



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 Politécnica 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 Arquitectura,
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.

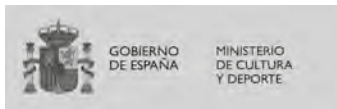
¿Como envío el texto?

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

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 Knowledge Project (PKP), Canadá, que está dedicado al aprovechamiento y desarrollo de las nuevas tecnologías para su uso en la investigación académica.

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

Grupos de investigación asociados
/Associated research group

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)

Director/Director
Juan Paulo Alarcón

Editor/Editors
Juan Paulo Alarcón

Redacción/Editorial team

Renata Sinkevic

Consejo editorial/Editorial council

Tatiana Carbonell
Andrea Gimeno
Antonio Giraldez
Pola Mora
Susana Rosmaninho
Esteban Salcedo

Coordinadora universidades/Universities case manager

Renata Sinkevic

Impresión/Printing

Gráficas Andalusi

Publicidad/Advertising

contacto@revistarita.com

Distribución y suscripciones/Distribution and subscriptions

contacto@revistarita.com

Página web/Web page

www.revistarita.com

Instagram/Instagram

revistarita

Consejo editor universidades
/Editorial council universities

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 Àngel 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 / Pau de Sola-Morales 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 Pendiente de nombramiento 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 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 Luís 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 Covadonga Lorenzo Cueva 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 RosionFernandez 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 Rosana Rubio Hernández
--	---

editorial

Una serie de herramientas y dispositivos permiten vivir en una realidad aumentada, mientras otras, en paralelo, posibilitan atenuar la experiencia real. La introducción del metaverso en la vida cotidiana ofrece la oportunidad de “materializar”, de manera virtual, una realidad paralela sin limitaciones. Un ambiente virtual que agrega una nueva realidad en un entorno generado digitalmente. Un entorno donde los avatar permiten que las personas puedan adquirir características de apariencia que de otra manera no se podría tener en la realidad, al menos por ahora.

En esta misma línea, la realidad aumentada permite añadir información virtual tecnológicamente a la realidad, más allá de lo meramente instructivo. En el otro extremo, y de forma simultánea, se busca atenuar la experiencia ofrecida por la realidad: ansiolíticos y tranquilizantes atenúan las sensaciones de temor, terror, tensión y ansiedad; estimulantes o energizantes disminuyen la sensación de debilidad, agotamiento o fatiga; un sinfín de tecnologías de asistencia y ayuda distancian de la experiencia del ejercicio real: en los autos, se incorporan sistemas de ayuda a la conducción, para mantener el carril, asistir el frenado, la velocidad, controlar el descenso, aparcar de manera asistida; las cámaras de los teléfonos detectan automáticamente los distintos tipos de escena y aplican una configuración adecuada para resaltar y mejorar la toma, para transformar una foto corriente en una toma profesional; el procesador de audio Autotune, ajusta y corrige problemas de afinación para que cualquiera, a pesar de sus bajas dotes musicales, pueda cantar afinado, entonado; en el ámbito de las expresiones y comunicación de sentimientos, en un principio los emoticonos y luego los stickers, se han transformado en instrumentos para reproducir la expresión de emociones, que probablemente incluso, no se sienten.

La posibilidad de vivir en realidades aumentadas o atenuadas, por un lado se ajusta a la ilusión que se tiene de lo real y por otro develan la incapacidad para hacerse cargo de lo real tal cual

es. Sin embargo, cada vez más instaladas en la vida cotidiana, estas realidades comparten espacio con lo real. Estos avances tecnológicos, hasta cierto punto, se hacen cargo de las altas expectativas que se tienen respecto de una realidad que no alcanza en un extremo y nos supera en el otro.

En nuestra disciplina y de manera más notoria en la academia, este fenómeno se transfiere a las altas expectativas que generan las visualizaciones virtuales de todo tipo, desde aquellas de corte hiperrealista hasta aquellas de corte pictórico que proliferan en todo tipo de ejercicios; de la misma manera que lo hacen y seguirán haciendo singulares referencias, que lejos de su indudable aporte disciplinar, generan expectativas intransferibles a una realidad más general o común. En el otro extremo, la concentración en la problematización y redundancia en el análisis paraliza y aleja de una resolución proyectual arquitectónica.

Satisfacer altas expectativas con visualizaciones que vuelven virtual y, de cierta manera, aumentan la realidad, tanto como la constante evasión o sensación de experiencia atenuada que promueven la falsa ilusión de hacerse cargo de un problema, redundando en su análisis, alejan al proyecto de esa vocación de realidad que le es central, por más especulativo que este sea. Aunque sumemos otras capas de realidad a nuestra experiencia vital, lo real estará ahí siempre, por más recursos tecnológicos y retóricos que nos inventemos para evadirlo.

Juan Paulo Alarcón

índice

- pág. 20 **1. El Autosabotaje proyectual**
Docencia arquitectónica en situaciones adversas
Lina Toro Ocampo, Antonio Cantero Vinues
- pág. 30 **2. El caminante urbano como arquitecto menor**
Tácticas contra la arquitectura mayor
Guillermo Esteban Avendaño
- pág. 46 **3. Plaza Santa Cruz en Rosario**
Arquitectos Gerardo Caballero y Ariel Giménez
Fotografías Colectivo FUGA
- pág. 58 **4. La ciudad tridimensional:**
Tres libros, una avenida, dos edificios (posmodernos) y unas escaleras mecánicas en Santiago de Chile
María Pilar Pinchart Saavedra
- pág. 78 **5. Posmodernismo y sincretismo en la arquitectura peruana**
El Agrupamiento Chabuca Granda de José García Bryce (1984)
Juan Carlos Doblado Tosio, Octavio Montestruque Bisso
- pág. 96 **6. Acerca de ser local temporalmente**
O sobre la importancia de mantenerse sorprendidos
Texto Camila Ulloa, Pablo Rojas Böttner
Entrevistados KOSMOS
- pág. 120 **7. Rehabilitación del Casino de Urca**
Nuevo Centro de Creación
Arquitectos JOSEP FERRANDO Architecture, BETI FONT Arquitetura, ADO AZEVEDO Architecture
- pág. 142 **8. “Decalaje” en tres movimientos**
Texto Jesús Lazcano, Esteban Salcedo
Entrevistado Guillermo Mora

- pág. 160 **9. Una sátira biopolítica**
Las atmósferas de Hans Hollein en la XIV Triennale di Milano
Juan Elvira Peña
- pág. 182 **10. El telescopio soviético Maksutov AZT-16 en Chile**
geopolítica, diseño y arquitectura en la Guerra Fría Sudamericana (1955 – 1973)
Pedro Ignacio Alonso, Hugo Palmarola
- pág. 202 **11. Brecha de ciudad(a)nía**
La aporía (¿inevitable?) entre espacios de protección y derechos de ciudadanía en los campos de refugiados en situaciones prolongadas
Maria Neto, Jorge Canastra Marum
- pág. 220 **12. Mausoleo Memorial Dignidad**
Grass+Batz arquitectos
Texto Juan Francisco Lorenzo
Arquitectos Grass+Batz, José Hassi
- pág. 236 **13. Un sistema en perfecto equilibrio**
La presencia de la forma-núcleo y la forma-artística en el proyecto A Gandareira, de Carlos Pita y Abraham Castro
João Quintela
- pág. 258 **14. La sala de espera**
Breve historia de una tipología menor
Gabriela García de Cortázar G.
- pág. 278 **15. Ensoñaciones del rincón contemporáneo**
Estudio de la concavidad como germen de la habitación, desde Ikea a la mujer cuchara
Santiago de Molina

1. El Autosabotaje proyectual lo negativo se elimina sistemáticamente por representar un obstáculo dentro de una sociedad cansada, indolente, algo narcisista, y que, además, piensa de forma apresurada/// alertar de una pedagogía colaborativa que miraba más allá de los cánones establecidos/// desmontando las imposiciones y los contenidos elitistas de la academia, los libros y las revistas de arquitectura/// no solo para anticipar hechos venideros, sino para reaccionar ante escenarios imprevisibles/// se está remplazando la reflexión —esa que opone resistencia— por el intercambio de slogan, de consigna, y de frases motivadoras propias de la cultura del coaching, perdiéndose la esencia de toda convivencia, que no es otra que la argumentación/// La mayoría de las clases de proyectos arquitectónicos consisten en entrenar un pensamiento crítico que no ha sido transmitido en etapas previas

2. El caminante urbano como arquitecto menor La épica del caminante menor es absolutamente cotidiana/// Caminar como arquitectura menor construye espacio destruyendo estructuras de poder/// La mujer transeúnte siempre es una caminante menor pues su presencia en el espacio público vence una falta de representación oficial/// El lugar deviene espacio al ser practicado y sólo existe durante su cruce/// el espacio tiene tiempo, esa es la condición que lo precipita a la inestabilidad y, por tanto, a la oportunidad/// El exterior deviene así un interior donde el Estado desempeña el mismo papel que se le presupone al propietario en su vivienda/// El umbral es ese instante de suspensión comprimido en el dintel de la puerta/// La única y nada desdeñable herramienta táctica de la que dispone el caminante para contribuir a este clima es su propio cuerpo

4. La ciudad tridimensional entendiendo la ciudad como una obra de arquitectura continua/// convirtiéndose en un campo de experimentación urbana que confrontará posiciones, visiones, y modelos de ciudad opuestos e irreconciliables/// en la ciudad posmoderna, lo importante es el itinerario, el andar, el eclecticismo y el consumo/// La necesidad de innovación técnica, y la de alejarse tanto del canon moderno, como de la arquitectura comercial neoliberal, para suscribir las nuevas tendencias en la arquitectura internacional, convierten al edificio en experimental/// el concepto de ciudad es una abstracción o una nostalgia más que una realidad concreta

5. Posmodernismo y sincretismo en la arquitectura peruana La arquitectura se presenta como un reflejo del imaginario histórico en

el cual se sitúa, incorporando la memoria colectiva de una ciudad de fundación española/// Si el posmodernismo recurre al historicismo, en el caso peruano se genera una tensión entre el pasado prehispánico y el pasado colonial/// la arquitectura como un instrumento de la memoria cultural/// Así, la arquitectura no se basa en la referencia histórica sino en la reinterpretación cultural que permite su correspondencia con el lugar, una importante zona del Centro Histórico de Lima/// El sincretismo es el modo en el cual la cultura local hace frente a las influencias Externas

6. Acerca de ser local temporalmente O sobre la importancia de mantenerse sorprendidos sorprendidos al trabajar en diferentes tipos de proyectos tenemos la oportunidad de mantenernos alejados de los clichés de la profesión/// una infraestructura habitable, la cual puede crecer y desarrollarse en conjunto con el usuario/// hacer las cosas funcionales, eficientes y también que puedan responder a desafíos mayores/// la arquitectura es un marco y no una joya/// otro tipo de enseñanza, una en la que también aprendes mientras enseñas/// Los proyectos que se construirán no necesitan de estas representaciones/// estas imágenes se convierten en un proyecto en sí mismo/// diseñar para un futuro imprevisible, un contexto imaginario/// Hay cosas que ya han sido probadas, no por un genio, sino por una generación, por lo que es una solución bien probada, es conocimiento colectivo demostrado a lo largo del tiempo

8. “Decalaje” en tres movimientos trabajo en diferentes cosas al mismo tiempo, ya no sólo por la demanda de los distintos procesos, sino también por una cuestión de cómo se estructura mi cabeza/// no le encuentro sentido a trasladarme a un lugar para convertirlo en una versión fake de mi estudio y seguir haciendo fuera lo mismo que hago aquí/// me seduce mucho la idea del “cubo blanco” como espacio simbólico y vacío/// el tránsito del pensamiento a la forma, la traducción de éste hacia algo físico y corpóreo/// No creo que las ideas sean antiguas o modernas, especialmente cuando hablamos de cosas intrínsecas al pensamiento y a la pintura.../// cuando vuelvo a pasar sobre algo después de muchos años, esa cosa ha cambiado, y yo he cambiado también, con lo cual mi visión y acción sobre ello va a ser totalmente distinta...

9. Una sátira biopolítica La propuesta de Hans Hollein consistía en una máquina burocrática que permitía visualizar los efectos de la masificación sobre la construcción y la percepción de nuestro medio/// Para que el individuo prospere en

sociedad, una nueva entidad, —la multitud— necesita de atención y gestión biopolíticas/// la capacidad de la arquitectura para ejercer cierta resistencia frente a nuestros deseos/// la construcción de reacciones previamente diseñadas mediante la preparación de atmósferas arquitectónicas/// En esta sofisticada jaula conductual, los sujetos son expulsados de los corredores siguiendo una dinámica de frustración-gratificación **10. El telescopio soviético Maksutov AZT-16 en Chile** la localización de instalaciones astronómicas soviéticas en Chile no fue impulsada exclusivamente por preocupaciones científicas, tecnológicas o prácticas, sino también por lógicas estratégicas más complejas asociadas a la geopolítica/// una serie de objetos que posteriormente fueron descartados, volviéndose desechos tecno/científicos, y que hoy en día han cambiado de uso, o permanecen olvidados, abandonados o arruinados dentro de sitios cuya relevancia geopolítica ha desaparecido/// Su razón de ser no se basaba en diseños urbanos o arquitectónicos permanentes, sino que pertenecía a la lógica estratégica más fluida de ocupación y control militar/// El mundo que hasta 1957 todavía podía considerarse vasto y abierto fue transformado por satélites en un entorno contenido, definido por formas ultrarrápidas de control flotante **11. Brecha de ciudad(a)nía** sigue operando según la visión clásica de un conflicto localizado, circunscrito y de corta duración, que genera movimientos precisos alojados en campos de refugiados – de carácter temporal – /// Por su dimensión, número de habitantes, dinámica social y tejido proto-urbano, estos espacios son comparables a las ciudades/// Negar su representación contribuye así a perpetuar la invisibilidad del campo de refugiados, y por tanto de quienes lo habitan/// el refugio cercano a los países de origen permite mantener la posibilidad de retorno y una vida similar, tanto cultural como socialmente a la vida del país de origen/// la permanencia es vista como un sistema difuso y complejo que termina revelando un deseo de existir en plenitud, de participar en la vida pública y de hacer ciudad **12. Mausoleo Memorial Dignidad Grass+Batz** arquitectos ¿De qué hablamos más los arquitectos en nuestras conferencias, en nuestros escritos, en nuestra labor docente y lo que es más importante, en las obras (que deberían ser lo menos nuestras posible...), “de” o “sobre” arquitectura?/// Otro logro notable de la buena arquitectura de siempre, es el saber reconducir los inconvenientes dictados por la cruda

realidad, para desencadenar una oportunidad de proyecto/// establecer un diálogo tenso con la vía pública y provocar una atractiva desestabilización de la atávica separación entre vivos, muertos y la memoria que los vincula/// una condición infraestructural (anti-artística), donde la repetición de un módulo, de las propias urnas prefabricadas y el empleo de perfiles metálicos con dimensionado más que estricto, establecen una lúcida crítica a la impostada grandilocuencia espiritual y el exceso material y ornamental de los mausoleos al uso **13. Un sistema en perfecto equilibrio** la forma-núcleo está relacionada con la idea de la estructura resistente y el comportamiento mecánico de un edificio/// la forma-artística se refiere a la estructura espacial y al carácter de un edificio/// Este sistema en perfecto equilibrio es una traducción directa del diagrama de fuerzas estáticas que definen la forma-núcleo del proyecto/// permite a cualquier usuario atento decodificar su lenguaje de forma casi intuitiva y crear una identificación con el espacio/// es un proyecto en el que, sencillamente, no hay revestimiento, todo es estructura y todo es espacio/// el proyecto aprovecha las necesidades estructurales para su expresión y representación como estructura comunitaria **14. La sala de espera** ha escapado a la atención disciplinar/// Anodinas, pero disciplinarias, no pensamos en el tiempo que pasamos en las salas de espera como algo valioso, porque siempre es tiempo perdido/// convirtió una de las características históricas de la modernidad, la muchedumbre, en un espacio/// El hotel, entonces, reproduce lo doméstico, luego lo fragmenta, y finalmente lo multiplica ad infinitum/// las salas de espera escaparon del zoning, diluyéndose y multiplicándose sin fin/// Quizás en ese ‘simplemente estar’, hurtado al sistema, era donde podía revelárenos nuestro mundo interior (o cuando más decididamente nos veíamos enfrentados a él). **15. Ensoñaciones del rincón contemporáneo** Paradójicamente, en cada uno de sus centros comerciales el soporte de lo acogedor no es un espacio amable sino un crudo y exasperante laberinto/// El rincón raptado de Ikea no permite construir una habitación cerrada porque de ese modo conformaría un afuera invendible/// De los rincones, como semilleros, nacen los cuartos. También desde allí el ser ciudadano echa sus propias raíces y se forma el sustrato invisible de las ciudades/// El hechizo del rincón reduce lo que toca, lo encoje y condensa///

El Autosabotaje proyectual

Docencia arquitectónica en situaciones adversas

Project Self-sabotage

Architectural teaching in adverse situations

Lina Toro Ocampo, Antonio Cantero Vinuesa

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 20-29

Resumen. Enseñar proyectos arquitectónicos es una práctica especulativa, de pensamiento, creatividad, y moldeada por las contingencias de situaciones adversas. En el salto de lo posmoderno a lo digital, hemos caído en una era de superficie tersa que no opone resistencia intelectual. Los mensajes recibidos en las aulas universitarias, medios y redes sociales se despojan de toda negatividad efectiva, subyugándose a la cultura complaciente del “like”. ¿Cómo evitar una parálisis educativa ante los anestésicos que nos inyecta la sociedad? El autosabotaje proyectual es un producto directo de esta situación anti-troyana y representa la zancadilla pedagógica más recurrente en las clases de proyectos arquitectónicos.

Como los estudiantes no están ejercitados en el pensamiento crítico o no tienen suficientes herramientas para argumentar, desconocen cómo expresar sus deseos o intuiciones. El no dominar la dialéctica les impide proyectar; la insuficiencia argumentativa limita su potencial creativo. Es pertinente la revisión de libros que son una llamada a esta preocupación pedagógica. Desde occidente, Learning from Las Vegas (1972), defamiliarizó los reflejos automáticos de unos estudiantes aletargados por la crisis del 68. Desde oriente, Made in Tokyo (2001), desafió la academia tradicional en medio de una fuerte recesión económica. Ambas propuestas son una guía efectiva de cómo la disciplina arquitectónica puede crear, desde la docencia y la práctica, otras herramientas de pensamiento para proyectar en tiempos de crisis.

ABSTRACT. Teaching architectural projects is a speculative practice of thought, creativity and shaped by the contingencies of adverse situations. In the leap from the postmodern to the digital, we have fallen into an era of a smooth surface that does not oppose intellectual resistance. The messages received in university classrooms, media, and social networks are stripped of effective negativity, subjugating themselves to the complacency of the 'like' culture. How can we avoid educational paralysis against the anesthetics injected by society itself? The projectual self-sabotage is a direct product of this anti-Trojan situation and represents the most recurrent pedagogical tripwire in design studios.

Since students are not trained in critical thinking or do not have enough tools to argue, they do not know how to express desires or intuitions. By not mastering dialectics, they distrust their possibilities in designing, and the argumentative insufficiency limits their creative potential. It is pertinent to review books that are a call to this pedagogical concern. From the West, Learning from Las Vegas (1972), defamiliarized the automatic reflexes of students affected by the lethargy due to the crisis of 1968. From the East, Made in Tokyo (2001) challenged the contents of traditional academe in the midst of a severe economic recession. They are an effective guide of how the architectural discipline can create, from the practice and university, other thinking tools to project in times of crisis.

KEY WORDS. Architectural projects, pedagogical tools, teaching in higher education, dialectics and drawings, Learning from Las Vegas-Made in Tokyo.

Palabras Clave

Proyectos arquitectónicos
Herramientas pedagógicas
Docencia universitaria
Dialéctica y dibujo
Learning from Las Vegas-Made in Tokyo

“El *Ballon Dog* no es ningún caballo de Troya. No esconde nada. No hay ninguna interioridad que se oculte tras la superficie pulida”.¹

Dialéctica para el aprendizaje de proyectos arquitectónicos

En los años sesenta, el filósofo e investigador sobre pedagogía estadounidense Matthew Lipman (New Jersey, 1923-2010) descubrió —mientras daba una clase de lógica en la universidad— que sus estudiantes dominaban la filosofía, pero ignoraban el arte de dialogar y usar con rigor las palabras. Lipman, junto a la historiadora y filósofa Ann Margaret Sharp (New York, 1942-2010), decidieron activar y ejercitar un pensamiento crítico desde los inicios educativos, creando un proyecto pedagógico y filosófico desde los seis hasta los dieciocho años. Mediante narraciones noveladas —acompañados de un manual para maestros—, los alumnos practicaron el diálogo filosófico a la vez que los profesores eran instruidos con las competencias para saber guiarlo. Mediante este proyecto, Lipman y Sharp sostuvieron con rotundidad que los niños “podían y debían hacer filosofía”², y que en esa apuesta por una *educación en el diálogo filosófico* estaba en juego un objetivo fundamental de todo sistema educativo: preparar personas capaces de implicarse en la construcción de sociedades democráticas.

Enseñar a proyectar es, ante todo, una práctica especulativa, de pensamiento y de creatividad. En el contexto de la asignatura de proyectos arquitectónicos o talleres de diseño (*design studios*), la filosofía puede resultar útil porque ejercita en el rigor, enseña a detectar y desechar prejuicios, estereotipos e ideas preconcebidas distractoras en los inicios del proyecto. También ayuda a forjar el carácter y la madurez de los planteamientos porque incluye el diálogo, y permite posicionar un tema o un asunto de trabajo en la diversidad y pluralidad de opiniones según la calidad de su fundamentación. Se puede decir que los arquitectos que practican la filosofía pueden anticipar lo que no funciona, alentando así un cambio continuo hacia la mejora de la sociedad. Teniendo en cuenta que la articulación de los saberes ha sido siempre competencia de la filosofía, los nuevos modelos universitarios pueden representar una oportunidad para vincularla a toda disciplina. Pero en occidente se ha desvanecido la idea de la universalidad de la filosofía como la ciencia de las ciencias. En el mundo anglosajón del siglo XIX, el término *philosophical* tenía entre sus acepciones el significado de *scientific* (su residuo más testimonial se encuentra en la denominación del doctorado como *philosophical Ph.D*). Actualmente, y a la vista de las exigencias del modelo científico de conocimiento propuesto por muchas universidades, la disciplina filosófica está muy lejos de satisfacer sus criterios mínimos.³

Práctica filosófica en contextos adversos

La filosofía siempre ha funcionado muy bien en tiempos de crisis. En contextos álgidos como el Mayo Francés, por ejemplo, fue una herramienta útil y necesaria. Pero esta también ha jugado un papel protagonista en la legislación educativa española, un hecho no exento de polémicas, agrios

debates, protestas en las calles e intervención de los tribunales. Desde 1970 son siete las leyes educativas aprobadas⁴, y las asignaturas relacionadas con las humanidades han sido gradualmente abolidas, hasta el punto de eliminar la filosofía de muchos planes de estudio. En España, expertos en educación como José Antonio Marina (Toledo, 1939), señalan una gran dificultad para vislumbrar lo fundamental para lograr el cambio educativo. Marina incide que independientemente de los recortes presupuestarios (distintos a los sistemas educativos de países como Finlandia o Corea del Sur), el cambio no sucederá porque la educación española está ideologizada desde el siglo XIX por la política y la religión.⁵ Esta realidad estructural de falta de una práctica filosófica temprana se revela en la asignatura de proyectos arquitectónicos, donde la filosofía —o la falta de esta— se traduce en una situación cuyo concepto educativo denominaremos *el autosabotaje proyectual*, inherente al hecho de enseñar y aprender a hacer un proyecto.

Habíamos la *sociedad del cansancio*⁶. Esta se conceptualizó cuando el hombre de la modernidad tardía⁷, agotado y devorado por su propio ego, inició una lucha voluntaria contra sí mismo cuando intentó administrar su *libertad*, subvirtiéndola en auto explotación. Sin embargo, este personaje ya naufragaba en el vacío existencial proporcionado por una sociedad de pensamiento *líquido*⁸. En el despojamiento deliberado de unos vínculos permanentes y comprometidos para su existencia, éste creó unos nexos transitorios y cómodos de disolver ante la crisis, el cambio o la adversidad. Es decir, su manera de estar en el mundo se tornó preponderantemente evitativa y escapista. El sociólogo polaco Zigmunt Bauman (Poznan, 1925-2017), reveló que este *modo de existir*, propio de la sociedad posmoderna, se caracteriza por la falta de solidez, por la tendencia a la fugacidad, la superficialidad y lo etéreo. En nuestro gran salto evolutivo de lo posmoderno hacia lo digital, hemos logrado diseñar una nueva época gobernada por lo terso, suave, liso, y *por todo aquello que no opone resistencia⁹ emocional e intelectual*. Nuestra sociedad, tal como la describe el filósofo Byung-Chul Han (Seúl, 1959), se refleja en el *pulido interfaz* (esa frontera común entre dos naturalezas independientes) que proponen artistas como Jeff Koons (York, 1955), u objetos inseparables como los teléfonos inteligentes, nuestros *alter ego* contemporáneos. Numerosos mensajes entran a nuestro espacio vital despojados de toda *negatividad efectiva¹⁰*, desvaneciéndose en la cultura de la complacencia y de los “like” —desde una foto subida a Instagram, hasta una crítica académica en un jurado final de proyectos arquitectónicos—. Pero esta forma de sacralización de lo impecable se establece también en relación con todo lo demás, *habilitando una forma de comunicación que no admite más que deferencias*: lo negativo se elimina sistemáticamente por representar un obstáculo dentro de una sociedad cansada, indolente, algo narcisista, y que, además, piensa de forma apresurada. Esta situación de displicencia intelectual generalizada se puede comprobar también en las aulas universitarias, por lo que revisar las ideas pedagógicas que contienen libros como *Learning from Las Vegas* (1972) y *Made in Tokyo* (2001) —

satisfechos de negatividad efectiva—, resultará pertinente para sacudirnos del letargo propio de los tiempos de la sobreinformación.

