAXWELL, Robert. Ancient Wisdom and Modern Knowhow: Learning to Live with Uncertainty. London: Artifice Books on Architecture, 2013.

MELVILLE, Herman; PARDO, José Luis. Preferiría no hacerlo: Bartleby el escribiente, seguido de tres ensayos sobre Bartleby. Valencia: Pre-Textos, 2009.

PÉREZ OYARZUN, Fernando; ARAVENA MORI, Alejandro; QUINTANILLA CHALA, José. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago de Chile: ARQ ediciones, 2002.

ROSE, Barbara, Los significados del monocromo. En: Monocromos: de Malevich al presente. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2004.

ROWE, Colin. The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays. Cambridge Mass: MIT Press, 1976. ROWE, Colin. Transparency: With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin. Basel: Birkhauser Verlag ag, 1997. ROWE, Colin. Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyons. *Architectural Review* nº129 (June 1961) p. 401-410. ROWE, Colin. As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays. Vol. II. Cambridge, Mass: MIT Press, 1996

VENTURI, Robert. Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change...plus a Plea for Pattern all over Architecture... Architectural Record (June 1982) p. 114-119. VENTURI, Robert. A view from the Campidoglio. Selected Essays 1953-1984. New York: Harper & Row, 1984.

VINEGAR, Aron. I Am a Monument. On Learning from Las Vegas. Cambridge, Mass: MIT Press, 2008.

WIGLEY, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge, Mass: MIT Press, 1995. WIGLEY, Mark; ELIASSON, Olafur; BIRNBAUM, Daniel. The hegemony of TiO2: A Discussion on the Colour White; A Conversation between Mark Wigley, Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum. En: Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.