Preocupación pedagógica en *Learning from Las Vegas* y *Made in Tokyo*

Durante la crisis del Movimiento Moderno surgieron algunas publicaciones escritas por arquitectos en ejercicio e involucrados en la enseñanza, que propusieron una teoría de proyecto y una forma de representación. Entre ellas sobresalen *L'architettura della Città* (1966) de Aldo Rossi (Milán, 1931-1997) y *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) de Robert Venturi (Filadelfia 1925-2018). Sin embargo, seis años después irrumpió un nuevo libro concluyente para la enseñanza del proyecto arquitectónico: *Learning from Las Vegas* (1972). Crítico con la modernidad, el libro estableció una clara diferencia con los anteriores al alertar de una pedagogía colaborativa que miraba más allá de los cánones establecidos. *Lo existente* y *lo común* prosperaron en teorías que fueron *traducidas en forma de dibujo* como gran avance y novedad disciplinar. Pero la elección del lugar de trabajo también supuso una declaración de intenciones, por elegir la capital del juego en medio de un contexto frágil y explosivo regido por las protestas del 68. A modo de caballo de Troya, Denise Scott Brown (Nkana, 1931), Robert Venturi (Filadelfia, 1925-2018), Izenour (New Haven, 1940-2001) y trece estudiantes de Yale University, burlaron la muralla académica y elitista erigida en esta universidad, decidiendo visitar el lugar más vulgar que cualquier arquitecto de entonces pudiera considerar. Retratar un fenómeno emergente como el de Las Vegas —producto de una realidad incómoda— resultó ser una coartada desfamiliarizadora, efectiva, y de la cual se podía obtener *otro tipo de conocimiento arquitectónico* alternativo al tradicional.

Treinta años después del texto sobre el *Strip* de Las Vegas, se publica *Made in Tokyo* (2001). Por su parte, este libro se centró en otro fenómeno urbano a través de la colección de edificios híbridos derivados de la colisión urbana entre arquitectura e infraestructura. Sus autores, Momoyo Kaijima (Tokio, 1969) y Yoshiharu Tsukamoto (Kanagawa, 1965), iniciaron su práctica en los noventa en medio de un momento crítico, producto de un país en recesión a causa de una de las mayores burbujas especulativas de la historia económica moderna. Durante este periodo, Kaijima y Tsukamoto identificaron las peculiaridades de su ciudad mediante derivas urbanas, hasta que en 1991 —año del *crash*— descubrieron el edificio híbrido *Spaghetti Snack Bar Crowned by a Baseball Batting Cage*, un edificio muy extraño que les serviría como detonante, prototipo y caso de estudio de su futuro libro. *Made in Tokyo* argumentó su teoría urbana a medida que se dibujaron trescientos casos de arquitecturas *da-me* (sin pedigrí), advirtiendo un método que, si bien estaba fundamentado en las prácticas tradicionales como las *surveys* y el *field work*, dejaba de lado las distinciones culturales, estéticas y morales al analizar los nuevos edificios sin el más mínimo prejuicio. Atelier Bow-Wow creía necesario y urgente posicionar la cultura japonesa, pero desmontando las imposiciones y los contenidos elitistas de la academia, los libros y las revistas

de arquitectura. Visibilizaron una ciudad que hasta entonces no había sido objeto de interés al identificar y señalar arquitecturas *reales y objetivables*, y con argumentos suficientes para explicar un nuevo comportamiento urbano tras las teorías metabolistas. En este libro la *deriva descubrió el valor de lo existente, pero esta idea solo prosperó y se solidificó en el acto de dibujar*.

Desde el proceso de modernización de Japón, el dibujo se ha desarrollado como una de las herramientas más poderosas para resistir la pérdida de identidad y de valores estéticos en tiempos de crisis. En la era de la globalización, de la sobreinformación, de las dificultades medioambientales y de la disparatada contingencia política, Atelier Bow-Wow salvaguarda sus raíces, evitando su desaparición y protegiéndolas en un contexto acechado por múltiples y repetitivos desastres, como el triple acontecimiento en cadena vivido en 2011 (el terremoto de M_w 9.1, el maremoto que ocasionó olas de 40.5m de altura, y el posterior accidente nuclear de Fukushima). Es decir, en un momento de redefinición constante y donde el rol de los arquitectos se ve cuestionado por continuas situaciones adversas que ponen en jaque su importancia dentro de la esfera de lo social, *de lo fundamental*, parece pertinente revisar los métodos y procedimientos empleados por la disciplina arquitectónica en diferentes puntos del globo. A medida que la labor del arquitecto se transforme y los desafíos se multipliquen, las fortalezas de los estudiantes de arquitectura deberán consolidarse en la universidad, no solo para *anticipar* hechos venideros, sino para *reaccionar* ante escenarios imprevisibles. Queda patente que, de manera generalizada, los sistemas de poder establecidos en las escuelas de arquitectura limitan la proliferación de liderazgo crítico; así que lograr una diversidad mínima de esta práctica en todas las áreas resultará un desafío crucial, si queremos alertar y provocar cambios desde el núcleo, que no es otro que la propia universidad.

El autosabotaje proyectual

¿Qué hacer ante la indolencia? ¿Cómo evitar paralizar la experiencia educativa ante los anestésicos que nos facilita la sociedad y una cultura que puja a la baja? Cuando el estudiante propone una idea para su proyecto, las primeras preguntas de rigor deberían ser: ¿cómo sustentas tu argumento? ¿Cómo has llegado hasta aquí? ¿Por qué te interesa esto que propones? Si se formulan, habrá un choque con la realidad: la mayoría de los alumnos no lo habrán pensado o no tienen las herramientas para argumentar y discutir su elección. El docente deberá saber que la mayoría de estos universitarios nacieron en la llamada sociedad de *piloto automático*¹¹. Todo se comparte, expone, visibiliza, aprueba, y consigo la reflexión rebota en la superficie impermeable y reluciente de un *Ballon Dog*. La extrañeza hoy reside en topar con nuevos caballos de Troya que escondan algo de reticencia o confrontación dialéctica en el aula. Esto se traduce en un grave problema de salud intelectual de la cultura, pues una sociedad aletargada no está dispuesta a escuchar ni a rebatir argumentos.

Tras las oportunidades que ofrece la tecnología y la facilidad para encontrar información —y dosificarla—, llega el momento del filtrado de esos datos, donde apenas hay un incipiente manejo responsable o crítico. Existe una falta de compromiso o de pereza por parte de la sociedad para interesarse o comprender mensajes largos y complejos. Marina también alerta de esta situación cuando apunta que se está remplazando la reflexión —esa que opone resistencia— por el intercambio de slogan, de consigna, y de frases motivadoras propias de la cultura del *coaching*, perdiéndose la esencia de toda convivencia, que no es otra que la argumentación. El *autosabotaje proyectual* es un producto directo de esta situación anti-troyana, y representa la zancadilla pedagógica más recurrente en las clases de proyectos arquitectónicos. Consigo despliega un efecto dominó de difícil control: como los estudiantes no están ejercitados en el pensamiento crítico, no saben cómo expresar sus deseos o intuiciones. Al no saber argumentar, desconfían de sus posibilidades proyectando, diseñando. Como resultado, la insuficiencia argumentativa limita su potencial creativo.

La mayoría de las clases de proyectos arquitectónicos consisten en entrenar un pensamiento crítico que no ha sido transmitido en etapas previas. Una clase de proyectos supone una inversión de tiempo importante por parte del docente que, además de proveer un conocimiento específico de la arquitectura, debe producir una pedagogía del diálogo que permita la creación de argumentos que ayuden a construir una línea de reflexión sólida que habilite pasar a la acción y que, en arquitectura, se traduce en dar paso a la *representación*¹². Tras la incorporación del razonamiento a través del valor especulativo, instrumental y proyectual en la dialéctica del lenguaje *oral*¹³ en arquitectura, se pasa a un lenguaje *gráfico* propio de la disciplina mediante dibujos, maquetas o imágenes. Cuando esto sucede, se inicia la discusión arquitectónica, pues “lo que no está dibujado, no está pensado”. Juan Herreros (San Lorenzo de El Escorial, 1958), describe el acto de proyectar como “la elección de preguntas pertinentes sabiendo que, a poco que avancemos sobre ellas, el proyecto nos devolverá las suyas con las que interpelará la solidez de las nuestras”.¹⁴

El binomio *Learning from Las Vegas-Made in Tokyo* protegen la idea del *acontecimiento*¹⁵ editorial como portador de intuiciones, metodologías y contenidos pedagógicos que, sustentados en lenguajes de gran calado, tienen capacidad para *redimensionar* y *articular* el pasado pedagógico reciente, *reconfigurar* el presente y *delegar* un futuro posible ante las circunstancias críticas actuales. Ambos libros se entienden como manuales de enseñanza que practican y experimentan con la necesaria *negatividad efectiva*, que tanto escasea en las aulas universitarias. Estas publicaciones han demostrado ser evidencia¹⁶ sustancial para su tiempo al ayudar a comprender y explicar una realidad¹⁷ incierta. Resulta de gran valor para el ámbito académico demostrar su *utilidad*, ya sea para repetirlas, copiarlas, emularlas o posicionarlas. Son una guía efectiva de cómo la disciplina arquitectónica puede crear desde la

docencia universitaria de proyectos arquitectónicos, *otras herramientas de pensamiento para proyectar en contextos de crisis*¹⁸. Se pretende con este texto que la disolución de prácticas académicas dialógicas en el ejercicio gráfico de la disciplina sirva para revisar las habituales, y es esperable que algunos de estos contenidos sobre pedagogías orales y dibujadas adquieran vida propia en los departamentos de proyectos y escuelas de arquitectura.

1. HAN y CIRIA, *La salvación de lo bello*, 2015.

2. LIMPAN y SHARP, *Philosophy for children*, 1988.

3. FLAMARIQUE. “Enseñanza de la filosofía. Apuntes para la universidad del siglo XXI”. En: *Pensamiento y Cultura*, 2008, vol. 11, n.º 1, pp. 95-112.

4. Dato obtenido hasta el año 2019. Ministerio de Educación y Formación Profesional, España.

5. COLOM y MARINA. Entrevista a José Antonio Marina. En: *Millenium*, 2014. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/millennium/millennium-entrevista-jose-antonio-marina/2612056/>

6. HAN y BUTLER, *The Burnout Society*, 2015.

7. Sociólogos y teóricos sociales como S. Lash, U. Beck, Z. Bauman y A. Giddens, mantienen (contra los posmodernistas) que la modernidad continúa en la era contemporánea, por lo que es mejor concebirla como un estado de modernidad tardía.

8. BAUMAN, *Liquid Modernity*, 2000.

9. HAN y CIRIA, 2015.

10. Bajo la lógica digital del siglo XXI, Han parafrasea a Hegel: “es absoluto el espíritu que reconoce la negatividad del otro”. “Donde reina lo puramente positivo, el exceso de positividad, no hay ningún espíritu”, afirma Han, en: HAN, *La agonía del eros*, 2014. Por tanto, donde no puede haber un espíritu, donde lo positivo no puede contrastarse con lo negativo, escasea oportunidad para el entendimiento.

11. STRAUSS y HOWE, *Generations*, 1991.

12. TORO, *Pedagogía y dibujo del proyecto arquitectónico*, 2020.

13. CANTERO, *Arquitectura oral*, 2020.

14. HERREROS, *Textos críticos*, 2019.

15. ŽIŽEK y VICEDO, *Acontecimiento*, 2014.

16. KOOLHAAS, *Relearning from Las Vegas*, 2000.

17. WAGENSBERG, *Teoría de la creatividad*, 2017.

18. TORO y CANTERO, *Pedagogías de lo ordinario*, 2021.

Bibliografía

BAUMAN, Zygmunt. *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

CANTERO, Antonio. «Rem before Koolhaas. Arquitectura oral». Tesis doctoral. Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2020. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66125>.

CANTERO, Antonio. «Proyectos orales». En: *Actas JIDA'21. IX Jornadas sobre Innovación Docente en Arquitectura*. Valladolid, ETSAVA-UVA, 2021. DOI: 10.5821/jida.2021.10548

HAN, Byung-Chul y CIRIA, Alberto (trad.). *La salvación de lo bello*. Barcelona: Herder, 2015.

HAN, Byung-Chul y BUTLER, Erik (trad.). *The Burnout Society*. California: Stanford University Press, 2015.

HERREROS, Juan. *Textos críticos*. Textos críticos DPA 9. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2019.

KAIJIMA, Momoyo; KURODA, Junzo y TSUKAMOTO, Yoshiharu. *Made in Tokyo*. Tokyo: Kajima Inst. Publ, 2001.

KOOLHAAS, Rem; OBRIST, Hans U; SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert. «Relearning from Las Vegas. An interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi». En: CHUNG, Chuihua Judy; INABA, Jeffrey; KOOLHAAS, Rem y LEONG, Sze Tsung. *Project on the City II: The Harvard Guide to Shopping*. Colonia: Taschen. 2001.

MARINA, José Antonio. *La inteligencia fracasada: teoría y práctica de la estupidez*. Barcelona: Anagrama, 2004.

ROBINSON, Ken; Aronica, Lou y PÉREZ, Rosa (trad.). *Escuelas creativas*. Barcelona: Grijalbo, 2015.

STRAUSS, William y HOWE, Neil. *Generations: the history of America's future, 1584 to 2069*. New York: Quill, 1991.

TORO, Lina. «Learning from Las Vegas y Made in Tokyo: Pedagogía y Dibujo del Proyecto Arquitectónico». Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ETSAM, Universidad Politécnica de Madrid, 2020. <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.66213>.

TORO, Lina. *Pedagogías dibujadas para tiempos de crisis*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2022.

TORO, Lina y CANTERO, Antonio. «Pedagogías de lo ordinario. Learning From Las Vegas y Made in Tokyo: repensando la arquitectura en contextos de crisis». En: *i2 Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, vol. 10, n.º1, 2022. DOI: 10.14198/I2.20306.

VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise e IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

WAGENSBERG, Jorge. *Teoría de la creatividad: eclosión, gloria y miseria de las ideas*. Barcelona: Tusquets, 2017.

Lina Toro Ocampo

Universidad Andrés Bello
Universidad Politécnica de Madrid

Arquitecta UPB-Medellín (2001); homologada-MECD (2007). Ph.D. Internacional (*cum laude*), ETSA-UPM (2021). Toro practica, enseña e investiga. Funda dosmasunoarquitectos (2003-2013) y linatoro.arch (2014-), siendo premiada en 33 concursos de arquitectura. Construyó: 102 Viviendas en Carabanchel (2007), CSS-Móstoles (2012), *Car Wash* (2016). Obra publicada: El *Croquis, Domus, a+u, a+t...* Codirigió la revista *Arquitectos-CSCAE* (2006-2013), y coeditó *Monoespacios-COAM* (2004-2007). Es autora de *Pedagogías dibujadas para tiempos de crisis* (Asimétricas, 2022), y coeditora de *Uncharted* (Actar, 2014). Enseña en ETSA-UPM (2009-), IE-University (2014-), y UNAB-Chile (2020-). Es research fellow RABASF y Fundación Arquia (NY2018); visiting scholar GSAPP, Columbia University (2019); e investigadora postdoc Margarita Salas-UPM (2022-2024). linatoro.arch@gmail.com

Antonio Cantero Vinuesa

Universidad Politécnica de Madrid

Doctor Arquitecto Internacional con sobresaliente *cum laude* por la Universidad Politécnica de Madrid, Premio COAM Tesis Doctoral 2021 con “Rem before Koolhaas. Arquitectura oral” y Postdoc Margarita Salas 2022-24 (Princeton University/Universidad Politécnica de Madrid) del Ministerio de Universidades/Unión Europea-NextGenerationEU. Es Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, ponente en congresos con actas publicadas (JIDA, MuWo, EURAU, Critic-all) y autor de artículos científicos indexados (ZARCH, RITA, i2, REIA, Cuadernos de Notas, CPA). Junto a Consuelo Fernández forman antonioyconsuelo arquitectos, ganadores del Primer Premio del Concurso del MITMA para el Centro de Congresos La Tejera. antoniocanterovinuesa@gmail.com

Fuente de financiamiento. Este artículo es resultado del programa de postdoc “Margarita Salas-UPM” del Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU.

El caminante urbano como arquitecto menor

Tácticas contra la arquitectura mayor

The city walker as a minor architect

Tactics against major architecture

Guillermo Esteban Avendaño

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 30-45

Resumen. “Arquitectura menor” es un concepto acuñado por Jennifer Bloomer y desarrollado por Jill Stoner que hace referencia a las “acciones menores que forman agenciamientos espaciales”, fugazmente y desde el anonimato, dentro de lo ya construido, es decir, dentro de lo que sería la “arquitectura mayor”, con nombre propio y pretensiones de permanencia y estabilidad, o sea, de orden y obediencia.

Caminar por la ciudad supone un cuerpo atravesando un espacio público y siendo atravesado, a su vez, por el discurso hegemónico que codifica dicho espacio. Caminar por la ciudad insertando el cuerpo de una determinada manera en la trama urbana puede ser un ejercicio de arquitectura menor frente a las estrategias desplegadas por la arquitectura mayor.

El caminante deviene arquitecto menor en el momento en que subvierte el diseño arquitectónico, vulnera barreras, deja mensajes camuflados, juega con los nombres y los rótulos, presenta a la escena pública un perfil minoritario, desafía horarios establecidos, o contribuye activamente a un clima de indiferencia solidaria entre desconocidos.

Palabras Clave

Caminante
Arquitectura menor
Jill Stoner
Espacio público
De Certeau

ABSTRACT. "Minor architecture" is a concept coined by Jennifer Bloomer and developed by Jill Stoner, that refers to the "minor actions that form spatial agency", fleetingly and anonymously, within what has already been built, that is, within what would be "major architecture", with its own name and pretensions of permanence and stability, that is, order and obedience. Walking through the city implies a body traversing a public space and being traversed, in turn, by the hegemonic discourse that codifies that space. Walking through the city, inserting the body in a certain way into the urban fabric, can be a minor architecture exercise against the strategies deployed by major architecture.

The walker becomes a minor architect the moment he or she subverts architectural design, violates barriers, leaves camouflaged messages, plays with names and signs, presents a minority profile to the public scene, defies established timetables, or actively contributes to a climate of indifferent solidarity between strangers.

KEY WORDS. Walker, Minor Architecture, Jill Stoner, public space, De Certeau.



figura 1
Estos senderos tienen en inglés el apropiado nombre de *desire lines*, senderos o líneas del deseo. La fotografía corresponde a un sendero del deseo en Bredewater, Zoetermeer, 2011. Web del fotógrafo Jan-Dirk van der Burg.

La arquitectura menor

Le Corbusier termina lapidariamente el texto *Hacia una arquitectura* (1998) escribiendo: “Arquitectura o revolución. Se puede evitar la revolución”¹. Y es que a la arquitectura se le ha atribuido, y se le sigue atribuyendo, un poder social determinante sobre los individuos que la habitan. Los volúmenes bajo la luz condicionan las interacciones, por supuesto, pero no las determinan. El espacio, entendido con Michel De Certeau (2000), como el lugar físico *siendo* practicado, es, de todo, menos estable. “El espacio siempre está en construcción, inmerso en infinitos ciclos de distribución y resistencia dentro de unas relaciones y actividades humanas (y no humanas)”². El verdadero sujeto del espacio no es el arquitecto o el urbanista responsable del diseño, ni tampoco el usuario, pues éste no existe como identidad concreta o estable; los auténticos sujetos son “manojos relacionales, funciones de definición y distribución como son las relaciones de producción, las relaciones espaciales o las relaciones políticas”³ en las que, no obstante, uno puede participar, activamente, en calidad de *arquitecto menor*, como apunta Jill Stoner.

“Arquitectura menor” hace referencia a las formas de expresión arquitectónica intencionadamente empobrecidas, fraccionadas y abiertas, pero que poseen un potencial extraordinario de acción. Lo *menor* es un concepto desarrollado por Stoner y acuñado primeramente en arquitectura por Jennifer Bloomer, quien lo toma a su vez de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1990), de su libro sobre Franz Kafka, donde argumentan que “una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”⁴. La arquitectura menor, desarrollada en la estrechez

que dejan los grandes saberes y lenguajes oficiales, paradójicamente amplía la realidad al implicar otro tipo de fuerzas, “muchas veces invisibles y a menudo incontrolables, pero siempre determinantes en la composición y uso de los espacios”⁵. Los arquitectos menores, desde el anonimato, devuelven las obras de la arquitectura mayor, con nombre propio y que parecían terminadas, “al fluir de los procesos”⁶. Las arquitecturas menores no son objetos sino acciones que suponen re-territorializaciones, frecuentemente volátiles, en la arquitectura mayor.

Las acciones menores forman agenciamientos espaciales; rompen parejas de opuestos como interior y exterior, público y privado, autorizado y subversivo, grande y pequeño. Dan un nuevo contexto para la definición de la arquitectura, que ya no sería *la producción de edificios con materiales de la naturaleza*, sino *la producción de espacios dentro de lo ya construido*.⁷

El caminante urbano como arquitecto menor

Caminar puede ser también arquitectura y, si lo es, será menor. El caminante urbano es un agente del espacio público que tiene la potestad de actualizar o no, es decir, de acatar o reinventar, los postulados de uso del espacio derivados del diseño arquitectónico. Esta operación es básicamente simbólica e inmaterial, excepto en los parques, donde la insurrección a la trama planteada de caminos da lugar a senderos alternativos de tierra hollada, que responden, sin excepción y agridulcemente, a un recorrido más corto entre los caminos oficiales (figura 1).

Caminar como arquitectura menor supone un ejercicio furtivo de cancelación de la organización oficial y normativa del espacio. Esto no significa, aunque lo abarca, lanzarse en solitario a la calzada contra los automóviles o liarse a empujones con los demás viandantes. El objetivo no puede ser nunca quemar la ciudad o inmolarse, sino más bien identificar sus *zonas inflamables* y abrir, en ellas, pasajes y fugas que quizás no aguanten más tiempo que nuestro paso.

La épica del caminante menor es absolutamente cotidiana: es el peatón que, saltando en zig zag, alterna entre la acera y la calzada, aprovechando cada lapso de ausencia de vehículos rodados, para reterritorializar fugazmente el asfalto; o el transeúnte que, pasando por delante de un portal con la puerta aun cerrándose, decide colarse dentro, subir rápidamente hasta arriba y disfrutar de las vistas, expropiando la azotea del edificio por un instante; o el viandante que sabe que el claustro del Museo Reina Sofía de la ciudad de Madrid es un jardín público al que le deben dejar pasar, y una vez dentro, aprovechando un despiste de la seguridad, escaparse a ver la nueva colección; o el caminante que vence el miedo de una calle desierta y la cruza, añadiendo un par de ojos que la iluminan, posibilitando, sin garantía ninguna, una concurrencia que la vuelva espacio seguro como predicaba Jane Jacobs; o la persona que, a falta de referentes monumentales, estatuarios o publicitarios, se introduce valientemente en la trama urbana para serlo ella para los demás;

o el peatón cuyo mirar no señale a los demás peatones, privándoles de esa invisibilidad tan agradable que se puede experimentar en una gran ciudad; o aquel que juega, mientras pasea, con los nombres presentes en la ciudad o decide directamente escribir otros con un *spray*; o también los practicantes de *parkour*, que aunque no son propiamente caminantes, pues incorporan una mayor velocidad y piruetas, su traslado inaugura una manera de recorrido no contemplada por el diseño, llamándose apropiadamente a sí mismos *traceurs* y *traceuses*, es decir, trazadores.

Caminar como arquitectura menor construye espacio destruyendo estructuras de poder. Y si produce escombros, éstos tienen forma de camino, como veíamos en los parques. Se trata de caminar *consciente* y *atento*; consciente, por un lado, de estar pisando un estrato, un espacio entre edificios atravesado por una ideología que, no obstante, es impotente en su determinación y depende del concurso de sus usuarios para funcionar; y atento, por otro lado, a las oportunidades que proporciona el tiempo del trayecto:

*cuando una línea de deseo encuentra un punto débil dentro de una forma aparentemente estable y ortodoxa, actúa como una palanca, es capaz de abrir una grieta insignificante que se cruza y entrelaza con otras tantas insignificancias.*⁸

La arquitectura menor se opone así a la arquitectura mayor, a aquella con pretensiones de permanencia y estabilidad, o sea, de orden. Las herramientas de expresión de la arquitectura mayor son aquellas que se promocionan desde la posición de poder: los monumentos, los nombres oficiales y una serie de oposiciones como privado/público, exterior/interior, que parecen insoslayables al estar investidos por eso que Foucault llama una “sorda sacralización”⁹ y que son, sin embargo y como veremos, construcciones vulnerables.

La arquitectura mayor: los monumentos

Es importante apuntar que el caminante *deviene* menor en el momento en que vulnera una barrera o esquiva una directriz, pero que el caminante *es* menor desde el momento en que su mera presencia en el espacio público es una excepción o una lucha.

El carácter autoritario que imprime en los espacios cierta arquitectura mayor es innegable. Georges Bataille escribió acerca de la “condición represiva de la arquitectura de la mayoría y su capacidad para silenciar e intimidar al más débil”¹⁰. La poética frase de Bataille “la arquitectura es expresión del alma de nuestras sociedades, al igual que la fisonomía humana es la expresión del alma de cada individuo”, se refiere, como apunta Stoner reinsertándola en el contexto del que se la suele sacar, a que la Iglesia y el Estado, las autoridades, se dirigen y silencian a las multitudes a través de las construcciones. Escribe Bataille:

sólo el ser ideal de la sociedad, aquel que ordena y prohíbe con autoridad, se expresa en las composiciones arquitectónicas propiamente dichas. Los grandes monumentos se elevan como diques que oponen la lógica de la majestad y la autoridad frente a las turbulencias y el desorden: la Iglesia o el Estado se dirigen a las multitudes y las condenan al silencio a través de sus catedrales y palacios. Es evidente que los monumentos inspiran un conocimiento social y, a menudo, incluso un profundo miedo. La toma de la Bastilla simboliza bien ese estado de cosas: es complicado explicar este movimiento de la multitud si no es por la animosidad del pueblo contra aquellos monumentos que se revelaron como sus auténticos amos.^{11,12}

El objetivo velado de los monumentos que pueblan el espacio público es modelar “el alma de nuestras sociedades”, mientras son presentados espuriamente como la consecuencia arquitectónica de la misma. Caminar por una ciudad donde ningún monumento guarda parecido contigo, genera, seguro, una sensación de intrusismo, mezcla de lo que Bataille llama ese terrible “conocimiento social y a menudo, incluso un profundo miedo”. En el espacio público de Madrid¹³ apenas hay más estatuas de mujeres que de animales, número que se desploma a la mitad en ciudades como Londres o Edimburgo¹⁴.

Hay concretamente 25 esculturas en el espacio público madrileño que homenajean a mujeres singulares, de las cuales un cuarto es la Virgen María. La mujer transeúnte siempre es una caminante menor pues su presencia en el espacio público vence una falta de representación *oficial* que la expulsa y empuja simbólicamente al espacio doméstico.

Todos y todas cuyo perfil, identidad o apariencia esté infrarrepresentado en el espacio público (incluyéndose monumentos, imágenes y demás peatones), pasan a ser involuntariamente una figura señalada durante su desplazamiento, pero también, y aquí entra la producción espacial, se convierten en reflejo y ejemplo, en una especie de monumento móvil. Con el tiempo y a base de numerosidad, tolerancia y frecuencia, este protagonismo no solicitado se disolverá seguramente en el atractivo anonimato que genera el hábito, posibilitando entonces la invisibilidad. Pues si bien El Estado vigila a los caminantes mediante los agentes uniformados y las cámaras, es, sin embargo y sobre todo, el conjunto de todos los usuarios civiles del espacio público los que señalan ciertas identidades o aspectos, simplemente con la impertinencia de sus miradas cuando no con algún comentario, escamoteando su derecho al anonimato e impidiendo así que formen parte de la sociedad.

El espacio público es donde los usuarios de la ciudad se dan cita día a día, sin concertarla ni conocerse y, por tanto, es donde la identidad se expone y se desordena al encontrarse con todos y todas, permitiendo cultivar la convivencia y volver menos Otro a los demás y menos Yo a uno mismo. El caminante menor es aquel que introduce y encarna un monumento que

aún no existe, pero también el caminante que activamente se cuida de no importunar a nadie -que no negar- ayudando así a crear un espacio público seguro donde exista la posibilidad de ser anónimo, y también de dejar de serlo, pero a voluntad; un espacio público que sea, como apunta Manuel Delgado (1999), “un espacio de reuniones basadas en la indiferencia ante las diferencias -que no ante las desigualdades- y en el contrato implícito de ayuda mutua entre solitarios que ni se conocen”¹⁵.

Arquitectura mayor: los nombres

De Certeau establece una distinción pertinente entre *espacio* y *lugar*, que antes ya hemos adelantado. Un *lugar* sería el orden físico donde cada cosa tiene su sitio propio, estable y en posición; y hablaríamos de *espacio* en el momento en que en el lugar se toman en consideración el cruzamiento de las movibilidades que ahí se despliegan.

*El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra al ser articulada. (...) El espacio es un lugar practicado. De esta forma, la calle geoméricamente definida por el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes.*¹⁶

El lugar deviene espacio al ser practicado y sólo existe durante su cruce. El lugar, por tanto, puede tener un nombre mientras que el espacio no puede adoptar sólo uno, ya que sus posibilidades son infinitas y su carácter, individual: no puede ser leído, sino únicamente enunciado. Una de las herramientas de permanencia y estabilidad que maneja la arquitectura mayor es darle un nombre oficial a los lugares. Éstos quedan así marcados según un código de comunidad y convertidos, de esta manera, en *territorio*, en lugar ocupado. Las arquitecturas menores carecen de la potestad de dar Nombre a los lugares pero sí pueden leerlos y escribirlos a su antojo, como veremos. Las arquitecturas menores no pueden ser sustantivos oficiales pero sí *verbos propios*.

Los nombres que recibe el espacio público y que instauran un orden, al mismo tiempo, sin embargo, abren posibilidades de emancipación en forma de resignificaciones, polisemias, metáforas o juegos de palabras. Los nombres escritos en el plano de una ciudad forman una “extraña toponimia, desprendida de los lugares, que planea encima de la ciudad como una geografía de nubosidades de «sentidos» a la espera, y que desde ahí conduce las deambulaciones físicas”¹⁷. Estos nombres contienen también la posibilidad de una relectura poética que genere un recorrido inédito. Perec hablaba por ejemplo de “encontrar un trayecto que, atravesando París de parte a parte, sólo tuviera en cuenta calles que (comenzasen) por la letra C”¹⁸. Hacer del orden un juego, por supuesto no lo anula, pero es un ejercicio válido para señalar su impotencia.

Existe también la opción de introducir un texto propio y literal en la semántica del orden. Prácticas microbianas de pseudo-territorialización anónima, que

puede realizar el caminante sin apenas detenerse, y que no buscan instaurar un sistema ni clamar como propio un lugar tanto como expresar una presencia o exponer -que no imponer- una idea. El *takeo*, la firma de los graffiteros, se encuentra las más de las veces con su borrado excepto cuando se sitúa en lugares de acceso difícil o peligroso. En zonas de tránsito habitual, es más resistente la caligrafía cuyas letras se camuflan e integran en la piel material de la ciudad. El artista @e1000 escribe en Madrid sirviéndose del trazado de las verjas y vallas para firmar con su nombre (figura 2). También las coloridas

figura 2
Graffiti de E1000. Instagram: @e1000.



figura 3
Obra del autor junto a Aida Salán Sierra. Fotografía colección del autor.



pegatinas que anuncian servicios de cerrajería y que se encuentran en cada mínima porción de metal de la ciudad de Madrid, desbancadas ya de su función publicitaria por el *smartphone*, aportan, sin embargo, una coartada estética omnipresente para infiltrar, *hackeado*, un texto tan controvertido como podría ser un *Manual de okupación* (figura 3, 4). De manera similar,



figura 4
Obra del autor junto a Aida Salán
Sierra. Fotografía colección del
autor.

las alcantarillas y rejillas de ventilación de la vía pública ofrecen un soporte, a modo de renglones, donde escribir mensajes encajonando pequeñas piedras (figura 5).

La arquitectura mayor: oposición exterior/interior - público/privado

Stoner identifica y desmonta en *Hacia una arquitectura menor* (2018) los que considera que son los cuatro grandes mitos de la disciplina arquitectónica y en los que se sustenta su versión *mayor*: dicotomía exterior/interior, la autonomía del objeto, la heroicidad del arquitecto y el binomio cultura-naturaleza. Nosotros, desde la óptica del caminante, nos centraremos en el primero, ayudándonos de la pareja conceptual estrategia/táctica desarrollada por De Certeau (2000).

Las estrategias son aquellas operaciones, llevadas a cabo por un sujeto de poder aislable (una empresa, un ejército, una institución científica), que postulan un lugar como propio y administran en él su voluntad. Partiendo



figura 5
Obra del autor junto a Aida Salán
Sierra. Fotografía colección del
autor.

del principio de un poder, la propiedad, como el Estado para con el espacio público de la ciudad, elaboran *lugares teóricos* (privado/público) de los *lugares físicos*, estableciendo entre ellos relaciones de privilegio o dominación. En contraposición, las tácticas son acciones calculadas que no tienen más lugar que el territorio del otro, es decir, se llevan a cabo en el terreno organizado y controlado por una fuerza ajena. La táctica carece de un lugar donde retirarse o acumular ganancias, es puro movimiento que aprovecha y depende de las ocasiones, de “las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario”¹⁹. La táctica vendría a ser la astucia, la fuerza del débil, diseminada y atenta en los terrenos dominados por el otro.

*Las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos de un poder.*²⁰

Las estrategias apuestan por el lugar y las tácticas por el tiempo. Caminar como arquitectura menor es una táctica desplegada en el espacio público y estratégico del Estado, y significa caminar a la espera paciente y furtiva de la ocasión. La cual es inminente, pues el espacio tiene tiempo, esa es la condición que lo precipita a la inestabilidad y, por tanto, a la oportunidad. El caminante introduce el tiempo en el espacio público al practicarlo. Desde la posición de poder, se procura dividir el tiempo en segmentos inmóviles, calendarios, horarios, jornadas, “reemplazando la inestabilidad que da la percepción de un tiempo fluido por la gestión de un tiempo falso y medible”²¹. El poder propugna así una estabilidad, que no es más que un eufemismo de obediencia, estratificando un tiempo vivido que, de ser devuelto a su correr indiferenciado, fluido, generaría también un espacio fluido y propicio a desbordar estrategias. Ilustrando esta voluntad de independencia Walter Benjamin cuenta cómo, en la Revolución de Julio, durante la noche del primer día de combate, “ocurrió que en muchos lugares de París, independientemente y al mismo tiempo, hubo disparos contra los relojes de las torres”²².

En cuanto al territorio, la estrategia por excelencia es interiorizar, es decir, compartimentar, generar interiores donde administrar la soberanía. El mito del interior y el exterior es en realidad otra versión de lo privado y lo público. El Estado se adjudica la titularidad del espacio público y mantiene ahí un orden persiguiendo y sancionando toda actividad que considera que lo altera. El exterior deviene así un interior donde el Estado desempeña el mismo papel que se le presupone al propietario en su vivienda. Para que esta división se sostenga, es crucial que los límites entre ambas soberanías estén perfectamente delimitados, que las barreras entre ambos ámbitos sean físicas, herméticas e identificables. Al mismo tiempo, a través del elogio del hogar, muchas veces se incurre en la presentación del exterior de la vivienda como un espacio peligroso, sin importancia o inauténtico, por lo que los

habitantes de la ciudad alegremente delegan, sin sensación de pérdida, su administración a un poder que dice velar por su seguridad y bienestar.

Existe, sin embargo, un terreno intermedio practicable entre ambos reinos: el umbral. La puerta, como elemento que separa y conecta el interior con el exterior, nos sirve para identificarlo. Como escribe George Simmel en su texto *Puente y puerta*:

*la puerta une de nuevo la unidad finita a la que hemos ligado un trozo diseñado para nosotros [interior/privado] del espacio infinito [exterior/público]; con la puerta hacen frontera entre sí lo limitado y lo ilimitado, pero no en la muerta forma geométrica de un mero muro divisorio, sino como la posibilidad de constante relación de intercambio (a diferencia del puente que liga finito con finito); ciertamente, el cruzarlo nos exime de estas solideces y, previamente al embotamiento debido a la costumbre de todos los días, debe haber perdurado el sentimiento maravilloso de estar suspendido por un instante entre tierra y cielo.*²³

El umbral es ese instante de suspensión comprimido en el dintel de la puerta. El diseño arquitectónico puede fomentar esta zona borrosa mediante arcadas, balcones, azoteas, suelos continuos, jugando con la presencia o grado de apertura de las puertas... o, puede elegir comprimirlo al máximo, ya que, debido a su ambigüedad, es puro abono para la táctica.

Emborronar los límites entre el exterior y el interior, entre lo privado y lo público, es decir, expandir el umbral comprimido estratégicamente en la puerta y en los horarios, da lugar a un *desorden* generalizado propenso a los desbordes. Desorden entendido como la contestación de órdenes impuestos, como postura frente al exceso de definición en la arquitectura mayor que ahoga cualquier posibilidad de uso informal o imprevisto del espacio. La única y nada desdeñable herramienta táctica de la que dispone el caminante para contribuir a este clima es su propio cuerpo. El caminante menor desterritorializa sin poseer antes y después nada más que a sí mismo. Es un cuerpo moviéndose atento tanto a las ocasiones que se presentan para el agenciamiento fugaz del territorio como a la manera y horas en que se desplaza por la escena pública y su puesta en relación con los demás.

El caminante menor genera umbral y erosiona las fronteras del exterior e interior al llevar a lo público lo que el discurso hegemónico u otras autoridades interiores como la familia o la empresa, tachan de privado, contribuyendo así poco a poco a su normalización: desde la identidad, la apariencia y la manera de trasladarse hasta la mera presencia en el espacio público a horas donde los cuerpos se considera que deberían estar descansando en interiores. De igual manera, el caminante menor también contribuye a la indeterminación de la frontera al convertir lo privado en público, es decir, mediante fugaces allanamientos de lo prohibido llevados a cabo durante una habitualmente

estrecha ventana de oportunidad (figur 6). Las incursiones tácticas que comunican los ámbitos estratégicamente excluyentes exterior/interior - público/privado, y lo hacen sin usar el medio planificado por el poder como pueden ser la puerta o los horarios, inauguran nuevos canales y territorios volátiles de acción que debilitan la distinción. Se puede atravesar el parque del Retiro de Madrid de noche, pese a hallarse cerrado.

La voluntad del caminante que ejerce de arquitecto menor, sin embargo, no tiene por qué manifestarse de forma tan evidente. El carácter del paseo de cada cual suele, de hecho, ser insondable desde fuera, y un anodino transeúnte puede perfectamente estar ejerciendo una silenciosa revolución. Parafraseando a De Certeau, podríamos decir que verdaderamente nada sabemos del cuerpo caminante, experto y mudo, cuya imagen fantasma se mueve entre tácticas cotidianas y estrategias oficiales, preservando, él sí, la diferencia²⁴.

Conclusiones

El espacio se cuida y se genera al usarse. El caminante, en calidad de arquitecto menor, produce espacio dentro de lo ya construido destruyendo estructuras de poder. Esto abarca inaugurar caminos no planificados por el diseño; resignificar, a base de frecuencia, el carácter intempestivo proyectado sobre



figura 6
ChicagoLand. Fotografía de Vivian Maier. Presente en la exposición *Vivian Maier: Portrait (Self) Portrait*, en la Galería Bernal Espacio en Madrid del 9 al 26 de septiembre de 2015. Web de la Galería Bernal Espacio.

ciertos horarios; hacer del orden cartográfico una premisa de juego; escribir mensajes camuflados en el *pellejo* de la ciudad; llevar lo privado a lo público y aprovechar también cualquier ocasión de convertir lo privado en accesible; incorporarse como referente ante la falta de representación en la ciudad o incluso, simplemente, desplegar al caminar una indiferencia solidaria y activa, es decir, sin arrancar del anonimato a nadie con la mirada. Todo ello ejercido principalmente en la sombra, sin reconocimiento ni permanencia.

En el breve cuento de Kafka *El paseo repentino*, una persona, a altas horas de la noche, ya cenada, en bata, sentada tranquila y dispuesta a irse a la cama, siente de repente la imperiosa necesidad de salir a la calle. Se viste con prisa y, casi sin despedirse de su familia, se encuentra caminando en la calle, bajo un tiempo desapacible y a buen paso, dueña de una libertad inesperada y de una fuerte determinación para provocar y soportar los mayores cambios; este alguien, en su escapada nocturna, “se ha separado completamente de su familia, que se va escurriendo hacia la insustancialidad, mientras él, completamente denso, negro de tan preciso, golpeándose los muslos por detrás, se yergue en su verdadera estatura”²⁵.

La persona protagonista del relato decide abruptamente abandonar el interior y la institución que lo rige, la vivienda y la familia, y se lanza al espacio público en mitad de la noche, a la calle, aparentemente sin más motivo que a recorrerla, a gran velocidad y seguramente por el centro de la calzada, sin rumbo a priori o bien a casa de un amigo, desafiando horarios y calles desiertas, cuidando el espacio con su presencia y desmontando construcciones sociales y arquitectónicas. Y lo más importante, al acometer este paseo con consciencia y totalmente fuera de la rutina, “otorgando al hecho una mayor importancia que la habitual, se da cuenta de que tiene más fuerza para provocar y soportar el más rápido cambio que necesidad de hacerlo”²⁶. Esta repentina lucidez del protagonista acerca de la enorme potencia transformadora que se oculta en la, por otro lado, dócil y fácil cotidianidad, ese reconocimiento, no es otra cosa que el nacimiento del arquitecto menor. El transeúnte ordinario se yergue entonces, hasta alcanzar, su verdadera estatura.

1.
LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998, p. 243.

2.
STONER, Jill. *Hacia una arquitectura menor*. Bartlebooth, 2018, p. 116.

3.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 114.

4.
DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era, 1990, p. 28. Citado por STONER, Jill. *Ibid*, p. 23.

5.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 28.

6.
STONER, Jill. *Ibid*, p.115.

7.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 40.

8.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 38.

9.
FOUCAULT, Michel. «*De los espacios otros*». Conferencia pronunciada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967, p. 2.

10.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 26.

11.
HOLLIER Denis, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, pp. 46-47. Citado por STONER, Jill. *Ibid*, pp. 27-28.

12.
El asalto a la Bastilla fue, efectivamente, una conquista en el terreno de lo simbólico, pues apenas se liberaron a siete prisioneros, “entre ellos un par de falsificadores y «locos»” . ELKIN, Lauren. *Flaneuse, una paseante en Nueva York, Tokyo, Venecia y Londres*. Barcelona: Malpaso, 2017, p. 102.

13.
OJEDA, Darío. (16/12/2021). ¿Dónde están las mujeres? Solo un 4% de las estatuas de Madrid las homenajean. *El Confidencial*. <https://www.elconfidencial.com/espana/madrid/2021-12-16/estatuas-esculturas->

[mujeres_3329110/](#) (última consulta el 22/06/22).

14.
ELKIN, Lauren. *Ibid*, p.19.

15.
DELGADO, Manuel. *El animal Público*. Barcelona: Anagrama, 1999, p. 207.

16.
DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano 1: las artes del hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000, p.129.

17.
DE CERTEAU, Michel. *Ibid*, p. 117.

18.
PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Ed. Montesinos, 2001, p. 101.

19.
DE CERTEAU, Michel. *Ibid*, p. 43.

20.
DE CERTEAU, Michel. *Ibid*, p. 44.

21.
STONER, Jill. *Ibid*, p. 26.

22.
BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Itaca, 2008, pp. 52-53.

23.
SIMMEL, Georg. «Puente y puerta», en *El individuo y la libertad. Ensayos de critica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986, p. 34. Citado por DELGADO, Manuel. *Ibid*, pp. 104-105.

24.
DE CERTEAU, Michel. *Ibid*, p. 48.

25.
KAFKA, Franz. «*El paseo repentino*». En web: <https://ciudadseva.com/texto/el-paseo-repentino/> (última consulta 01/10/22).

26.
KAFKA, Franz. *Ibid*.

Bibliografía

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: Ed. Itaca, 2008

DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano 1: las artes del hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. Ciudad de México: Era, 1990.

DELGADO, Manuel. *El animal Público*. Barcelona: Anagrama, 1999.

ELKIN, Lauren. *Flaneuse, una paseante en Nueva York, Tokyo, Venecia y Londres*. Barcelona: Ed. Malpaso, 2017.

FOUCAULT, Michel. «*De los espacios otros*». Conferencia pronunciada en el Cercle des études architecturals, 14 de marzo de 1967.

KAFKA, Franz. «*El paseo repentino*». En web: <https://ciudadseva.com/texto/el-paseo-repentino/> (última consulta 09/01/22).

LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe, 1998.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Ed. Montesinos, 200.

STONER, Jill. *Hacia una arquitectura menor*. Bartlebooth, 2018. Traducido y prologado por Lucía Jalón.

Guillermo Esteban Avendaño

Arquitecto (1993) por la Universidad Politécnica de Madrid. Máster universitario en Humanidades: arte, literatura y cultura contemporáneas por la Universitat Oberta de Catalunya. Sobresaliente en el Trabajo de Fin de Máster: Caminar en la ciudad como desterritorialización política. Ha publicado textos sobre arquitectura, literatura y arte contemporáneo en diversos medios como la revista URBS de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, Librújula o Exit-Express. Junto a Aida Salán Sierra funda el colectivo Les Cutés y gana uno de los premios de Arte Público de la Bienal de Mislata 2022. estebanguillermo7@gmail.com

Colaborador: Josep Vivas Elías. Universitat Oberta de Catalunya.

Fuente de financiamiento Financiación propia

Plaza Santa Cruz en Rosario

Santa Cruz Square in Rosario

arquitectos

Gerardo Caballero y Ariel Giménez

fotografías

Colectivo FUGA

Lujan Gonzalez, David Santarelli,
Juan Pablo Garcia y Marco Zampieron

ABSTRACT. In 1989, the planning secretariat, through the architect Rubén Palumbo, commissioned the project for a Plaza. The proposal demonstrates control and precision that can only be verified on a visit. The stairs and ramps seem to float in a plant that dispenses with almost all pre-existing elements. The trees, the adjoining buildings and the graceful topography of Rosario, prior to the ravine, are taken for granted and are the basis of the project.

Today, that governmental and professional predisposition that supported a radical proposal, has yielded to questionable assumptions that have led to clumsy interventions.

Key Words. Public space, Square Infrastructure, Landscape, City

Resumen. En 1989, la secretaría de planeamiento, a través del arquitecto Rubén Palumbo, encargó el proyecto para una Plaza. La propuesta demuestra un control y precisión que solo se puede contrastar en una visita. Las escaleras y rampas parecen flotar en una planta que prescinde de casi todas las preexistencias. Los árboles, los edificios contiguos y la graciosa topografía de Rosario, previa a la barranca, se dan por descontados y son la base del proyecto.

Hoy, aquella predisposición gubernamental y profesional que sustentó una radical propuesta, ha cedido a presupuestos cuestionables que han originado torpes intervenciones.

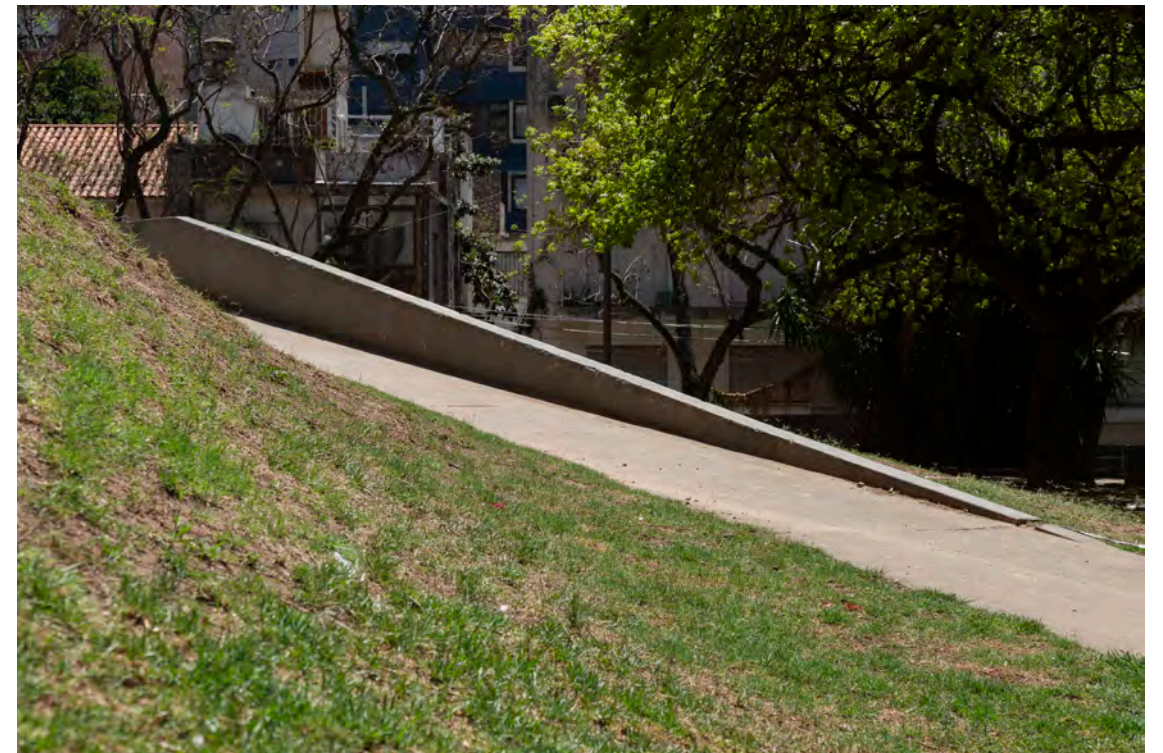
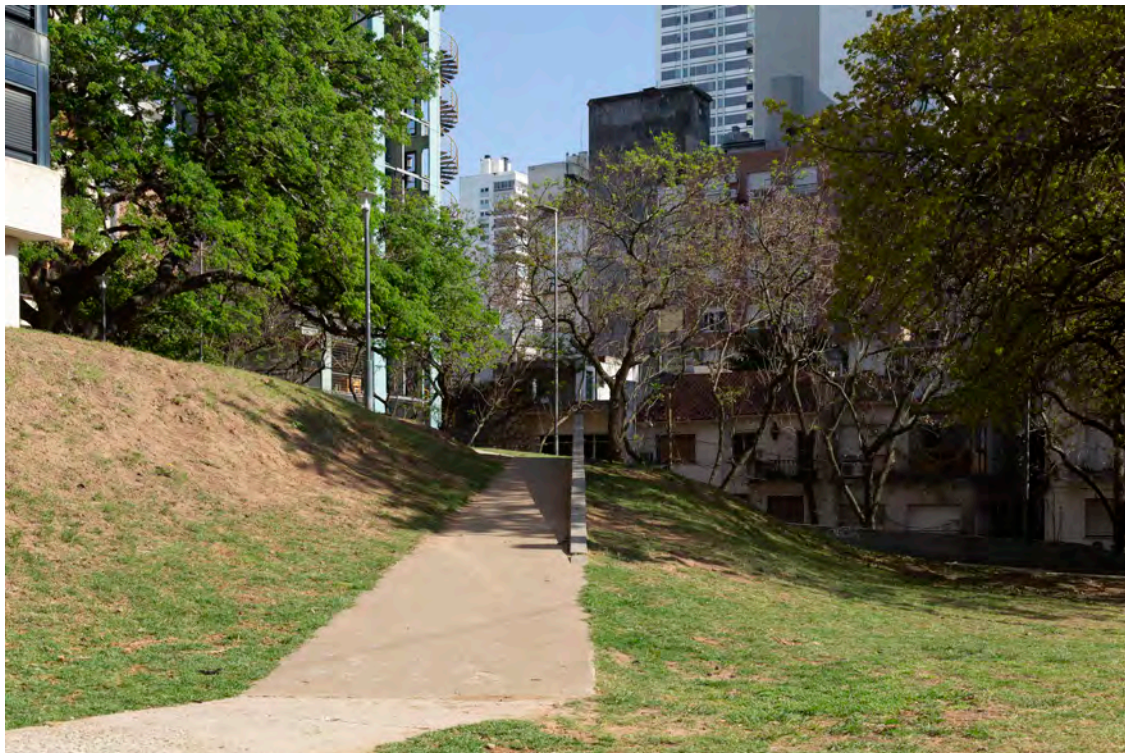
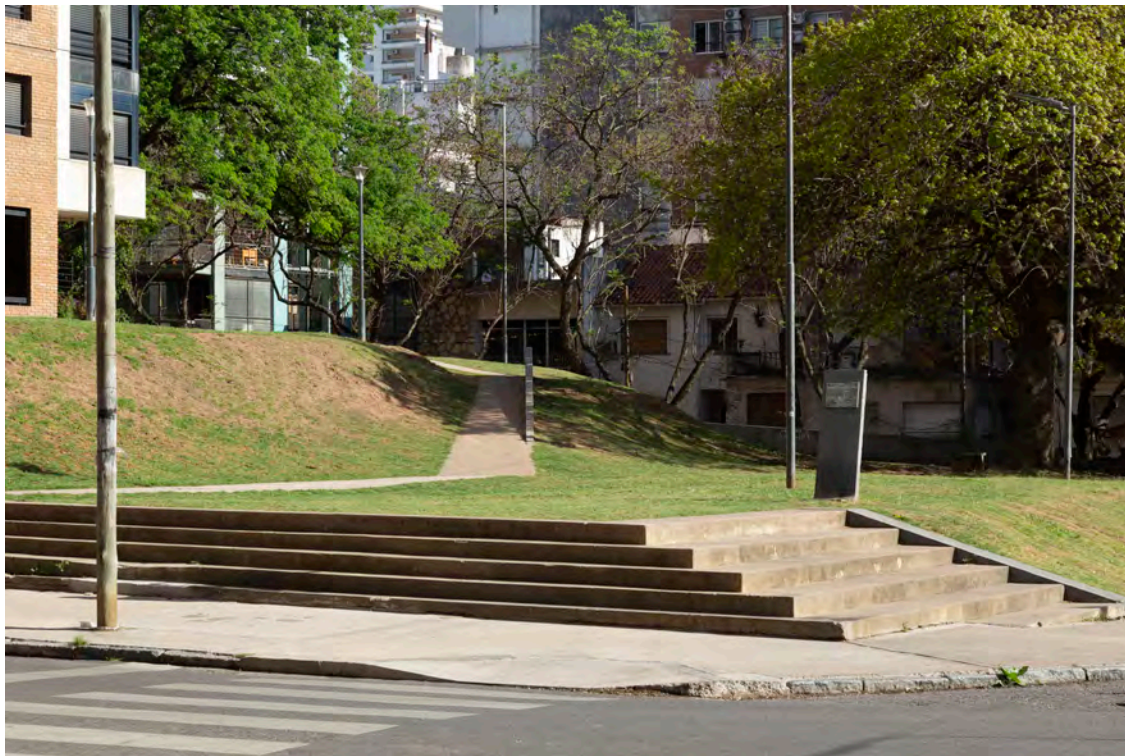


Palabras Clave

Espacio Público
Plaza
Infraestructura
Paisaje
Ciudad







fotografías
Gentileza
FUGA

planimetría
Gentileza
Ariel Giménez

FUGA

Colectivo formado por les artistas Lujan González, Diseñadora Gráfica, Marco Zampieron Arquitecto, Juan Pablo Garcia, Fotógrafo y David Santarelli, Diseñador Gráfico.

Seleccionades en: Premio Nacional de Artes Visuales Salón Litoral 2022 (Mención); Biental Nacional de Rafaela edición 2021 ATMÓSFERA EN SITIO, con la obra "Paisaje Plástico" (2021); "Plan Fomento" en la categoría "Artes Visuales - Creación y Producción", para realizar el proyecto "Pueblos Invisibles" (2020); Convocatoria Nacional II Quincena del Arte Rosario, con el proyecto "Paisaje Humano" (2019).



La ciudad tridimensional:

Tres libros, una avenida, dos edificios (posmodernos) y unas escaleras mecánicas en Santiago de Chile

The tree-dimensional city:

Three books, one avenue, two (postmodern) buildings and escalators in Santiago, Chile.

María Pilar Pinchart Saavedra

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 58-77

Resumen. Los Edificios Centro Nuevo y Plaza Lyon se terminan con cinco años de diferencia y sintetizan en su desarrollo y concepción, el paso del paradigma moderno al posmoderno tanto en lo arquitectónico y lo urbano, así como las implicancias de las grandes operaciones relacionadas a las infraestructuras urbanas y los experimentos relativos al programa de uso mixto.

Como conjunto, su desarrollo manifiesta el paso en menos de cinco años, de un modelo moderno, ya impuro, de placa y torre residencial + galerías subterráneas en Centro Nuevo, al posmodernismo de Rossi de edificio constructor de ciudad, propio del centro, en Plaza Lyon, que esperaba propiciar la densificación interior de las manzanas conformando entre ambos una infraestructura pública, un único edificio interrumpido por una avenida, cuyo suelo urbano poroso recoge tanto la geometría resultante de la apertura de la Nueva Providencia, como recorridos para un peatón que pasea por un fragmento de ciudad, experimentando distintos modelos y espacios comerciales.

Palabras Clave
Arquitectura
Crítica
Rascacielos
Posmodernismo
Aldo Rossi
James Stirling
Santiago De Chile

ABSTRACT. The Centro Nuevo and Plaza Lyon Buildings were completed five years apart, synthesizing in their development and conception, the transition from the modern to the postmodern paradigm in both architectural and urban terms, as well as the implications of large operations related to urban infrastructures and the experiments related to the mixed use program.

As a whole, its development shows the passage in less than five years, from a modern ideal, already impure, of a residential plate and tower + underground galleries in Centro Nuevo, to Rossi's postmodernism of a city-builder building, typical of the downtown, in Plaza Lyon, which hoped to promote the interior densification of the blocks, forming between them a public infrastructure, a single building interrupted by an avenue, whose porous urban soil, includes both, the geometry resulting from the opening of Nueva Providencia, and routes for a pedestrian who walks through a fragment of the city, experiencing different models and commercial spaces.

KEY WORDS. Architecture, critics, skyscrapers, postmodernism, Aldo Rossi, James Stirling, Santiago de Chile.

Tres libros

Tres libros influyen la práctica arquitectónica entre 1960 y 1980: “*La imagen de la ciudad*” (Kevin Lynch, 1960) que, desde la relación visual entre los “*elementos urbanos*” y las distintas escalas de la ciudad, se contraponen al *planeamiento*, que ordena el territorio desde criterios estructurales a mayor escala, recuperando el concepto de *ciudad* por sobre el de *urbanismo*. “*Complejidad y contradicción en la arquitectura*” (Robert Venturi, 1966), que cuestiona el movimiento moderno por su racionalismo, simplificación y tabla rasa, estableciendo el valor de la historia y la crítica como fundamental al proyecto de arquitectura; pero especialmente “*La arquitectura de la ciudad*” (Aldo Rossi, 1966), que, centrado en los conceptos de *locus*, *monumento* y *tipo*, reivindica la arquitectura como valor.

Para Rossi, arquitectura y ciudad, son una única obra, rompiendo totalmente con el movimiento moderno, centrado en la función, y suma los factores económicos a los valores históricos, entendiendo la ciudad como una obra de arquitectura continua, que funciona por adición de “*hechos urbanos*”. *Plano*, *tipo*, *morfología* y *monumento*, constituyen los “hechos urbanos”¹, en los cuales la ciudad se manifiesta, influyendo en Pedro Murtinho y asociados, arquitectos de Centro Nuevo y Plaza Lyon, quienes, comprenden el potencial de los edificios de ser “*monumentos*”, entendiéndolos como “*hechos urbanos*”.

Providencia y el Metro

Entre 1950 y 1970, Providencia² se establece como nueva centralidad metropolitana. Supera toda proyección, debido a su condición de paso obligado entre Las Condes, en consolidación como nueva zona residencial de las élites, y el centro histórico, en transformación a centro financiero. Dos proyectos de vivienda y uso mixto, las Torres de Tajamar (1968), de 84m de altura (figura 1), y las Torres Empart (1967), de 70m (figura 2), de gran altura e impacto metropolitano, incorporan nuevos usos e infraestructuras, presionando la avenida Providencia, su eje principal, que se densifica, cambiando de escala.



figura 3
En rojo, Avenidas Providencia y Nueva Providencia (paralela, al sur de esta). Revista Auca, n°28, 1975

En 1969, comienzan las obras del Metro de Santiago. Los estudios para su extensión hacia el oriente, derivan en el *Manifiesto de una Nueva Providencia*, desarrollado por Germán Bannen³ entre 1972 y 1974. Este traslada el trazado del metro, paralelo al Río Mapocho, al centro de la actividad social y comercial, bajo una nueva vía paralela, al sur de la avenida Providencia, de 30 metros de ancho, duplicando la superficie comercial existente hasta su límite oriente. Comienza a ejecutarse en 1974, durante la implementación de la dictadura militar, bajo el nombre de avenida “11 de Septiembre”⁴, aludiendo a la fecha del Golpe de Estado de 1973, contra Salvador Allende (Figura 3), convirtiéndose en un campo de experimentación urbana que confrontará posiciones, visiones, y modelos de ciudad opuestos e irreconciliables⁵, con fuerte impacto público en un contexto político polarizado.

Conjunto Armónico y POPS

Para Bannen, la normativa es una de las principales herramientas de diseño de la ciudad, y el espacio público, el elemento desde el cual se piensa la espacialidad urbana. Bannen, Implementará un ambicioso proyecto de renovación parcelaria y vial mediante el *conjunto armónico*, normativa que, gracias a bonificaciones e incentivos a cambio de liberación de suelo, fomentará una sucesión de espacios privados de uso público -POPS⁶- a lo largo de ambos brazos de la avenida, y “permitirá, construir edificios de mayor altura, densidad habitacional y tipológicamente diferenciados del contexto”⁷, promoviendo la excepción morfológica y funcional. Nuevos modelos de arquitectura comercial que posibilitarán una red de 60.000 m² de POPS, que interconectarán peatonalmente los interiores de manzana.

La construcción del metro y la Nueva Providencia, impulsarán obras privadas de gran impacto público, entre ellas Centro Nuevo y Plaza Lyon, según Murtinho imposibles sin Bannen⁸, seguidor del paradigma moderno, quien sostenía para la avenida visiones de placa comercial y torre sobre jardines públicos⁹, cercanas a los desarrollos impulsados por la CORMU¹⁰

figura 1
Torres de Tajamar. 1968.
Arquitectos: Luis Prieto Vial, Carlos Bresciani, Héctor Valdés, Fernando Castillo Velasco, Carlos Huidobro. Fotografía, archivo MINVU

figura 2
Torres Empart. 1956-1967.
Arquitectos Carlos Barella e Isaac Eskenazi. Fotografía, archivo MINVU

desde 1965 (figura 4). Paradigma opuesto al historicismo posmoderno de la emergente ciudad como arquitectura de Rossi, que llevaba al equipo de Murtinho, a pensar modelos de espacio público que recuperasen la tradición urbana del centro histórico.



figura 4
Maqueta del proyecto Remodelación San Borja, Corporación de Mejoramiento Urbano (CORMU). Publicidad de la empresa constructora Viviendas AGSA (Ábalos y González), constructora que será responsable de las obras del Metro de Santiago, y desarrollará y construirá los proyectos Centro Nuevo y Plaza Lyon. Revista Auca 16, 1969

Caracol

Centro Nuevo (1977) y Plaza Lyon (1982), significaron innovaciones y transformaciones al rechazar sus arquitectos, la tipología del caracol comercial (figura 5). Construido en 1974, un año después del golpe militar, el Caracol Los Leones, de Fuenzalida, Villarroel y Guzmán, antes que como edificio “existe como propaganda, una construcción social que ejemplifica y simboliza el discurso de modernización y progreso que acompañará a la dictadura”¹¹.

Adaptación a centro comercial del Guggenheim (1939) de Wright, se replicó hasta su agotamiento durante cinco años, mediante infinitas variaciones en todo Chile, construyéndose cinco en los 500 metros que separan las avenidas Lyon y Los Leones. Su modelo significará un debate entre sus creadores, los inversionistas y la oficina de Murtinho¹², para quienes su disociación de la ciudad, operaba en dirección opuesta al espacio público comercial que buscaban construir.

Centro Nuevo y Plaza Lyon

Murtinho y Larraín, habían trabajado en las obras del Metro de Santiago desde 1975. Proyectan Centro Nuevo y Plaza Lyon, siguiendo el modelo de Ciudad Subterránea de Montreal¹³, cuyas estaciones son plazas articuladoras de complejos de edificios de uso mixto, alimentados por el Metro desde el subsuelo. Lo que implicaba, desplazar a proposición de los arquitectos, casi

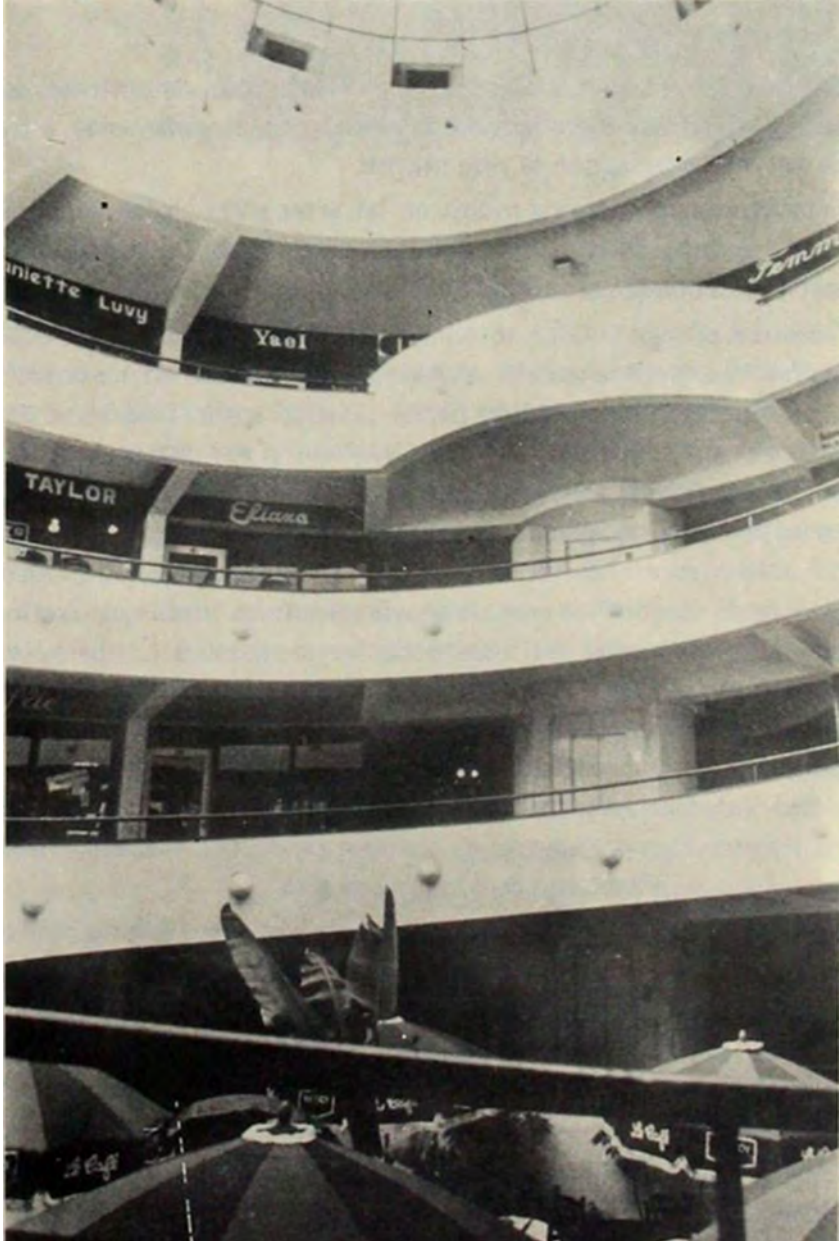


figura 5
Edificio Caracol Los Leones (1974), Fuenzalida, Villarroel, Guzmán. Primer centro comercial de la tipología. Revista Auca 32, 1977

500 metros la estación Los Leones hasta su ubicación actual¹⁴ y vincular el Metro, una obra pública, a dos proyectos privados.

A cambio del traslado, los arquitectos diseñan gratuitamente la estación, siguiendo la referencia canadiense. Un gran salón unido al Metro, conecta ambos brazos de la avenida, interconectando subterráneamente ambos edificios mediante un sistema de galerías comerciales, articulado por tres plazas a cielo abierto, de distinto tamaño y jerarquía. Una sucesión de espacios pensados para atravesar las manzanas tridimensionalmente

(figura 6), “siempre encontrando arquitectura” según Murtinho¹⁵, para quien circular, “acción tan importante como permanecer”, produce espacio público, enfatizando los recorridos en todos sus niveles, su interconexión y la interconexión entre edificios. Lo que convierte, a ambos edificios, en un hecho *tridimensionalmente* urbano.

Stirling, la prefabricación y los experimentos materiales

A mediados de 1970, el rechazo al dogmatismo moderno, ocurre también en Chile. En Italia ha surgido la *Tendenza* en torno a Rossi, y Gran Bretaña ve nacer el *High-Tech*, revelándose contra el movimiento moderno desde la tecnología y lo técnico. La exploración formal y técnica, definirá las distintas etapas del trabajo de Stirling, incluyendo nuevos materiales diseñados y fabricados para obras como el Olivetti Training School, en Haslemere Surrey (1969-1972) (Figura 7) y alineándose desde 1977, con la *Ciudad Collage* de Collin Rowe y Fred Koetter.

Casualidad, encuentro, y reconciliación entre lo nuevo y lo viejo, determinan la relación entre edificio y lugar en la Staatsgalerie de Stuttgart (1977-83) (Figura 8), un paisaje arquitectónico autónomo dentro de las pautas de la ciudad. Ambos proyectos, junto a las viviendas sociales de Runcorn New Town en Liverpool (1977), y las reglas sobre las cuales se apoyan, serán referentes para Centro Nuevo y Plaza Lyon, donde, la continuidad con el paisaje y el tejido urbano, y criterios historicistas, sumados a los de fabricación, producen un resultado alejado de lo moderno, pero también de lo histórico.



figura 6
Fotografía aérea de ambos complejos, Santiago Centro a la izquierda con plaza subterránea de acceso entre las dos torres al norte de la avenida; a la derecha, Plaza Lyon y su plaza circular central. Fotografía inédita, 1977-82, archivo personal Pedro Murtinho

figura 7
Olivetti Training School 1969/73. Haslemere Surrey, R.U. James Stirling. © Richard Einzig, publicado en James Stirling, Buildings and Projects. Rizzoli, 1984



figura 8
Staatgalerie New Building and Chamber Theatre 1977/83. James Stirling y Michael Wilford, publicada en James Stirling, Buildings and Projects. Rizzoli, 1984



Centro Nuevo

Según Giandomenico Amendola¹⁶, el paseo es subjetividad e indeterminación, y la trayectoria urbana del paseante (Flaneur)¹⁷ “es gobernada por las corrientes y la casualidad”; en la ciudad posmoderna, lo importante es el itinerario, el andar, el eclecticismo y el consumo.

Terminado en 1977, Centro Nuevo, junto al Metro y la Nueva Providencia, señala la consolidación de Providencia como eje comercial, y concentra una serie de eclécticas decisiones, inusuales para la época. Sus arquitectos, intuyendo el potencial de la nueva manzana resultante al sur de la avenida, que posteriormente ocupará Plaza Lyon, gestionan el traslado de la estación, en función de lo cual, diseñan un basamento tridimensional, poroso, de 4 plantas, una en subsuelo vinculada al metro, y tres sobre suelo, conectando con el vecino caracol “Dos Providencias” mediante un puente, sobre el nuevo paseo peatonal¹⁸.

La necesidad de innovación técnica, y la de alejarse tanto del canon moderno, como de la arquitectura comercial neoliberal, para suscribir las nuevas tendencias en la arquitectura internacional, convierten al edificio en experimental. Una suerte de ‘*manifiesto posmoderno casual*’, que, realizado con capitales privados, adquiere, dado el momento histórico, un carácter político.

Basamento

El Basamento, otorga escala urbana a una torre de viviendas de 24 plantas, que recoge las orientaciones del solar. Sus tres niveles horizontales sobre la calle, conforman un diseño complejo, como la torre con la cual contrasta, sumando un intenso estudio del color, cuya estética, diseño y fabricación, refiere a la Academia Olivetti de Stirling.

A nivel calle, una banda de escaparates comerciales con perfiles y cristales marrón oscuro, estructura un recorrido rodeando las fachadas y el acceso a la torre (Figura 9). Sobre esta, dos cuerpos comerciales superiores, revestidos por paneles ligeros, diseñados especialmente y fabricados por la industria nacional Pizarreño, se fusionan con el follaje característico de la avenida Lyon.

La primera estereométrica realizada en Chile, cubre un monumental cuerpo de, las también primeras, escaleras mecánicas urbanas, que dan acceso a una galería comercial construida mediante un innovador sistema de losa colaborante vista, con casetones triangulares prefabricados y ensamblados, formando hexágonos tipo panel, salvando grandes luces (figura 10). Influenciados por Stirling, se mezclan innovaciones técnicas, con un historicismo “Kitsch” en sus detalles interiores, residenciales.

La torre

Las decisiones referidas a altura y forma, establecen Centro Nuevo como primer hito de la Nueva Providencia y sus componentes: basamento, torre y coronación, rompen radicalmente con el contexto.

Inicialmente, la torre de viviendas contemplaba una fachada en hormigón (figura 11). Con el desarrollo de Plaza Lyon, deriva en una paleta marrón oscuro, que unifica antepechos, carpintería metálica y vidrio, leyéndose como un muro cortina, de comercio y oficinas¹⁹, uso al que derivó progresivamente, permaneciendo algunas viviendas. Una transformación, que suma intervenciones que eliminaron la plaza de acceso desde Providencia



figura 11
Maqueta proyecto original, edificio Centro Nuevo. Fotografía inédita 1975, archivo personal Pedro Murtinho



figura 12
Edificio Centro Nuevo, estado actual, inversión de la paleta de colores, desapareciendo el trampantojo de fachada, la relación cromática con Plaza Lyon y de la torre con su basamento, fotografía de Jaime Ramos Silva, 2021, registro estado actual para investigación de la autora

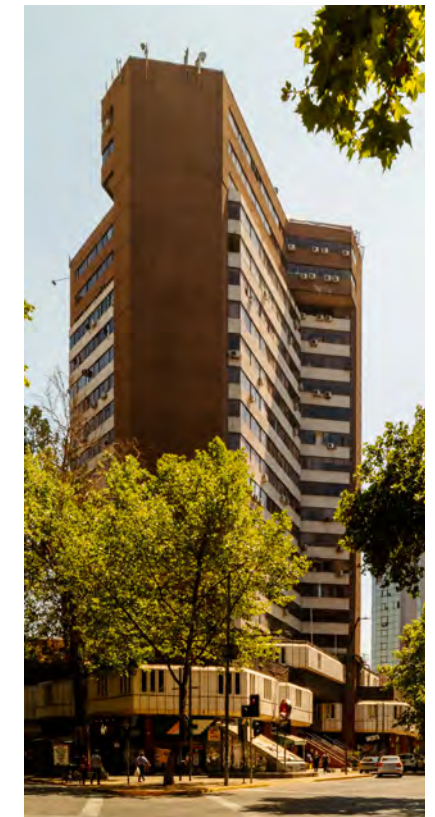


figura 9
Basamento edificio Centro Nuevo. Fotografía inédita 1977, archivo personal Pedro Murtinho



figura 10
Losa colaborante de casetones hexagonales vistos, utilizada en basamento comercial de Centro Nuevo, y escaleras mecánicas, exteriores, públicas. Fotografía inédita 1977, archivo personal Pedro Murtinho

y la paleta cromática el edificio (figura 12), destruyéndose la percepción total del cuerpo, la importancia de la coronación y su relación con la ciudad y con Plaza Lyon.

Plaza Lyon

Para Murtinho y equipo, altura no significaba necesariamente densificación, discusión abierta desde 1965²⁰. Considerando la manzana resultante de la apertura de la avenida, potencialmente como un único paño, proponen ideas por iniciativa propia a los propietarios de las viviendas a expropiar, y a los inversionistas de Centro Nuevo²¹, quienes, influidos por Fuenzalida, recomendaban un caracol comercial, que Murtinho y asociados rechazan, y desarrollan un proceso participativo pionero, convenciendo a cada propietario de vender antes de ser expropiados, obteniendo así los terrenos para la inmobiliaria y logrando el traslado de la estación de Metro.

Conciliando los intereses de propietarios²² e inversores, los arquitectónicos y urbanos, y los suyos propios, consiguen el encargo para desarrollar un complejo de 55.000 m2, cuya ambición deriva de generar un complejo sistema de interconexión peatonal tridimensional, vinculada al metro que consolidará, una nueva centralidad metropolitana, con uso mixto, y densificación en altura media.

Evolución del proyecto

A medida que suman terrenos, los arquitectos proponen cinco proyectos para Plaza Lyon. El primero, es un edificio autónomo, de diez plantas y zócalo comercial, en la esquina nororiente, enfrentando la avenida (figura 13).

El segundo, propone un cuerpo esquina escalonado (figura 14), unificado materialmente con la fachada definitiva de la torre Centro Nuevo; Aparece la fachada continua y curva al oriente, el voladizo del portal nororiente, la plaza circular central, el pórtico y la tridimensionalidad en Nueva Providencia. Proponiendo un sistema de espacio público acorde al conjunto armónico.

El tercero, suma los predios sur de la manzana, salvo la esquina poniente. Propone cinco cuerpos idénticos, conectados por una espina continua hacia la plaza circular central, una placa comercial unifica la totalidad del conjunto. El cuarto, suma la esquina norponiente, proyectándose una fachada continua a lo largo de toda la manzana. La planta construida evidencia la magnitud y radicalidad de la operación (figura 15), como ésta afecta al grano urbano, y su suelo público en relación con Centro Nuevo y el Paseo las Palmas, conectando ambos lados de la avenida.

Finalmente se adquiere la esquina sur-poniente, contemplando una segunda torre de igual o mayor altura que Centro Nuevo. Construida en 1995, mediante un concurso ganado por Bendersky (figura 17), acorde al proyecto de 1980 de Murtinho (figura 18), quien, alejándose de su propuesta original, pierde el concurso, al evitar la torre, acercándose a las estrategias formales de Rem Koolhaas (figura 19), que influyen la arquitectura de la década.

Cuando Aldo Rossi se encuentra con James Stirling en un edificio en Nueva Providencia.

El concurso para la Staatsgalerie de Stuttgart, ganado por Stirling, coincide con el desarrollo de Plaza Lyon. Su plaza circular vacía, que cose un “collage de viejos y nuevos elementos”, “una unión de elementos del pasado y del presente”²³, ordenando las diferentes geometrías del solar y articulando la planta del conjunto con una importante carga teórica²⁴, se utilizará en Plaza Lyon para resolver la geometría que condiciona la planta.

Murtinho, quien se define “hijo del posmodernismo”²⁵, considera relevante la relación con el tiempo y la historia, como parte del cuerpo arquitectónico. Al no existir un pasado que conectar, los arquitectos²⁶ recogen la tradición reciente del centro de Santiago, su fachada continua y sus manzanas interconectadas por galerías comerciales, consolidando un ‘edificio-ciudad’ con fachada continua insertado en un sistema de edificación aislada. Contiene casi todas las tipologías de espacio público en un único edificio: *pórtico, portal, paseo, salón y galería*, articulados por una *plaza central* (figura 20), panóptica, circular, rodeada de comercio en sus plantas públicas, y

figura 13
Primera maqueta de Plaza Lyon. A la izquierda, Centro Nuevo y primer proyecto para la estación de metro, en superficie con una pequeña plaza interior. Fotografía inédita 1975, archivo personal Pedro Murtinho

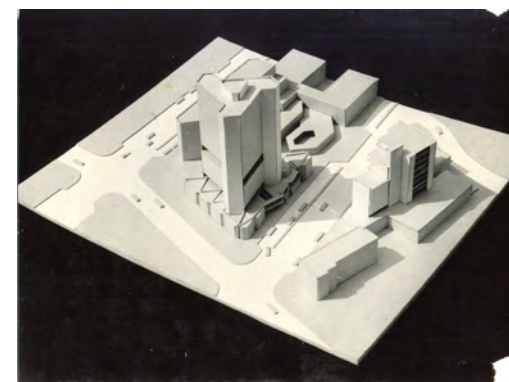


figura 14
Maqueta de estudio nueva fachada torre Centro Nuevo, unificándose con Plaza Lyon que comienza a sumar terrenos aproximándose a su configuración definitiva. Fotografía inédita 1975-76, archivo personal Pedro Murtinho

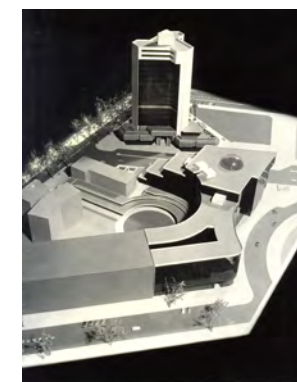


figura 15
Plano de situación urbana en 1975, y de situación final, implantados ambos edificios en 1982. Los edificios se interconectan a través de la nueva estación de Metro, bajo la nueva avenida. Dibujo divulgativo de la época, archivo personal inédito Pedro Murtinho



figura 16
Proyecto ganador del concurso para la esquina sur, 1995 de Jaime Bendersky. El edificio finalmente construido, se distancia completamente del proyecto concursado. Archivo Jaime Bendersky

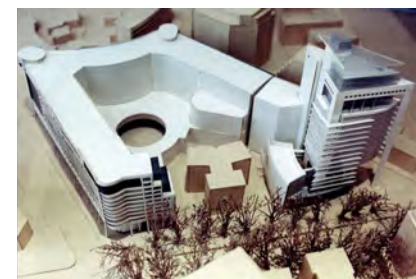


figura 18
Maqueta del proyecto presentado por Murtinho y asociados, arquitectos del edificio Plaza Lyon, quienes optan por un edificio de menor altura que la propuesta ganadora. Archivo personal Pedro Murtinho



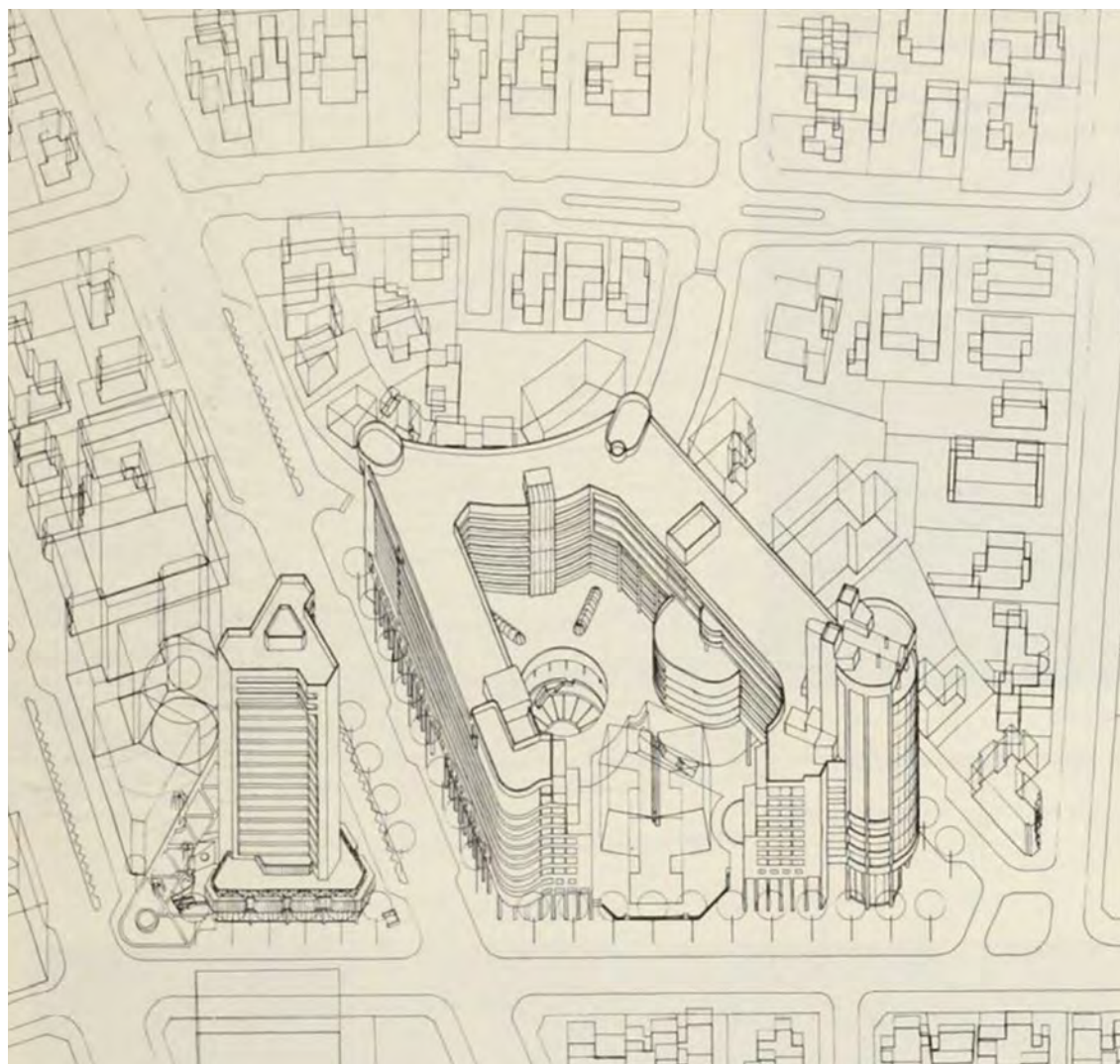


figura 17
Axonometría del conjunto original
propuesto. Circa 1980. Archivo
personal Pedro Murtinho



figura 19
Sección perspectiva inédita, del
complejo Plaza Lyon, mostrando
su plaza central, fuente y todos los
elementos principales del conjunto.
Archivo personal Pedro Murtinho

fachadas residenciales en los pisos superiores, aislada de la avenida y suavizada por el sonido de una fuente de agua²⁷, donde convergen las circulaciones que cruzan la manzana.

Stirling y Rossi se encuentran en Plaza Lyon (figura 20). Hacia la avenida, el edificio construye un frente continuo de escaparates bajo un pórtico, cuyo friso, recoge el de Runconrn New Town de Stirling, adaptando sus vanos circulares para la publicidad de la multitienda y su interior reproduce la atmosfera de Gallataresse, construida por Rossi en Milán (1969-73)²⁸. Pórtico de doscientos metros de largo, que significó una pugna entre los intereses inmobiliarios, arquitectónicos y municipales, resultando, gracias a Bannen, en una cesión municipal de 50 centímetros de calle, y 3 metros de suelo privado, regalando el valor de seiscientos metros cuadrados de locales comerciales a espacio público, que Murtinho en conversación con la autora denomina cómo “*el valor transcomercial*” del conjunto (Figura 21).

Para Murtinho, un edificio genera forma urbana, y los flujos de la ciudad son tridimensionales, ocurriendo no solo a nivel de la calle. La ciudad debía verse desde varios puntos, generando una sucesión de circuitos en subsuelo, suelo y sobre suelo. El foco de negociación con los inversores en ambos proyectos, se centrará en el porqué, y para qué, de los espacios vacíos (plazas, pórtico y portales), situados en los puntos mayor valor comercial de la operación. En Plaza Lyon el espacio público es un fin, conecta el interior de la manzana por las esquinas y los centros, cruzando pasajes cuyo objetivo es penetrar la manzana. En Centro Nuevo (figura 22), el espacio público es un medio, la consecuencia de un acto: se peatonalizó un pasaje. En ambos edificios los espacios vacíos son el principal valor urbano del conjunto.

Escaleras mecánicas

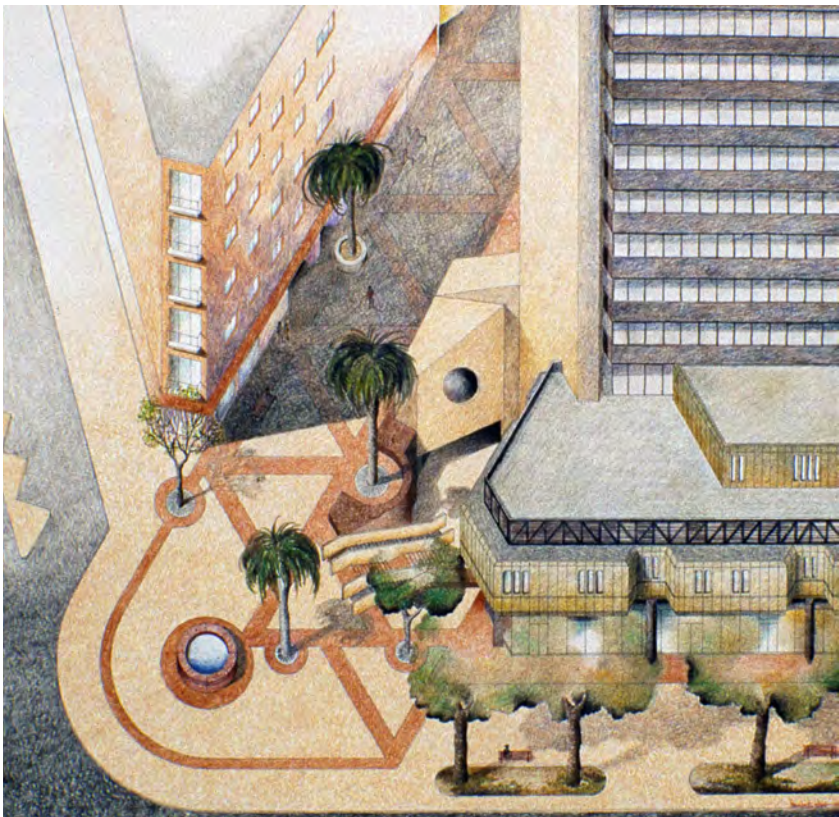
La escalera mecánica, es un elemento clave del consumismo, una maquina metropolitana que representa “un asalto a la lógica base de la escalera más que un desarrollo de ésta: la escalera significa un transporte activo, mientras la escalera mecánica puede ser pasiva”²⁹, generando transiciones fluidas entre niveles, que modifican profundamente el espacio.



figura 20
Vista aérea de Torre Centro Nuevo y frente a la Nueva Providencia del complejo Plaza Lyon con el diseño del pórtico que recoge el friso de Runcorn New Town de Stirling, y la materialidad y ritmo de Gallataresse de Aldo Rossi. Fotografía inédita 1984, archivo personal Pedro Murtinho

figura 21
Complejo Plaza Lyon desde el Nor-Oriente punto de acceso al metro. Vista del frente aportado por Nueva Providencia, del frente curvo al oriente, y de elementos compositivos que recogen las influencias teóricas de Stirling y Rossi en el proyecto. Fotografía inédita, 1983, archivo personal Pedro Murtinho

figura 22
Plaza tridimensional subterránea, 'POPS' en esquina Nor-Poniente de edificio Centro Nuevo, acceso al sistema de galerías y Metro, y, calle Las Palmas convertida en paseo peatonal. Fotografía y dibujo inédito, archivo personal Pedro Murtinho



Finalizado cuatro años después del Golpe de Estado, Centro Nuevo, sus escaleras mecánicas serán, involuntariamente, pura propaganda. Monumentales, conectan la calle peatonal con el centro comercial en la primera planta (figura 23), y dos pequeñas escaleras mecánicas descubiertas abren tridimensionalmente la esquina comercial de mayor valor económico, a espacio público, inaugurando un circuito de galerías comerciales y plazas subterráneas vinculadas al metro, que concluirá en Plaza Lyon cinco años después, enmarcado por una crisis económica que quebró el sistema financiero y la industria nacional, comenzando las primeras protestas contra la dictadura. Nuevas escaleras mecánicas públicas monumentales han aparecido en el centro de Santiago. Carentes de significado político, las escaleras mecánicas de Plaza Lyon, son puramente funcionales.

Hiperpolis

Es difícil analizar la complejidad de los fenómenos que informan a los edificios. Ambos edificios y su espacio público han resistido de forma distinta el paso del tiempo. La ausencia de catalogación y protección destruyó completamente la plaza de acceso desde avenida Providencia evidenciando la degradación de la avenida producto de la migración de los sectores acomodados. La metrópolis, como visionaba Juan Borchers en 1974, se ha convertido en una hiperpolis³⁰, donde el concepto de ciudad es una abstracción o una nostalgia más que una realidad concreta.

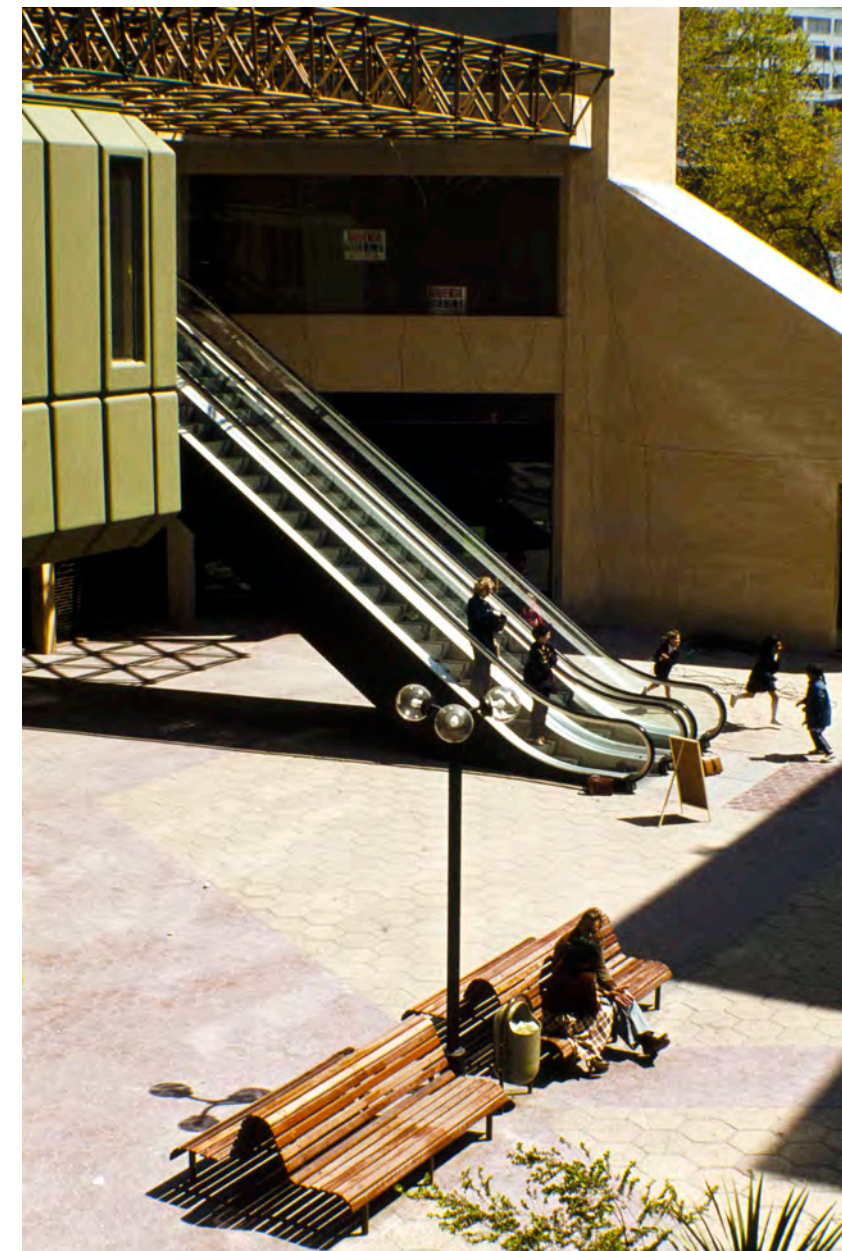


figura 23
Estereométrica y escalera mecánica urbana –las primeras en Santiago de Chile- desde el puente sobre Paseo Las Palmas. Fotografía inédita 1977; archivo personal Pedro Murtinho

1. (Rossi, 1982(1966)

2. Municipio de Santiago de Chile, límite oriente, centro histórico y fundacional de la ciudad de Santiago de Chile, dentro del radio urbano de la Región Metropolitana.

3. Arquitecto, Asesor Urbanístico y Director del Departamento de Desarrollo Urbano de la Municipalidad de Providencia entre 1962 y 1988. Premio Nacional de Urbanismo 2003. Nueva Providencia y la aplicación de la normativa de conjunto armónico es su principal obra.

4. El cambio de Nueva Providencia a “11 de Septiembre”, fue condición de las autoridades del Régimen para su realización, luego de una compleja negociación debido a las necesarias expropiaciones de viviendas privadas. Conversación con Pedro Murtinho, 2021.

5. (Bannen 2017)

6. *POPS*: acrónimo de *Privately Owned Public Spaces* (espacios privados de uso público) término acuñado el año 2000 en Estados Unidos, para denominar espacios de uso público creados a partir de una normativa urbana de incentivos” Kayden, Jerold S., *New York city department of city planning and municipal art society of New York. Privately Owned Public Space: The New York Experience*. Wiley & Sons, Nueva York, 2000. Citado por (Schlack 2015)

7. (Schlack y Vicuña. 2011)

8. La avenida y el modelo urbano y normativo se conoce como “Plan Bannen”.

9. Todos los conjuntos desarrollados en Santiago de Chile, en la década de 1960 y comienzos de 1970 con tipología placa-torre, han resultado obsoletos y fallidos, derivando en problemas urbanos a nivel de suelo y también en el deterioro del cuerpo alto.

10. CORMU: acrónimo de

Corporación de Mejoramiento Urbano, dependiente del Ministerio de Vivienda y Urbanismo, que operó entre 1965 y 1976. Dirigida a densificar mediante proyectos de renovación urbana áreas desaprovechadas en la ciudad, con el objetivo de limitar la expansión a la periferia.

11. (De Simone 2012)

12. Influenciados por Osvaldo Fuenzalida, quien competía por la obtención del proyecto, los desarrolladores inmobiliarios sugerían eliminar la plaza principal y hacer un caracol. Negándose rotundamente los seis arquitectos del proyecto, proponiendo un concepto que valoraba las conexiones desde la estación de metro, obteniendo el encargo definitivo. Para Murtinho, de haberse construido un caracol en vez de una plaza, el edificio hubiese nacido muerto, “Lo bueno de Plaza Lyon es que la fachada interior es tan importante como la exterior. Adentro no hay un patio trasero, por el contrario, está la fachada del edificio.” Conversación con Pedro Murtinho, 2021.

13. Montreal subterráneo o red peatonal subterránea de Montreal (RÉSO). Alrededor de 30 kilómetros de túneles y galerías subterráneas que conectan el interior de varios edificios, complejos residenciales, centros comerciales, universidades, residencias de lujo y hoteles, y que contiene cerca del 12 % del comercio de Montreal.

14. Produciéndose una compleja negociación ya que las estaciones, incluso actualmente, salen directamente a la calle, sin vínculo a espacios privados.

15. Conversación con Pedro Murtinho en visita al conjunto, 2021.

16. (Amendola. 2000)

17. Aquel que pasea sin rumbo por las calles. Que Walter Benjamin, en su *Libro de los Pasajes*, describe como esencial, como el espectador urbano, y que llega a su fin con la ciudad del consumo.

18. “cuestión muy resistida por los

inversionistas, así como la apertura la plaza subterránea con escaleras mecánicas de bajada al Metro en lugar de un local comercial gigantesco en la mejor esquina comercial del sector oriente, lo que permite una lectura de islas comerciales de frente fragmentado “donde las escaleras, mecánicas y estáticas distribuyen en múltiples alturas la construcción de un piso noble.” Conversación de Pedro Murtinho con la autora, agosto 2021.

19. Desde 1939 aproximadamente, los edificios de vivienda en Santiago de Chile, se caracterizan por sus balcones, que han derivado a grandes ventanales y terrazas.

20. Con el impulso a la vivienda en altura producto de los grandes y emblemáticos desarrollos urbanos de la CORMU, basados en el modelo de Placa Comercial + Torre, como por ejemplo la Remodelación San Borja, 20 torres de más de 20 pisos en el centro de Santiago.

21. “Éramos una oficina joven de seis arquitectos sin nada que perder, e iniciamos una gestión agresiva, reuniéndonos casi a diario con los propietarios de los terrenos. Invertimos miles de horas de diseño sin honorarios, una gran energía y capacidad productiva, podíamos hacer una maqueta en uno o dos días y yo mismo dibujé mas de mil planos en la elaboración del borrador, y una vez definida nuestra propuesta golpeamos la puerta de la constructora con una contra propuesta al diseño que ellos consideraban”. Pedro Murtinho en conversación con la autora, 2021.

22. La constructora e inmobiliaria AGSA Metal (Ábalos y González) construye las Torres San Borja entre 1966 y 1969, para la CORMU, y también la línea 1 del Metro de Santiago .

23. (Waisman, 1984)

24. Criticada como totalitaria e inhumana por Frei Otto, “el profesor Dutmann responde con un contundente ¿Qué apariencia tiene la arquitectura democrática?”. (Stirling, Wilford, Rowe. 1984).

25. Pedro Murtinho en conversación

con la autora, 2021.

26. Especialmente Ricardo Contreras, arquitecto jefe del proyecto, y responsable de su diseño.

27. “Cada vez que atravieso el portal de Plaza Lyon miro a la gente, se nota que tienen mucha conciencia de que está separada de los peligros del tráfico.” Pedro Murtinho en conversación con la autora, 2021.

28. Ídem. “construimos un paseo hacia la calle que a mitad de la fachada sería acceso a la plaza principal y que desaparecerá cuando la multitienda compra la totalidad del frente hacia la calle y se convierten en una especie de dictador que tapa los accesos, a pesar de eso, es un proyecto vivo.”

29. (Jovanovic, y otros, 2014),

30. (Borchers, 2011).

Bibliografía

AMENDOLA, Giandomenico. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. García Vergaray Marisa, Sustersic, Paolo (Trad.) Madrid, España. Ediciones Celeste, 2000.

BANNEN, Pedro; SILVA, Carlos. *Santiago de Chile: Comprensión y configuración de una ciudad moderna a partir de la visita de Karl Brunner, 1932*. Revista de Estudios del Hábitat, 14, e002. ed. Universidad Nacional de la Plata. (Diciembre 2016).

BANNEN, Pedro. *El Proyecto Costanera Center como cuerpo cierto*. Planco Revista. Santiago de Chile: Instituto de Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile (Julio 2012) p. 7.

BANNEN, Pedro. *Providencia, el arco de la avenida, 1897-2013: diez lecturas sobre la construcción del lugar en tres momentos de la ciudad capital (o sobre hechos urbanos clave en la forma de una avenida)*. Santiago de Chile: Tesis (Doctor en Ingeniería Civil y Arquitectura). Departamento de Urbanística y Ordenación del Territorio, Universidad de Granada, 2017.

BORCHERS, Juan. *Hiperpolis*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2011.

JOVANOVIC, Srdjan; TSUNG, Leong Sze. *Scalator. Elements of architecture*. Koolhaas, Rem (Ed.). Kölnh: Taschen, 2014. P. 2034-2120

ROSSI, Aldo. *Questi Progetti (These projects) // Aldo Rossi, Buildings and projects*. - Nueva York: Rizzoli International Publications, 1984.

ROSSI, Aldo. La arquitectura de la ciudad. Ferrer, Josep María, Tarragó, Salvador (Trad). 2ª ed. 9ª tir. 2010, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili (1982).

SCHLACK, Elke; VICUÑA, Magdalena. *Componentes normativas de alta incidencia en la nueva morfología del Santiago Metropolitano: una revisión crítica de la norma de "Conjunto Armónico"*. EURE. Santiago de Chile (Mayo 2011) n°111: Vol. 37. P. 131-166.

STIRLING, James; WILFORD, Michael; ROWE, Collin. *James Stirling, Buildings and Projects*. - Nueva York: Rizzoli International Publications, 1984.

STIRLING, James. *Architectural aims and influences*, 1980. Citado por WAISMAN, Marina: “*Organismos y fragmentos*”, en Summarios 84 (1984) p. 24.

María Pilar Pinchart Saavedra

Arquitecta U. Católica de Chile. Doctora en Proyectos, ETSA, Madrid (donde vivió 13 años). Actualmente vive y trabaja en Santiago de Chile, enseña proyectos arquitectónicos en la U. de Santiago de Chile, y desarrolla la investigación independiente “La dimensión metropolitana de la verticalización” Financiada por FONDART, 2021. Curadora y arquitecto del Pabellón de Chile en La Biennale di Venezia 2012, ha publicado, organizado, curado y expuesto internacionalmente obra, investigación proyectual, teoría y crítica en más de veinte exposiciones, seminarios, conferencias y publicaciones. Ha sido docente en Madrid (IED, UPSAM), y en la Universidad Católica de Chile. mppinchart@gmail.com

Fuente de financiamiento. El presente artículo deriva de la investigación realizada por la autora: “La dimensión metropolitana de la verticalización, cinco edificios en Santiago de Chile. Santiago Centro, Torres de Tajarar, Centro Nuevo, Plaza Lyon, Costanera Center”, financiado por FONDART Nacional, convocatoria 2021

Posmodernismo y sincretismo en la arquitectura peruana

El Agrupamiento Chabuca Granda de José García Bryce (1984)

Postmodernism and syncretism in Peruvian architecture

The Chabuca Granda Housing by José García Bryce (1984)

Juan Carlos Doblado Tosio, Octavio Montestruque Bisso

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 78-95

Resumen. La historiografía de la arquitectura moderna latinoamericana ha avanzado de manera constante en los últimos años, lo que nos lleva a la revisión crítica de las obras inventariadas. En el Perú, la interpretación de estas obras aún es escasa, pero muestra nuevas dimensiones en el entendimiento de la producción arquitectónica local. En este contexto, el Agrupamiento Chabuca Granda, un multifamiliar proyectado en Lima por el arquitecto peruano José García Bryce, aparece como una obra clave en la comprensión de una arquitectura que apela al posmodernismo como herramienta expresiva e incorpora nuevas influencias en el imaginario local.

El estudio del proyecto tiene como objetivo presentar al posmodernismo como clave de lectura en el reconocimiento de una arquitectura peruana mestiza y rica de contenidos. Esta obra ejemplifica la complejidad de las relaciones de identidad al reinterpretar un lenguaje historicista, colonial-republicano, en un proceso de sincretismo que es propio de la cultura peruana. El discurso se posiciona con una narrativa conciliadora entre épocas y estilos y nos permite descubrir, a través de la obra, que posmodernismo y sincretismo son dos caras de una misma moneda, enriqueciendo el entendimiento de la cultura peruana contemporánea y su materialización arquitectónica.

Palabras Clave

Posmodernismo peruano
Sincretismo,
José García Bryce
Identidad en arquitectura limeña
Multifamiliar

ABSTRACT. The historiography of modern Latin American architecture has advanced steadily in recent years, which leads us to a critical review of the inventoried works. In Peru, the interpretation of these works is still scarce, but shows new dimensions in the understanding of local architectural production. In this context, the Agrupamiento Chabuca Granda, a housing project in Lima designed by the Peruvian architect José García Bryce, appears as a key work in the understanding of an architecture that appeals to postmodernism as an expressive tool and incorporates new influences in the local imaginary.

The study of the project aims to present postmodernism as a reading key in the recognition of a mixed Peruvian architecture rich in content. This work exemplifies the complexity of identity relations by reinterpreting a historicist, colonial-republican language, in a process of syncretism that is typical of Peruvian culture. The discourse is positioned with a conciliatory narrative between periods and styles and allows us to discover, through the work, that postmodernism and syncretism are two sides of the same coin, enriching the understanding of contemporary Peruvian culture and its architectural materialization.

KEY WORDS. Peruvian Postmodernism, syncretism, José García Bryce, Lima's architectural identity, housing.



figura 1
Agrupamiento Chabuca Granda.
Fotografía de Martín Fabbri

Introducción

Posmodernidad y posmodernismo son dos conceptos claves en el entendimiento de la producción arquitectónica latinoamericana del último tercio del siglo XX. El primero es un término historiográfico y cronológico que define un período de tiempo, mientras que el segundo es un fenómeno cultural, un estilo correspondiente a la posmodernidad¹, utiliza la imagen y explora en la historia como fuente formal (Sánchez, 2010, p. 16). Es importante mencionar esta diferencia ya que el posmodernismo peruano, como condición posterior al modernismo, continúa con la tradición estilística de la arquitectura nacional en un afán de retomar las propias raíces. En la actualidad, es difícil determinar la importancia de la modernidad como categoría historiográfica –llega a Latinoamérica varios años después de su origen en Occidente– puesto que más bien prevalece el estilo moderno, es decir, la composición a partir de la abstracción y el funcionalismo. En el Perú y específicamente en Lima, la historiografía ignora el aporte del posmodernismo en la construcción de la identidad arquitectónica; predomina la lectura histórico-contextualista europea que plantea un estudio de los valores de la cultura urbana, basada en la historia de la ciudad, empleando como instrumento el estudio tipológico y la morfología urbana (Doblado, 2020, p. 13).

Si bien la arquitectura moderna en el Perú ha sido ampliamente estudiada, las ideas subyacentes a la apropiación cultural de las influencias occidentales en

torno a la producción artística y arquitectónica se ponen en evidencia a partir de inicios de los años 80 desde la teoría de la arquitectura y desde su producción material. En esos años, modernismo y posmodernismo se entendieron como una tendencia continua y no necesariamente contradictoria por la búsqueda de una homologación de los discursos divergentes que pueden construir una identidad nacional.

Podemos mencionar algunas obras de los arquitectos de generaciones anteriores a la de 1970. Algunos dejaron el modernismo para incursionar en proyectos claramente posmodernistas, como el estudio Cooper Graña Nicolini, que realiza el Banco Agrario del Cusco (1983), un edificio que se inserta en el contexto del centro monumental de la ciudad usando un lenguaje vernáculo mientras que en el interior combina lo *high-tech* con lo colonial, dando como resultado una ambivalencia de formas y contenidos; o Alfredo Montagne en el Banco Mercantil (1985), que prolonga la cornisa y otros elementos de una edificación del período academicista como parte del nuevo lenguaje para insertarse adecuadamente en la zona monumental del Cercado de Lima. En ambos casos, la estrategia es similar: utilizar elementos del pasado presentes en el contexto inmediato para lograr una adecuada inserción en el entorno histórico.

Por otro lado, José García Bryce (1928-2020) en el Agrupamiento Chabuca Granda², propone uno de los proyectos más interesantes en cuanto a la

aceptación de una continuidad histórica y a la construcción de una propia modernidad. El Agrupamiento es un multifamiliar de cuarenta y ocho departamentos y locales comerciales, organizados en tres y cuatro pisos a la manera tradicional limeña: alrededor de dos zaguanes de doble altura, un patio con arquerías y una calle con jardín a modo de quinta (Figura 1). La arquitectura se presenta como un reflejo del imaginario histórico en el cual se sitúa, incorporando la memoria colectiva de una ciudad de fundación española. Si el modernismo había buscado una ruptura con el lenguaje colonial y republicano, aceptando más bien la arquitectura prehispánica por sus valores compositivos abstractos, la propuesta de García Bryce recupera el pasado inmediato y lo incorpora como parte constituyente de la identidad urbana limeña. El edificio acepta una identidad arquitectónica amplia y recurre a la libertad discursiva de la arquitectura posmoderna para lograr construir un lenguaje contemporáneo con raíces locales.

Posmodernismo peruano o la búsqueda de una modernidad con raíces locales

El posmodernismo recurre al historicismo como forma de eclecticismo, combinando libremente estilos de períodos opuestos y yuxtaponiendo el pasado con el presente. También combina la tecnología constructiva moderna con técnicas constructivas artesanales locales que se presentan simultáneamente como un lenguaje ambivalente. El lenguaje arquitectónico está dirigido tanto a la alta cultura como a la cultura de masas y no está exento de ironías y contradicciones (Jencks, 2011, p.9).

Si el posmodernismo recurre al historicismo, en el caso peruano se genera una tensión entre el pasado prehispánico y el pasado colonial. El primero, aceptado por el modernismo debido a sus valores compositivos abstractos, se convierte en la imagen representativa de la identidad peruana autóctona. Por otro lado, el lenguaje arquitectónico ligado a las tendencias europeas que llegan a América desde el siglo XVI fue mayoritariamente rechazado por los arquitectos modernos peruanos, generando una ruptura ideológica entre los de inicios del siglo XX y aquellos que están en el auge de su actividad en las décadas de 1950 y 1960. Durante este período, la defensa de un modernismo purista invoca al uso de las masas abstractas y a la concepción de la nueva arquitectura sin tener consideración de un entorno urbano determinado básicamente por la arquitectura colonial y republicana.

En este sentido, también se admite una lectura opuesta entre una identidad prehispánica rural y una colonial-republicana urbana, relacionada con un estilo abstracto del paisaje desértico de la costa y con un centro urbano de influencias europeas. Si esta polaridad se analiza desde el punto de vista del historicismo posmoderno, se comprueba que la aplicación de temas prehispánicos en la arquitectura apela a dos condiciones: la continuidad de una modernidad ahora con características artesanales y un simbolismo formal importado de los sistemas escalonados del mundo prehispánico³. Por

otro lado, las referencias al historicismo colonial-republicano responden a una forma de contextualismo que busca insertar piezas arquitectónicas en un entorno urbano consolidado y determinado por los estilos foráneos. En este último caso, la incorporación de elementos historicistas se convierte en una forma de mimetismo y de continuidad histórica que, ya en esta etapa, incorpora las influencias de la arquitectura europea como un lenguaje propio gestado en las ciudades peruanas (Bonilla, 2012, p. 80).

La incorporación del historicismo en clave colonial-republicana es algo que aparece solo en la arquitectura del posmodernismo, curiosamente, entre los arquitectos que fueron formados bajo los principios de composición moderna. De esta manera, se retoma el discurso sobre el lenguaje arquitectónico peruano –y, por lo tanto, de la peruanidad– como se dio a inicios del siglo XX en arquitectos como Ricardo Malachowski, Emilio Harth-Terré, Héctor Velarde o Enrique Seoane, que no son vistos como personajes representativos en la historiografía moderna justamente por mantener una actitud ecléctica.

La tradición ecléctica y la tradición de la ruptura

El poeta mexicano Octavio Paz define la modernidad como la tradición de la ruptura, dejando claro que el pensamiento moderno se basa en el replanteo constante y, por lo tanto, en la negación del pasado inmediato (Paz, 1994). Continuando con esa línea de pensamiento, no es extraño constatar que los arquitectos peruanos formados en la modernidad proponen una ruptura con los principios del modernismo –especialmente en la década de 1980–, buscando articular un lenguaje arquitectónico que se aleja del purismo y abraza al posmodernismo desde el punto de vista del historicismo y del contextualismo.

Este grupo de arquitectos –al cual pertenece García Bryce– cambia el enfoque del formalismo abstracto por la búsqueda del significado, asumiendo la arquitectura como un instrumento de la memoria cultural. En este sentido, el lenguaje del posmodernismo historicista constituye un reflejo de la realidad ya que estas formas representan la identidad social, cultural y política que se percibe en el ambiente edificado. En el caso del Agrupamiento Chabuca Granda, la arquitectura no representa una imitación estilística posmodernista, sino que reclama un regreso a la búsqueda de raíces locales de la premodernidad.

Como mencionamos anteriormente, el pasado inmediato había sido negado mientras que el pasado lejano, prehispánico, fue aceptado. Sin embargo, las combinaciones estilísticas son una parte fundamental de la cultura peruana, representadas por una voluntad sincretista⁴ de artistas y constructores. Las relaciones entre el hombre y la naturaleza, las expresiones artísticas, la cosmovisión y sus representaciones son todas variables fundamentales que se deben tener en cuenta para proponer una estrategia específica de estudio. En este punto cabe preguntarse: ¿podría ser la posmodernidad una

manifestación del sincretismo? Esta interrogante nos coloca en la posición de cuestionar la modernidad como una ruptura y, en cambio, considerar la posmodernidad como una herramienta de continuidad en la construcción de una identidad nacional.

Si pensamos que el arquitecto moderno apunta al futuro y se esfuerza por omitir o negar el pasado, el arquitecto posmoderno, a semejanza del pre moderno, se fusiona con el pasado ya que el pasado puede tener futuro. Esta arquitectura busca actualizarlo, leerlo desde la ironía de la recreación.

En el Agrupamiento Chabuca Granda se constata un proceso ambivalente: por un lado, es parte de una memoria colectiva que incorpora formas propias de lenguaje del espacio en el que se encuentra; por el otro, constituye una búsqueda consciente de un lenguaje que debe ser expresado según los cánones universales, al mismo tiempo contemporáneos. Así, la arquitectura no se basa en la referencia histórica sino en la reinterpretación cultural que permite su correspondencia con el lugar, una importante zona del Centro Histórico de Lima.

Los conversos, una generación de bisagra

Utilizando la analogía con fines académicos, llamamos “conversos” a un grupo de arquitectos locales formados bajo la óptica del funcionalismo durante la década de 1970 o antes, que adoptaron los postulados posmodernos en su quehacer proyectivo y se alejaron del funcionalismo como doctrina. Esta definición fue utilizada también por Kenneth Frampton al abordar el análisis de la obra de Michael Graves, un caso emblemático de conversión arquitectónica del modernismo hacia el posmodernismo en el ámbito internacional:

“Y lo que ocurrió con Graves sucedió igualmente con muchas otras figuras que hasta entonces habían ocupado posiciones ligadas a la etapa final del movimiento moderno: no sólo James Stirling, Philip Johnson y Hans Hollein, sino también otros conversos más tardíos a la postura posmoderna como Romaldo Giurgola, Moshe Safdie y Kevin Roche. En todos los casos, y en diferentes grados, el discurso de un historicismo ‘desmaterializado’ se abrazó de manera consciente y prácticamente se mezcló al azar con fragmentos modernos” (Frampton, 2014, pp. 312-313).

A pesar de utilizar la misma terminología, las características de los conversos no pueden ser extrapoladas al ámbito local con una relación o línea directa. Mientras que en el panorama europeo y norteamericano el posmodernismo aparece como una alternativa al desgastado lenguaje del funcionalismo, en el Perú se coloca en el espacio que dejó libre la arquitectura moderna peruana, el de la definición de un lenguaje local. En este sentido, el posmodernismo peruano no puede ser calificado como un rechazo al modernismo, sino como un medio de expresión de una modernidad con arraigo al territorio y a su cultura.

José García Bryce, a quien consideramos como parte del grupo de arquitectos conversos, estudió arquitectura en la Escuela Nacional de Ingenieros, graduándose en 1952. Entre 1952 y 1953 sigue estudios en Historia del Arte en Roma, París y Munich y, en 1964, obtiene el título de Master of Arts en la Universidad de Harvard. En su carrera como proyectista independiente o en sociedad con Miguel Ángel Llona, propone una serie de viviendas unifamiliares –cuantiosa en las décadas de 1960 y 1970– y de edificios representativos como el edificio multifamiliar Álvarez Calderón –obra con la que gana el Premio Chavín de Fomento a la Cultura en 1963–, el Centro Cívico de Lima (1966-1970)⁵, o la Capilla San José –con la que ganó el Hexágono de Oro en la IV Bienal de Arquitectura del Perú de 1981. Todas estas obras las podemos situar dentro del ámbito del modernismo o del estilo internacional. Retomando la metodología de interpretación de la arquitectura moderna latinoamericana, podemos decir que:

“El ciclo se cierra con la Generación Técnica, pero puede mencionarse la siguiente generación, que tal vez podría llamarse Posmoderna, con la que inicia un nuevo ciclo aún no concluido. Esta nueva generación de alborada, convencida de la crisis de la ciudad moderna, empieza a sondear los matices de la amplia gama de la cultura, como la memoria colectiva y el sentido del territorio” (Arango, 2012).

El valor de los arquitectos peruanos conversos radica en su voluntad de consolidar una modernidad peruana, proceso incompleto en la producción artística de mediados del siglo XX. Sin embargo, la aceptación de la estética prehispánica se convierte en el medio primordial de replanteo del modernismo occidental. El valor que se descubre al estudiar el Agrupamiento Chabuca Granda se fundamenta en la aceptación de una tradición estilística rechazada por la arquitectura moderna, la colonial-republicana, que se transforma en una estrategia de adecuación al contexto histórico en que se sitúa, y que al mismo tiempo logra incorporar la espacialidad –argumento primordial en el entendimiento del modernismo latinoamericano– como eje central de la composición de la obra contemporánea. De esta manera, no solo se entiende tradición y modernidad como una continuidad, sino que también se presenta un rescate de los valores compositivos de la arquitectura occidental que construye los centros históricos de las ciudades peruanas.

Agrupamiento Chabuca Granda de José García Bryce (1984)

La obra de José García Bryce y su estrecha relación con el estudio de la historia peruana –especialmente la limeña⁶– logra adecuar el estilo internacional moderno con variables locales, en este caso, de la arquitectura republicana, incorporada ya como parte del imaginario de la ciudad. Se pueden ver, además, relaciones con las teorías posmodernas europeas como la idea rossiana de lugar y memoria colectiva (Rossi, 1981). Igualmente se pueden distinguir algunos gestos compositivos como los que describe Robert Venturi: la idea de “lo uno y lo otro” frente a “lo uno o lo otro”, el elemento de doble función y las contradicciones adaptadas y yuxtapuestas (Venturi 1978).



La ubicación y las condiciones del encargo resultan indispensables para entender las acciones sobre el lenguaje arquitectónico. El Rímac, zona perteneciente al Centro Histórico de Lima, y la ubicación del lote, en esquina, frente a la Alameda de los Descalzos, influyen en la expresión exterior del edificio, así como en el manejo del volumen total y su presencia hacia la calle. Las 48 unidades de vivienda y los 14 locales comerciales se distribuyen en cuatro bloques, dos en L y dos independientes conectados por un zócalo, que tienen alturas diferentes: el bloque en L frontal tiene tres pisos mientras que los bloques posteriores llegan a cuatro pisos. El diseño del Agrupamiento Chabuca Granda es parte de un proyecto piloto para la paulatina puesta en valor de la Alameda de los Descalzos, por lo que su realización como obra emblemática y modelo para los futuros desarrollos inmobiliarios de la zona fue fundamental.

Si bien las relaciones con la arquitectura republicana son bastante claras, la transgresión se da al aplicar estrategias pertenecientes a diversos referentes en un solo proyecto, generando así una especie de *collage* en el lenguaje formal y logrando una relación entre el signo y el significado que va a despertar evocaciones a la memoria colectiva y un arraigo bastante estrecho con el lugar. José García Bryce reproduce un balcón republicano para integrarse al imaginario histórico del Rímac. La referencia explícita era una estrategia claramente posmodernista. (Figura 2)

Su utilización tiene relación con la casa patio limeña y define el lenguaje arquitectónico hacia el exterior del edificio. Logra una contradicción al ser un elemento formal historicista que cambia su función; mientras que en la casa patio republicana el balcón sirve como un corredor de acceso a las viviendas, en este caso se transforma en una ampliación de los departamentos de los niveles superiores (Figura 3). La referencia historicista no corresponde

figura 2
Dibujo preliminar del
Agrupamiento Chabuca Granda
(1983).
Publicado en ARKINKA (2015).
José García Bryce. Especial
monográfico. ARKINKA (232),
p. 88.



figura 3
Primera y tercera planta del
Agrupamiento Chabuca Granda.
Elaboración propia



a un lenguaje ornamental, sino más bien a una necesidad funcional y por lo tanto constituye un elemento invariable en el proyecto (Montestruque, 2017, p. 130).

Aunque el esquema general de la propuesta de García Bryce parte de la referencia a la casa patio de balcón corrido, las contradicciones se agudizan una vez que las funciones deben adecuarse a los requerimientos contemporáneos. Otro ejemplo es el manejo de los ingresos del edificio, uno de ellos situado en el frente más largo del terreno como una perforación de doble altura en la fachada, definiendo una secuencia de calle-zaguán-patio, utilizada en la arquitectura tradicional, y que en este caso incorpora una escalera integrada para conectar directamente las viviendas del segundo nivel. (Figura 4)

En la casa patio limeña, la secuencia espacial marca el ingreso principal de la casa mientras que en la Agrupación Chabuca Granda se da para crear un acceso secundario hacia el segundo patio. El ingreso principal del conjunto se encuentra en la esquina y crea una transgresión al tipo histórico al determinar un sistema de movimiento lineal marcado por la esquina y su relación con los dos patios interiores, a pesar de que en el patio principal la composición axial determina una centralidad que se rompe con la diagonal de ingreso. (Figura 5)

La relación que se genera entre el interior y el exterior del edificio constituye una ruptura con la tradición moderna del espacio fluido y horizontal, buscando establecer relaciones entre la arquitectura y la ciudad y entre el

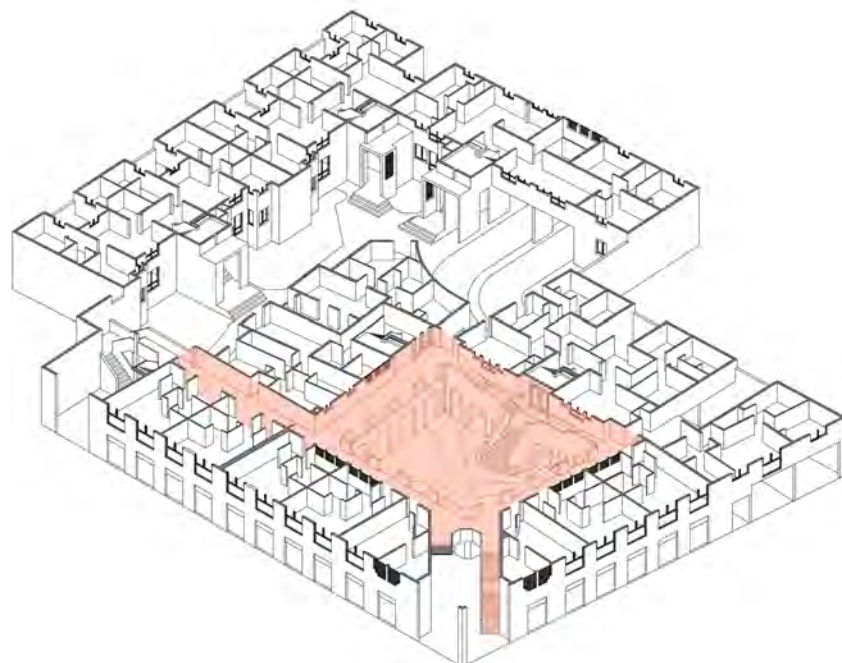


figura 4
Ingreso en diagonal al primer patio.
Elaboración propia

lleno y el vacío de la composición general. En este caso, el vacío interior absorbe las deformaciones propias del terreno y define dos patios con roles diversos. El primer patio se compone de manera axial y tiene como basamento y borde unas arquerías de ladrillo que definen la relación entre el vacío y los volúmenes de vivienda situados alrededor de él. Este primer patio, con un carácter más historicista, genera una contradicción al modelo típico.

En la interpretación de la forma se busca darle un carácter más cercano a la tradición moderna, separando las arquerías en las esquinas y presentándose como diafragmas que canalizan el espacio y nos recuerdan su carácter constructivo. En este espacio, además, se incorpora una escalera integrada que formalmente recupera la centralidad que abandona el ingreso diagonal, teniendo así dos sistemas de movimiento lineal que responden de diferente manera. La centralidad de la escalera se define por uno de los bloques de vivienda de cuatro pisos que se acentúa como articulador del espacio y referencia vertical, reforzando su dirección al incorporar el tanque elevado como remate y continuación de la escalera.

El segundo patio, de proporciones más alargadas, se compone como un espacio subordinado a la presencia de los volúmenes de vivienda, es decir, responde a la tradición moderna de definición de figura y fondo, en donde los volúmenes son más importantes que su entorno o también como una calle con jardín a manera de quinta (Doblado, 2020, p. 60). De este modo, los patios se presentan como entidades antagónicas en su principio



figura 5
Primer patio visto desde el segundo piso. Publicado en ARKINKA (2015). José García Bryce. Especial monográfico. ARKINKA (232), p. 86.

compositivo y confirman la capacidad de combinar estilos dentro de una misma arquitectura. (Figura 6)

A pesar de algunas irregularidades en la definición de los volúmenes, el orden geométrico de los módulos de vivienda está siempre proyectado de manera precisa. Esto pone en evidencia las necesidades funcionales de las unidades de vivienda y logra una mayor diversidad en las relaciones entre los patios y los sistemas de movimiento interno. Los patios se convierten en los elementos constituyentes del orden formal en el interior del proyecto y establecen las diferencias sobre las relaciones exteriores e interiores.

Conclusiones

El edificio de García Bryce es un perfecto ejemplo de cómo la arquitectura peruana del último tercio del siglo XX se ha transformado recuperando una línea evolutiva y una influencia continua, difícil de calzar dentro de las categorías historiográficas y los estilos arquitectónicos que se han desarrollado durante la modernidad y la posmodernidad. Las relaciones con el contexto y las referencias historicistas, en este caso, contribuyen con el manejo formal y se alejan de las analogías simplistas de elementos cotidianos. Se logra más bien atribuirles niveles de contradicción y complejidad que enriquecen la forma arquitectónica, así como su experiencia.

La aceptación de una tradición más reciente, como la de la arquitectura colonial-republicana, también representa una clave de lectura para

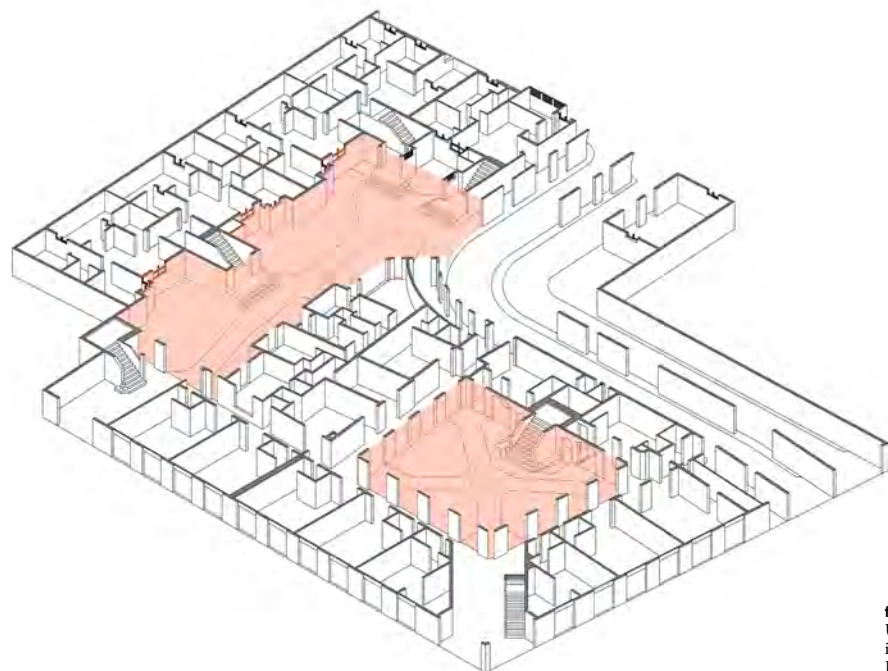


figura 6
Ubicación de los dos patios en el interior del edificio.
Elaboración propia

determinar los valores compositivos del Agrupamiento Chabuca Granda. La incorporación del lenguaje historicista del posmodernismo permite recuperar un lenguaje que se había perdido. El valor de la propuesta radica en su capacidad de resaltar una cultura propia a pesar de contar con herramientas estilísticas foráneas. Cuando García Bryce acepta el lenguaje colonial o el republicano y los combina con las características del modernismo, logra proponer una arquitectura con raíces peruanas que incorpora lo europeo en un proceso sincrético y de apropiación cultural. (Figura 7)

El sincretismo es el modo en el cual la cultura local hace frente a las influencias externas. Es un proceso que acepta la diversidad y la hace suya para generar una expresión híbrida –o posmoderna–, y nos ayuda a comprender que la



figura 7
Vista interior del segundo patio.
Publicado en ARKINKA (2015).
José García Bryce. Especial
monográfico. ARKINKA (232),
p. 89.

cosmovisión peruana se desarrolla dentro de una estructura histórica cíclica que funciona en red. Esto se ejemplifica en el Agrupamiento Chabuca Granda donde se reconstruye la memoria colectiva al poner en valor un lenguaje tradicional que fue considerado anticuado durante algunas décadas del siglo XX.

En el caso peruano, el modernismo tiene una corta duración como lenguaje abstracto y funcionalista debido a su falta de arraigo al lenguaje local. El posmodernismo, en cambio, se adecuó de mejor manera a una identidad híbrida que mantiene lo moderno y lo prehispánico, y acoge también el historicismo del estilo colonial-republicano. (Figura 8)

El desarrollo posterior de la arquitectura peruana, aquella producida por arquitectos formados dentro del lenguaje de la posmodernidad, retoma un lenguaje internacional y, en la actualidad, emplea la narrativa del paisaje como una forma de conexión con el propio territorio. Sin embargo, este discurso es efectivo en un contexto alejado de las ciudades consolidadas. La arquitectura que hemos revisado en este texto, permite una apertura en el discurso incorporando un lenguaje que permite enriquecer la producción cultural de una sociedad que, hasta el día de hoy, busca consolidar un proceso de modernización aún inconcluso.

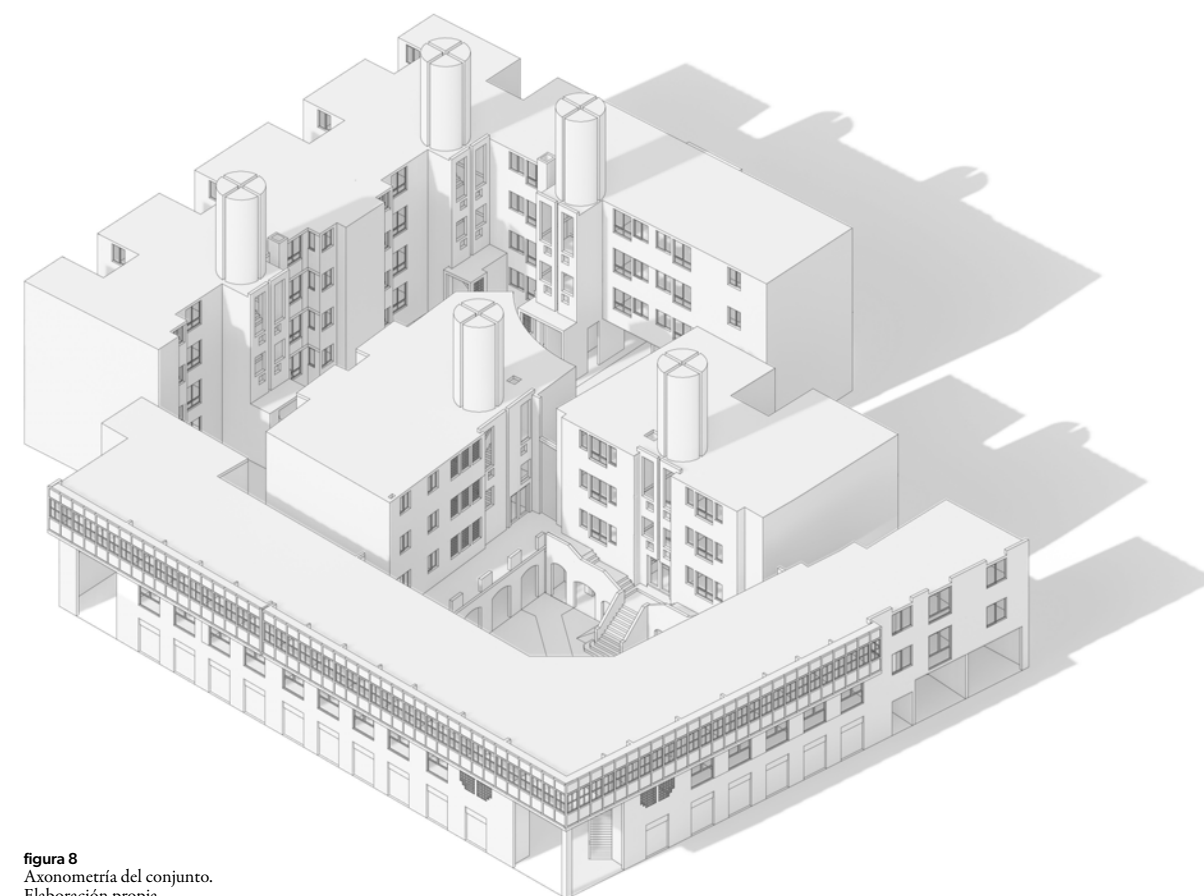


figura 8
Axonometría del conjunto.
Elaboración propia

1.

Actualmente existen cuatro enfoques sobre la posmodernidad: el posestructuralismo francés de Lyotard y Derrida, la versión crítica de Habermas, el neopragmatismo americano de Rorty y Fish, y el pensamiento débil de Vattimo arraigado en Heidegger y Gadamer. Para este artículo rescatamos los enfoques de Lyotard y Vattimo que entendemos como complementarios y están a favor de la posmodernidad.

2.

El Agrupamiento Chabuca Granda se ubica en el distrito del Rímac, frente a la Alameda de los Descalzos, una intervención del siglo XVII. El proyecto fue encargado por la Empresa Nacional de Construcciones y Edificaciones (ENACE) y se ejecutó durante el segundo gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry.

3.

Esto se puede ver, por ejemplo, en el Conjunto Habitacional Limatambo, inaugurado en 1983 durante el segundo gobierno del arquitecto Fernando Belaunde Terry. Los edificios utilizan en sus fachadas sistemas escalonados a manera de chakanas –cruces andinas– para indicar los ingresos y reforzar su verticalidad.

4.

El sincretismo incorpora elementos externos, apropiándose de ellos como una forma de supervivencia de la cultura, en constante evolución.

5.

El Centro Cívico de Lima fue el concurso público más importante de la época. El equipo ganador estuvo compuesto por Adolfo Córdova, Jacques Crousse, José García Bryce, Miguel Ángel Llona, Guillermo Málaga, Oswaldo Núñez, Simón Ortiz, Jorge Páez, Ricardo Pérez León y Carlos Williams.

6.

Una característica interesante al estudiar a García Bryce es su importante labor como profesor de historia de la arquitectura peruana, especializado en arquitectura limeña republicana, lo que explica su conocimiento del lenguaje historicista. A pesar de ser un notable proyectista, su labor docente y de producción académica –con varios artículos publicados en los medios locales e internacionales– se desarrolló exclusivamente en el área de historia y teoría de la arquitectura y nunca en el área de diseño arquitectónico.

Bibliografía

ARANGO, S. (2012). Arquitectura Moderna Latinoamericana: el juego de las interpretaciones. *Anales del LAA*, 42(1), 39-54.

BONILLA, E. (2012). La crítica arquitectónica peruana en el último tercio del siglo XX. *Anales del LAA*, 42(1), 77-94.

DOBLADO, J.C. (2020). *Conversos y creyentes. La arquitectura del posmodernismo en Lima*. Lima: Arcadia/Mediática.

FRAMPTON, K. (2014). *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

HITCHCOCK H-R., JOHNSON, P. (1984). *El Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. Valencia: Artes Gráficas Soler.

JENCKS, C. (2011). *The story of Post-Modernism*. Londres: Wiley.

LYOTARD, J-F. (2014). *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra.

MONTESTRUQUE, O. (2017). De la modernidad exportada a la posmodernidad apropiada. La incorporación de lo propio en la arquitectura peruana de la segunda mitad del siglo XX. *rita_ revista indexada de textos académicos*, (7), 126-133.

PAZ, O. (1994). La tradición de la ruptura. En, *Los hijos del limo. Obras completas I* (pp. 333-345). México: Fondo de Cultura Económica.

ROSSI, A. (1981). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili.

SÁNCHEZ, D. (2010). *Reflexiones sobre la posmodernidad*. Madrid: Abada editores.

STERN, R. (1976). Gray Architecture as Post-Modernism, or, Up and Down from Orthodoxy. En Hays, M. *Architecture Theory since 1968*. Nueva York: Columbia Book of Architecture.

VENTURI, R. (1978). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Juan Carlos Doblado

Universidad de Lima

Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma, MSc. en Arquitectura: historia, teoría y crítica por la Universidad Nacional de Ingeniería. Ha dictado conferencias en universidades e instituciones del Perú y el extranjero, y su obra ha sido divulgada en publicaciones especializadas de América, Europa y el Asia. Se desempeña como profesor en las áreas de Proyecto de Arquitectura e Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Lima. Es autor, entre otras publicaciones, de *Conversos y creyentes. La arquitectura del posmodernismo en Lima, Arquitectura peruana contemporánea: Escritos y conversaciones*, y *coautor de Introducción al diseño arquitectónico*. jdoblado@ulima.edu.pe

Octavio Montestruque Bisso

Universidad de Lima

Arquitecto por la Universidad Ricardo Palma, MSc. en Arquitectura: historia, teoría y crítica por la Universidad Nacional de Ingeniería, PhD. en Composición Arquitectónica por la Università Iuav di Venezia. Diseñador, docente e investigador. Socio del estudio ANDES y profesor en las áreas de Proyecto de Arquitectura e Historia y Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Lima. Es autor de *Juvenal Baracco. La memoria de la ciudad, las formas de la tradición. La Escuela de Oficiales de la Fuerza Aérea del Perú*. omontest@ulima.edu.pe

Fuente de financiamiento. Financiación propia

Acerca de ser local temporalmente O sobre la importancia de mantenerse sorprendidos.

About being local temporarily
Or about the importance of staying surprised.

entrevistados

KOSMOS

Artem Kitaev

Leonid Slonimskiy

texto

Camila Ulloa

Pablo Rojas Böttner

ABSTRACT. Faced with the chaos that we find ourselves day after day, the idea of order, or KOSMOS, delivered by architecture is what unifies this variety of members around a common point that, more than an office, they name as an architecture practice. collective. In this conversation we reflect with them on the importance of constant questioning, the interest that drives surprise and how being situated from different cities in the world to work in different areas of architecture allows us to broaden our gaze to avoid becoming naturally conservative.

Key Words. Amplify, Process, Project, Structure, Representation.

Resumen. Ante el caos que nos encontramos día tras día, la idea de orden, o KOSMOS, que entrega la arquitectura es lo que unifica a esta variedad de integrantes en torno a un punto común que, más que una oficina, ellos nombran como práctica de arquitectura colectiva. En esta conversación reflexionamos con ellos sobre la importancia del constante cuestionamiento, del interés que impulsa la sorpresa y de cómo situarse desde diversas ciudades del mundo a trabajar en diferentes áreas de la arquitectura permite ampliar la mirada para evitar volverse naturalmente conservador.

figura 1

Air Box
(c) KOSMOS x Strelka



Palabras Clave

Amplificar
Proceso
Proyecto
Estructura
Representación

* Esta entrevista se realizó vía Zoom, desde Chile, México, España y Austria, los días 28 de julio y 4 de agosto del 2022. Aquí publicamos un extracto de esas conversaciones.

C.U. *¿Cuándo creen que estaban lo suficientemente establecidos como para crear su propia oficina y por qué decidieron llamarse KOSMOS? ¿Cómo condensa la palabra “KOSMOS” sus intenciones como oficina?*

L.S. Iniciamos oficialmente la oficina en 2017, antes de eso hicimos varios proyectos juntos. Los primeros proyectos aún no eran parte de la oficina formal, por lo que fue la primera vez que empezamos a pensar en crear nuestra propia práctica. Teníamos esta intención casi desde el principio y poco a poco se fue cristalizando. Después de que hicimos el primer proyecto construido, el cual diría fue relativamente exitoso para nosotros siendo bastante jóvenes, comenzamos formalmente.

A.K. También me gustaría agregar que en algún momento, cuando trabajas en una oficina grande (ambos trabajábamos en Herzog & de Meuron en ese momento) te das cuenta de que, como cualquier gran máquina, es bastante lenta en términos de autorreflexión, por lo que sentimos que probablemente lo haríamos de manera diferente, que experimentaríamos más. Ese fue el momento en que sentimos que aprendimos lo que pudimos y que todavía teníamos energía para abrir una oficina.

L.S. Y sobre el nombre KOSMOS, como bien saben, no estamos ubicados en un solo lugar y pensamos en un nombre que mostrara esto, que estamos unidos dentro del espacio. También tiene varios otros significados: espacio como habitación, por lo que también era bueno en términos arquitectónicos, pero también significa orden en griego. Y pensamos en la arquitectura como el orden de cosas caóticas.

A.K. Una de las primeras exposiciones que hicimos se llamó kosmos/caos (kosmos en Griego-orden, Caos del griego- caos, desorden) en ella el punto era enfocarnos en los que nos rodea día a día e inspirarnos en referencias no arquitectónicas, elementos urbanos casuales como la infraestructura, la agricultura, estructuras urbanas vernáculas, esa capa invisible de lo construido que forma nuestro ambiente cotidiano. Así que nuestra primera exposición fue una especie de manifiesto de nuestros intereses en ese momento como oficina. En la exposición kosmos/caos intentamos recopilar y clasificar elementos de nuestro alrededor, detalles aleatorios y objetos (caos), los cuales tratamos de alinear en ciertos diseños, en orden, en “kosmos”.

C.U. *Cuéntenos sobre las diferentes escalas de proyectos en las que trabajan. La mayoría de sus proyectos construidos son instalaciones, exposiciones o pabellones, pero al mismo tiempo trabajan en parques urbanos o proyectos de master plan. ¿Cuáles son sus intereses para seguir trabajando en una variedad tan amplia de escalas?*

L.S. Cuando haces un proyecto normalmente viene otro de una tipología similar, así que puedes ver varios proyectos similares en los que estamos trabajando ahora, un par de edificios deportivos, pabellones, y master plan. Los proyectos iguales tienden a ir juntos, pero al mismo tiempo decidimos no enfocarnos, no convertirnos en arquitectos que solo hacen parques o edificios deportivos, porque esperamos abordar constantemente el encargo con una mirada fresca e intentar experimentar, repensar lo dado, lo deseado por el encargo y tal vez hacer una propuesta más interesante.

El otro enfoque -que también es muy inteligente- es focalizarse, especializarse en por ejemplo, proyectos de vivienda y cuando empiezas a trabajar así, en nuestra opinión, puede ser muy eficiente y una arquitectura de alta calidad, pero tal vez si hicieras veinticinco escuelas o veinticinco planes de vivienda te volverás naturalmente conservador.



figura 2
7 Saratov Masterplan 1st Prize
(c) KOSMOS x Karres and Brands x Mandaworks

A.K. Me gustaría agregar que ser especialista en todo no es ser especialista en nada, hay una cierta experticia que podemos ofrecer, porque hacemos proyectos desde una escala urbana muy grande, como un campus universitario o un distrito de la ciudad, hasta edificios pequeños-muebles, por ejemplo, recolectamos conocimiento acerca de distintos aspectos del diseño urbano, arquitectónico y objetual, eso nos permite entender todas las escalas y su interrelación. Es por esto que en nuestro proceso de diseño, empezamos siempre desde el concepto urbano, sin importar si lo que vamos a diseñar es una ciudad, un edificio o una pequeña renovación interior. En cualquier diseño es importante para nosotros el entendimiento de todas las escalas y tipologías.

Es muy importante no convertirnos en “arquitectos de nicho” que están enfocados solamente en proyectos de oficina, vivienda o escuelas. Es interesante ofrecer una alternativa, re pensar las tipologías dadas y encargos, para preservar cierta frescura. Pensamos que al trabajar en diferentes tipos de proyectos tenemos la oportunidad de mantenernos alejados de los clichés de la profesión.

P.R.B. *Ustedes participan y han participado, incluso antes de que Kosmos existiera formalmente, en concursos. ¿Cómo definen su forma de abordar un concurso? ¿Responden estrictamente a la asignación o cuestionan el encargo, incluso si eso significa perder?*

L.S. Hacemos bastantes concursos y sorprendentemente los que no ganamos son los que más nos suelen gustar. Después de analizarlo y pensarlo, incluso lo hemos comentado con algunos colegas; el concepto del segundo premio, como tema. Por lo general, estas propuestas sólidas podrían haber sido los primeros premios si el jurado hubiera sido un poco más valiente. No estamos hablando de una pequeña competencia artística o de bienal, sino de proyectos más grandes con grandes presupuestos y responsabilidades.

Usualmente gana el proyecto que es básicamente un punto medio, para que todos estén de acuerdo, y por lo tanto estos proyectos tienden a ser menos interesantes, o conformistas.

La mayoría de las veces que perdemos los concursos lo hacemos con nuestros proyectos favoritos, y los que ganamos nos parecen bonitos... Y por supuesto estamos muy contentos de ganar un concurso, ese es nuestro objetivo, pero son los que se espera.

Coincidentemente, recientemente discutimos un concurso que hicimos con los arquitectos De Vylder Vinck Architects, un proyecto en Suiza, y hubo una idea desde el principio, dividir el núcleo del edificio, lo que parecería para cualquier desarrollador convencional como un “no-go” y lo hicimos sabiendo que probablemente no ganaríamos. Entonces, los concursos son ambas cosas, promueven que las personas hagan cosas muy potentes, pero también reducen su entusiasmo por la experimentación.

C.U. *Siguiendo por esa línea, ustedes han trabajado en varios proyectos junto a otras oficinas, algunas jóvenes y otras más consolidadas. ¿Cuál es la importancia de trabajar colectivamente o las colaboraciones para su práctica?*

L.S. Sí, comenzamos con colaboraciones y creo que la razón por la que escuchamos más sobre esta pregunta recientemente es porque nuestros colaboradores se han vuelto más “famosos” o más conocidos. El primer proyecto que hicimos como KOSMOS fue en colaboración con un artista, Maxim Spivakov. Uno de los primeros concursos importantes como práctica se hizo también en colaboración con un artista Rodion Kitaev y luego el pabellón suizo que también se hizo en colaboración con artistas: Fragment.in de Lausana.

A.K. El primer artista era más conceptual y filósofo, el segundo artista es un artista visual con el cual hacemos varios proyectos y los terceros

hacen experimentaciones digitales y técnicos, trabajan en el límite entre el arte y la tecnología.

Colaborar con distintas personas es extremadamente importante, porque te saca de tu círculo cotidiano y ayuda a intercambiar ideas, debatir y discutir nuevos conceptos. Especialistas y oficinas de diversos orígenes- desde lo técnico a lo artístico, de lo filosófico a lo económico- son exactamente lo que nos mantiene actualizados y constantemente curiosos fuera del círculo de la arquitectura.

P.R.B. *Si, la pregunta va en ese sentido. Colaborar con diferentes personas de modo de obtener diferentes conocimientos. Nos interesa saber cual es la intención que tienen, cuando deciden colaborar con otros.*

A.K. Como arquitectos, a menudo nos encontramos atrapados en esta burbuja arquitectónica que tiene ciertos valores, cosas que tienen valor por defecto. No discutimos por qué la sombra y la luz son tan importantes o porque el hormigón visto es mejor que una piedra artificial. Desde el punto de vista práctico, puedes notar que a veces las personas no ven mucho valor en esos asuntos, no han oído hablar de las importantes tendencias arquitectónicas o de los desafíos de los próximos años. A veces solo ven estas soluciones inusuales como algo que compromete su confort o que son de difícil mantenimiento. Por lo tanto, para nosotros también es importante aprender de ellos, aprender a mirar el mundo con sus ojos, para no convertir este diseño en una declaración arquitectónica abstracta, sino más bien en una infraestructura habitable, la cual puede crecer y desarrollarse en conjunto con el usuario. Si los escuchas atentamente, a quienes están fuera del campo de la arquitectura, podrías hacer la investigación de post ocupación con anticipación. Intentamos evitar construir algo y volver unos años después para darnos cuenta de que algunas cosas no funcionan. Visitar y analizar edificios existentes en la región nos ayuda a prever lo que podría pasar con algunas de nuestras

características arquitectónicas favoritas, ayuda a evitar fallas después de la construcción.

Para nosotros, las colaboraciones no se tratan de agregar nombres famosos a la lista de participantes, se trata más de obtener conocimientos adicionales que no poseemos e intentar mejorar nuestros proyectos.

P.R.B. *¿Cuál es su primer acercamiento a un encargo? ¿Desde qué lugar o posición empiezan a diseñar?*

A.K. Podría decir que hay diferentes encargos. Algunos son completamente nuevos y otros vienen porque eres muy conocido por algo o te han escuchado en discusiones preliminares. Por lo general, en nuestro caso, las comisiones están alineadas con nuestro enfoque de trabajo. En el flujo de la discusión nunca está el problema de cómo empezar. Por lo general, cuando recibimos algo, comenzamos un proceso de investigación para decidir tipologías, restricciones, pero generalmente no tenemos una idea completamente clara. Tenemos discusiones paralelas a nuestra práctica diaria cuando discutimos diferentes características, fenómenos, etc., es una conversación extremadamente amplia. Esta discusión paralela nos permite adaptarla fácilmente y convertirla en una parte integral de nuestra investigación.

P.R.B. *Claro, eso es lo quisiéramos entender, ¿cuál es la actitud con la que se acercan un encargo?*

A.K. Pensamos en hacer las cosas funcionales, eficientes y también que puedan responder a desafíos mayores. Estos desafíos mayores no son cómo hacer un estilo distintivo de arquitectura, sino cómo operar dentro de la escasez de recursos, la falta de tiempo, presupuestos limitados o reunir a un determinado grupo de personas para encontrar un lugar para el diálogo, cómo crear diferentes protocolos de uso. Por ejemplo, que un lugar por la mañana pueda funcionar de una forma y por la tarde de otra.



Estos valores son sobre la optimización del espacio, hacerlo más eficiente y confortable pero también sobre consumir menos recursos, materiales o energéticos y siempre los tratamos de probar con diferentes modelos.

L.S. Tenemos un tema que se llama espacios de reunión (together spaces), en el que nos interesa mucho la forma en que las personas se reúnen. Para nosotros la arquitectura es un marco y no una joya. No estamos haciendo joyería, estamos haciendo un marco. No estamos interesados en hacer arquitectura de muy alta calidad donde la calidad proviene de una selección de materiales extremadamente sofisticada o de la obsesión por las proporciones, etc. Estamos más interesados en cómo hacer algo y hacerlo un poco diferente a como se hizo.

Como por ejemplo en el Garage Museum, cuando se nos ocurrió la red de andamios porque no había mucho tiempo ni presupuesto, pero creó un efecto hermoso o en un proyecto reciente que lo hicimos con un balde de pintura. Pasó mucho tiempo entre estos proyectos, pero la actitud de cómo hacer algo realmente nuevo e interesante sin usar demasiado material, fue lo que siempre llamamos máximos efectos con mínimos medios.

P.R.B. *¿Cuál es su relación con los materiales? ¿Qué importancia tiene la construcción, construir cosas, en su práctica?*

A.K. Nuestra posición principal es que debemos seguir una lógica clara, en relación a la disponibilidad y calidad del material, pero sin seguir ciertos patrones en arquitectura. Tratamos de trabajar con cualidades esenciales del material y revelar su potencial (a veces escondido). No dividimos la materialidad entre noble y despreciable. Hay materiales apropiados e inapropiados para lugares y proyectos específicos. Estamos interesados en todos los materiales y nos gusta experimentar con ellos.

La arquitectura es muy conservadora en sí misma.

Tiene narrativas muy conservadoras y tiende a repetirse a sí misma. Hay ciertos patrones, clichés de uso para ciertos materiales, estructuras y también su implementación en la construcción. Estamos interesados en cuestionarlos, repensarlos y ofrecer una alternativa.

C.U. *¿Cómo se relaciona la enseñanza y el dar conferencias con su práctica arquitectónica? ¿Qué papel juega en su propio proceso o intereses como oficina el estar vinculado a la academia?*

L.S. Diría que de alguna manera nos interesó la docencia desde el principio, la veíamos como parte integral del trabajo de un arquitecto, personas que eran referentes para nosotros siempre enseñaban. No es como si entregáramos el conocimiento como un maestro experimentado, que ha trabajado durante 40 años en el campo, es otro tipo de enseñanza, una en la que también aprendes mientras enseñas. Este tipo de enseñanza, más horizontal, es la que considero más interesante y por eso, por ejemplo, encuentro que los workshops son una de las formas de enseñanza más productivas.

A.K. Quiero elaborar un poco aquí, la arquitectura está basada en suposiciones, simplemente asumimos que esto encajará, o que esto funcionará. El problema de la arquitectura es que lleva mucho tiempo y consume muchos recursos para construirse. Muchas de las suposiciones, sin importar lo costosas que son, pueden estar equivocadas. Hay dos cosas que creo que pueden ayudar en la práctica profesional a evitar estos errores y hacer suposiciones menos equivocadas, estas son la enseñanza y el arte. La enseñanza es un polígono de ideas arquitectónicas. Puedes desarrollar y probar el concepto mucho más rápido y ver todas las áreas incorrectas, mejorarlas y luego llevarlo a la escala real, a la arquitectura real.

Los proyectos de los estudiantes o proyectos especulativos son un poco más abstractos y muchas de las limitaciones existentes como



figura 3
Andersen Museum 1st prize
(c) KOSMOS. (pag 102 -103)

figura 4
Airport Orenburg
(c) KOSMOS



aspectos legales, técnicos o de presupuesto, etc. las podemos omitir o pretender que no es relevante cuando queremos estudiar ciertos aspectos, por lo que enseñar nos da más libertad.

En la academia tenemos la suerte de crear nuestros propios encargos en los talleres, por lo que podemos proponer temas que encontremos relevante, lo que no siempre es posible en la práctica real. La academia abre una plataforma de discusión y ejercitación de diferentes ideas.

P.R.B. *De acuerdo, me gustaría saber más sobre las cosas que prueban, ¿son detalles constructivos? ¿Otro tipo de cosas?*

A.K. Es más que nada “otro tipo de cosas”. Trabajamos con distintos parámetros de arquitectura: el programa, soluciones urbanas, materiales o estructura. El objetivo de las pruebas es hacer lo que no sabes y, como dijimos antes, los arquitectos hacen suposiciones y esas suposiciones a menudo salen mal. Así que antes de implementarlas en un proyecto construido lo tenemos que evaluar de la forma más comprensiva posible. Por supuesto, la evaluación depende de qué tan capacitado estés, qué tan precisa sea tu observación. Puedes imaginar muchas cosas pero la mejor manera de demostrarlas es probando.

Los talleres (workshops) son una de las cosas donde podemos probar a escala “real”

P.R.B. *¿Cuál es el papel de la representación en su trabajo? ¿En qué producto o representación creen que se manifiestan mejor sus intenciones?*

L.S. Desde el comienzo de nuestro trabajo pensamos que la representación es muy importante y comenzamos a trabajar de esta manera en algunos proyectos que son importantes para nosotros. En su mayoría estos proyectos son muy especulativos, o son de iniciativa propia porque queremos levantar estos temas para que puedan ser discutidos... Así que creamos un modo de representación como una herramienta

para nosotros, para atraer interés en ciertos temas. Estas representaciones artísticas digitales las hacemos con Rodion Kitaev, él es artista.

Los proyectos que se construirán no necesitan de estas representaciones porque hablan por sí mismos cuando se construyen, pero los que son más políticos, sobre el espacio público o el país entero, tratamos de hacerlos de esta manera, porque estas imágenes se convierten en un proyecto en sí mismo y ahí se quedan porque las imágenes empiezan a tener valor aunque no se construya el proyecto. Aunque lo dibujado no sea realista, es un enunciado y funciona como un manifiesto gráfico. Así fue como desarrollamos el lenguaje, experimentando con diferentes herramientas, pero en algún momento decidimos trabajar con un tipo particular de proyecto y un tipo particular de representación.

P.R.B. *Respecto de la imagen y cómo ella construye una atmósfera, una narrativa. Cuéntanos un poco más sobre el desarrollo de la imagen en el proceso de Kosmos.*

L.S. Creo que una imagen es una herramienta como resultado final, por lo que nos han hecho mucho esta pregunta. Hemos escrito sobre ello, porque creemos en ello. Algunas personas lo han criticado, piensan que uno como arquitecto sólo debe pensar en el espacio, la secuencia y el tiempo pero la imagen también es clave.

Construimos proyectos como una serie de imágenes. Obviamente el tiempo, la secuencia entre ellos y la transición de materiales y estructuras son importantes, pero la imagen es aún uno de los debates más importantes en nuestros proyectos.

A.K. Simplemente creemos que es importante entender que una imagen no es solo tu representación, sino también una cierta herramienta, más que eso, es un objetivo del proyecto “una luz al final del túnel”.

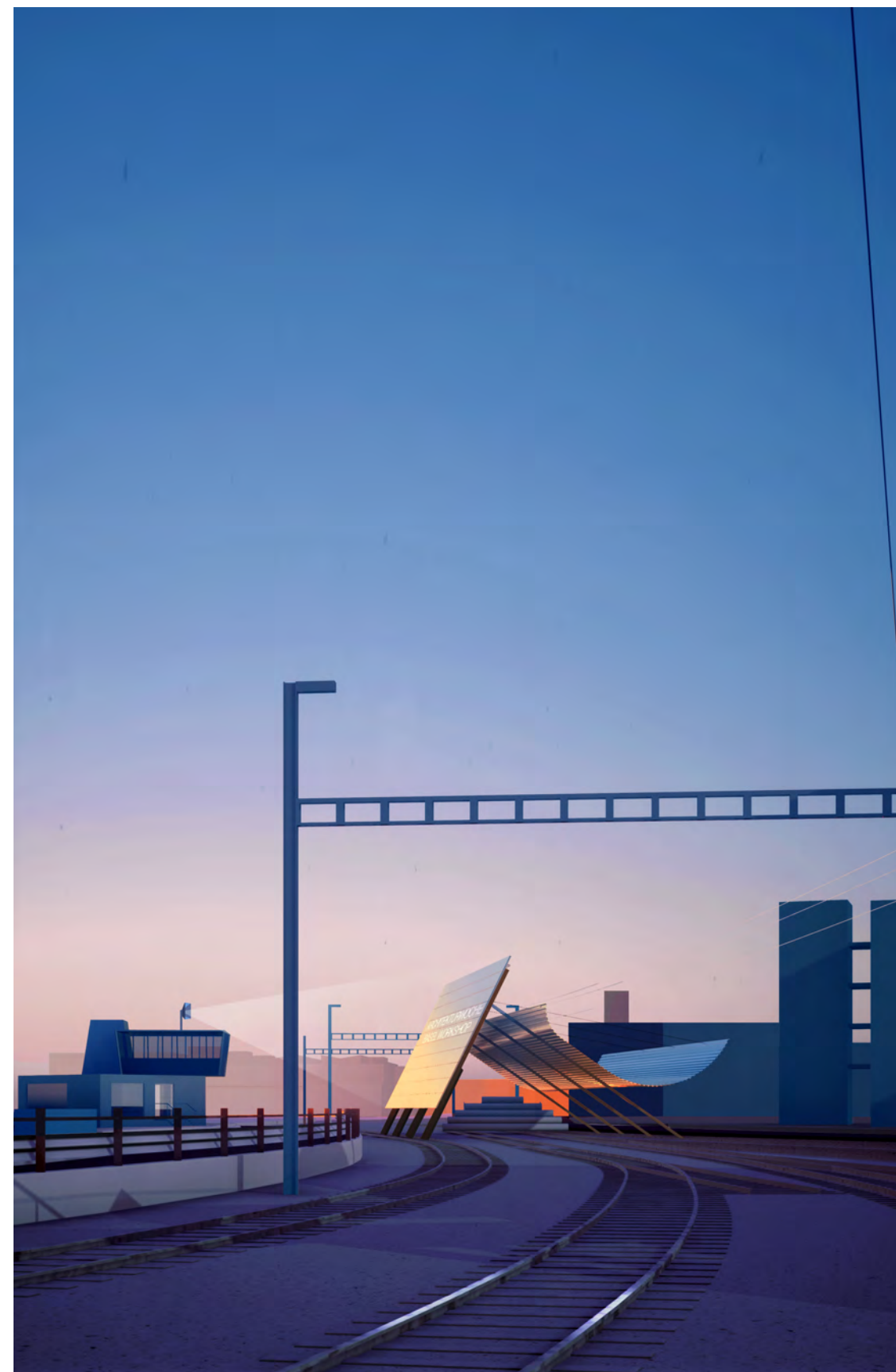


figura 5
Nike Air Box
(c) KOSMOS x Strelka
Photo Iwan Baan
(pag 106 -107)

figura 6
Basel Reused Pavilion
(c) KOSMOS x Comte Meuwly
(pag 109)

figura 7
Polish Pavilion Venice biennale
(c) KOSMOS





figura 8
Chateau Chapiteau Nomadic House
(c) KOSMOS

En inglés la palabra “imagen” significa tanto una foto, una representación visual, pero también una atmósfera imaginaria, una colección de experiencias del proyecto, una cierta seña de él. No es solo la representación, la foto que puedes publicar, sino que también es algo que recopila los significados que tratamos de incorporar en los proyectos y por lo tanto, para nosotros es muy importante transmitirlo y hacerlo poderoso. Porque nos debería guiar en las fases siguientes del proyecto, debería resaltar las partes más importantes del proyecto, que no deberíamos perder durante el desarrollo. La imagen nos ayuda a filtrar diferentes soluciones a encontrar la más apropiada para el proyecto.

L.S. Siempre es una cuestión de la atmósfera, del significado del proyecto, del mensaje que quieres enviar.

A.K. Es importante decir que dividimos los proyectos desde el principio en los proyectos “reales” y los especulativos. Los proyectos especulativos están enfocados en un problema teórico, con el objetivo de generar una pregunta o proponer una idea pero no son pensados para que se construyan, para estos normalmente utilizamos una representación más abstracta porque nos permite omitir los detalles que nos son relevantes, por lo que nos enfocamos solo en lo que es importante para nosotros. En los proyectos “reales” es muy importante representar contextos, materiales, la dirección de la luz lo más precisa posible. En la visualización de los proyectos reales hablamos más de las cualidades arquitectónicas, raramente utilizamos una representación abstracta, porque tenemos que investigar los efectos físicos en estas imágenes. Mientras que en los proyectos especulativos muchas cosas no son importantes porque nos concentramos en las preguntas abstractas de la disciplina.

P.R.B. *En lo que llevamos conversando, me queda la sensación de que la ciudad, lo urbano pareciera muy importante para ustedes.*

L.S. Sí, incluso en pequeños proyectos pensamos en un concepto urbano.

A.K. No separamos edificios privados y públicos, espacios urbanos de departamentos privados. Lo vemos como un flujo continuo coherente de condiciones especiales con diferentes niveles de privacidad, diferentes accesos, protocolos y usuarios, pero luego es un espacio coherente.

Christopher Alexander habla de esta totalidad como un sistema coherente, donde todos los elementos se relacionan entre sí y cada intervención tiene que mejorar las condiciones generales. Esto es muy importante para nosotros, ver las cosas como un todo.

P.R.B. *Recordé un artículo que leí sobre A. Rodchenko cuando viajó a París y le enviaba cartas a su mujer V. Stepanova. Él le contaba como le afectaba la ciudad, era el primer viaje que hacía fuera de Rusia, como se le dificultaba interactuar con una ciudad tan densa, en constante movimiento y muy ruidosa. Me vino a la cabeza esa idea de la ciudad que te afecta.*

A.K. Creo que es un muy buen comentario porque cuando viajamos, a menudo existe esta práctica de simplemente experimentar la ciudad, ir sin un objetivo en particular, experimentar el clima, percibir diferentes maneras de vivir y simplemente observar cómo está organizada la vida cotidiana.

¿Cómo vas a la panadería? Por ejemplo, siempre se puede aprender de estos procesos rutinarios que a veces no se ve, pero que puede ser aplicable en otro contexto, a veces urbano, social...La vida diaria puede inspirarte con muy buenas soluciones que también son probadas por el tiempo en otros contextos.

P.R.B. *Creo que están muy abiertos a considerar muchas cosas a su alrededor, esa actitud ha comenzado a crecer, de estar al tanto de lo que sucede. Avanzar y cambiar de dirección cuando se*



figura 9
Maison Chevre
(c) KOSMOS

necesita, eso es muy interesante.

A.K. Absolutamente, y también es importante ver que las ciudades contemporáneas se desarrollan mucho más rápido que los edificios que se puedan construir y tenemos que diseñar para un futuro imprevisible, un contexto imaginario. La transición, cambio de funciones y tipologías dentro de una estructura, se convirtió en una característica actual. Todos los edificios crecen y cambian mucho más rápido de lo que los arquitectos puedan ejecutar sus diseños o que las constructoras puedan construirlos.

En el contexto de la crisis climática no podemos ignorar el aspecto ecológico de la construcción. Los edificios deben ser flexibles y poder alojar muchas tipologías diferentes, debemos pensar en el edificio para futuras adaptaciones, futuros cambios y transformaciones.

Ya sabemos lo que es importante para las oficinas, para los edificios públicos y luego debemos desarrollar una estructura que en el futuro pueda responder a otra función. La adaptabilidad del edificio es un aspecto ecológico, pero también es algo que puede asegurar que el edificio pueda sobrevivir en el futuro y si quieres prolongar la vida de tu arquitectura entonces hazla flexible.

C.U. *Cuéntenos sobre su relación con Basilea, tienen varios proyectos desarrollados en esa ciudad. Quizá por la forma en que uno tiene que mirar las cosas cuando se viene de fuera. Enrique Walker habla de la importancia de ser extranjero en un lugar, la importancia de tener una mirada desprejuiciada de un fenómeno, de poder mantener una distancia de lo que se observa.*

A.K. Me gustaría agregar al aspecto de ser extranjero, lo que nos gusta llamar, tener un “par de ojos nuevos”. Esto significa que puedes reflexionar sobre las cosas que para los ciudadanos, por las rutinas de la vida, empiezan a ser algo normales e imperceptibles. Mientras que “los ojos nuevos” pueden encontrar alguna cualidad importante

de una ciudad y ofrecer un método inusual de mejora.

Al ser extranjero tratamos de aprender de diferentes contextos. Es muy interesante explorar arquitectura vernacular y discutir acerca de soluciones ingenieriles elementales. Estas simples soluciones proto-técnicas pueden ser tan efectivas y complejas como ingeniería contemporánea pero más fáciles de construir y sin consumir tantos recursos. Tratamos no solo de coleccionar soluciones vernáculos si no que estudiarlas, entender la razón por la cual fueron hechas y como estas funcionan. Como extranjero tienes más interés en entender cómo funcionan y la lógica de las cosas, mientras que como local estás acostumbrado y no es interesante pensar en por qué las cosas son como son o ni siquiera sabes que podría ser diferente.

L.S. La noción de ser extranjero creo que es una noción muy interesante

A.K. Es importante y fructífera para la arquitectura.

C.U. *Está el aspecto de no tener el prejuicio que llevas por ser local y también la falta de comprensión de las cosas...*

A.K. Creo que se trata más de acostumbrarte a cierto contexto y de ahí la inhabilidad de tener una nueva percepción. Es importante seguir sorprendiéndose con las cosas, la sorpresa genera interés, el interés genera curiosidad y la curiosidad nos provoca estudiar e investigar. ¡Es tan importante seguir sorprendiéndose! Es muy importante aprender del contexto. Hay cosas que ya han sido probadas, no por un genio, sino por una generación, por lo que es una solución bien probada, es conocimiento colectivo demostrado a lo largo del tiempo.

P.R.B. *Esta idea de ser extranjero creo que está muy presente en su práctica, ustedes viajan mucho y absorben muchas cosas de diferentes países.*



figura 10
Chateau Chapiteau Barn
(c) KOSMOS

A.K. Así es, hemos hablamos de caminar y observar, no se trata solo de encontrar cosas bonitas. Lo que es interesante es lo que provocó la lógica de la misma, lo importante de ciertos elementos. Tratamos de entender la lógica y adquirir conocimiento de todo el mundo.

El mundo está cambiando, el clima está cambiando, tenemos que buscar nuevas soluciones y algunas soluciones vernáculas de otros países pueden ser aplicables en otros contextos.

L.S. No se trata solo de viajar, creo que se trata más de ser “temporalmente local”, algo que me dijo un amigo hace un tiempo, básicamente cuando comienzas a vivir en un lugar y te vuelves local, comienzas a hablar mejor el idioma o comienzas a conocer las tradiciones locales, empiezas a aprender sobre la arquitectura local. Básicamente esto es lo que considero una condición mucho más fructífera que simplemente viajar. Si solo estás de viaje no te das cuenta, incluso si eres un viajero curioso, no puedes acceder a las cosas que dan forma a la cultura, por ejemplo, como tratar la basura o pagar la electricidad.

Tal vez para un arquitecto eso puede ser mucho más interesante que algunas hermosas gemas arquitectónicas escondidas.

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



figura 11
3 Urban Rain Graz (c)
KOSMOS

Rehabilitación del Casino de Urca Nuevo Centro de Creación

Rehabilitation of the Urca Casino
New Creation Center

arquitectos

JOSEP FERRANDO Architecture / Josep Ferrando + David Recio

BETI FONT Arquitetura / Beti Font

ADO AZEVEDO Arquitectura

ABSTRACT. The vestiges of the palatial Urca casino in Rio de Janeiro are recovered to function as a multipurpose space. The ruin, the vegetation that has invaded it and some secondary structures, superimpose their characteristics and qualities to enable an open operating space. The project is reduced to just enough. The careful work of representation makes the projected time present. **Key Words.** Time, Ruin, Representation, Recovery, Infrastructure

Resumen. Los vestigios del palacio casino de Urca en Río de Janeiro se recuperan para funcionar como un espacio polivalente. La ruina, la vegetación que la ha invadido y unas estructuras secundarias, superponen sus características y cualidades para habilitar un espacio de funcionamiento abierto. El proyecto se reduce a lo suficiente. El cuidadoso trabajo de representación hace presente el tiempo proyectado.



Palabras Clave

Tiempo
Ruina
Representación
Recuperación
Infraestructura

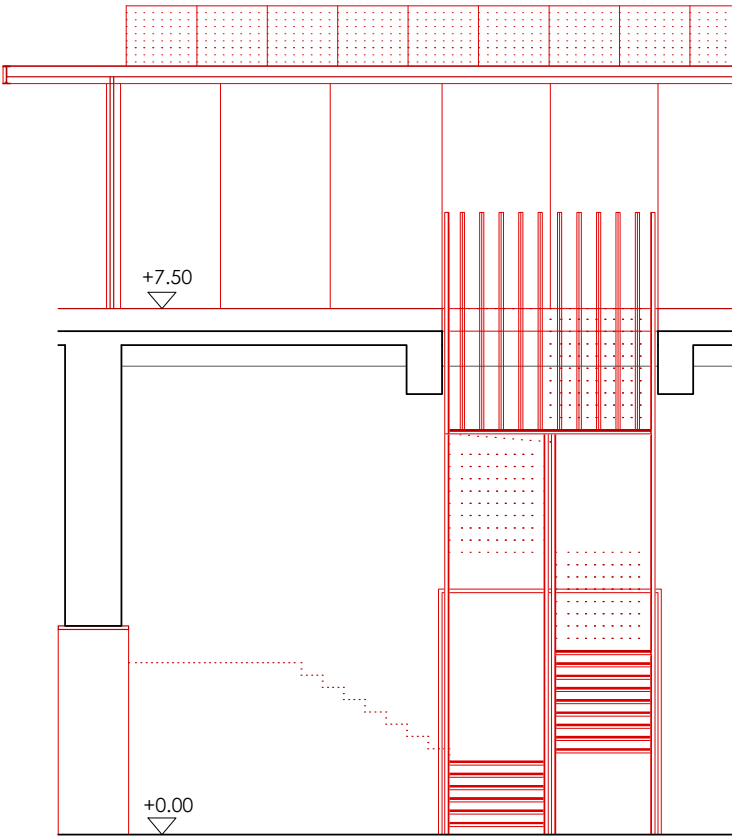
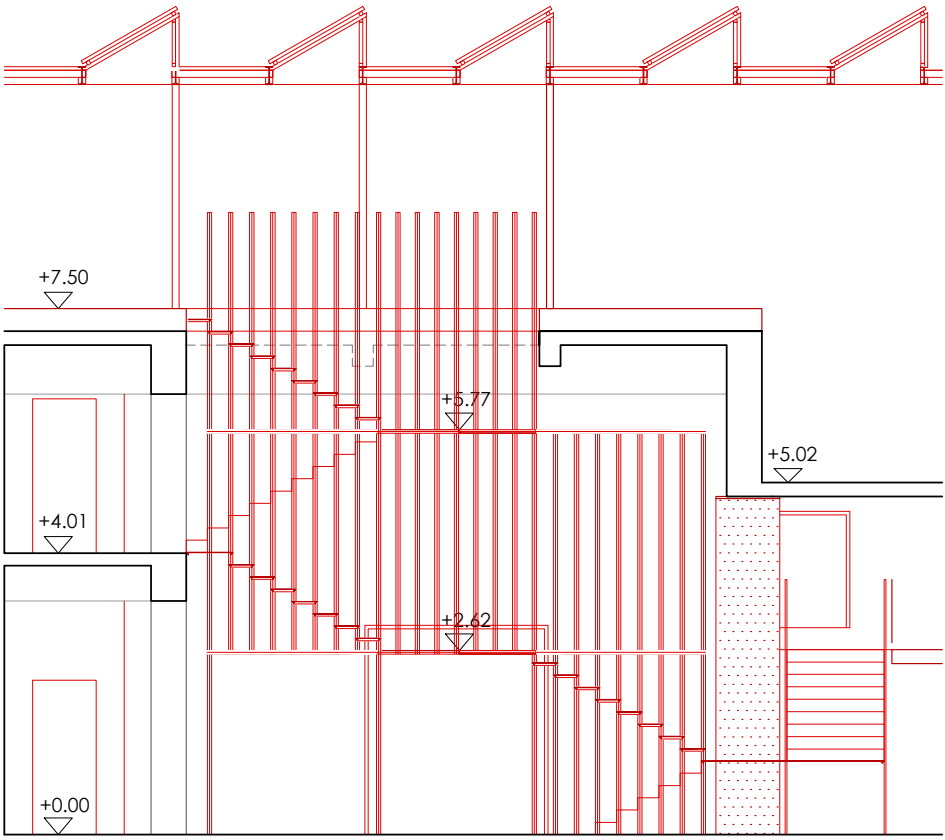
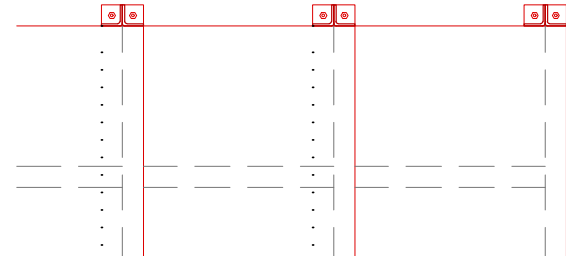
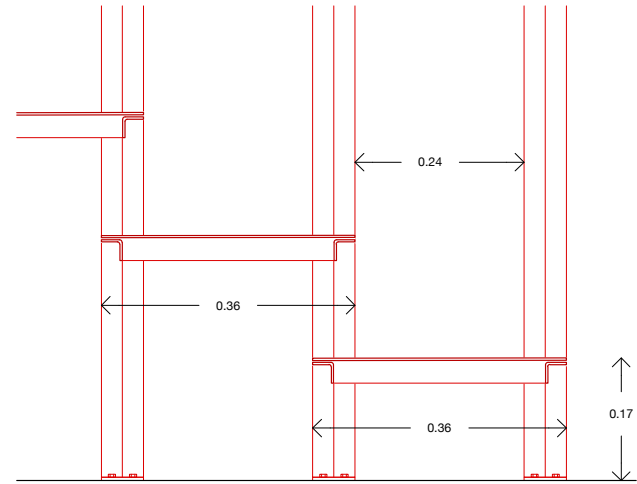
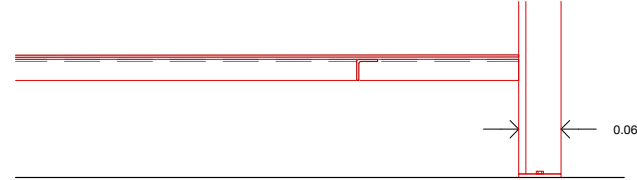
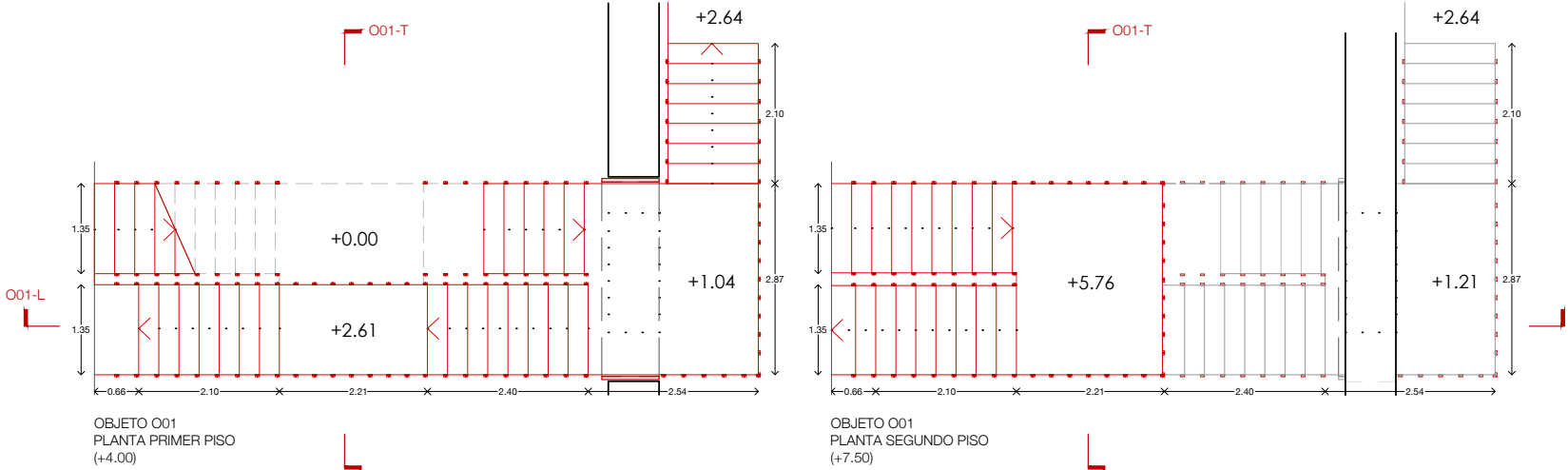
figuras

Gentileza
Josep Ferrando Architecture

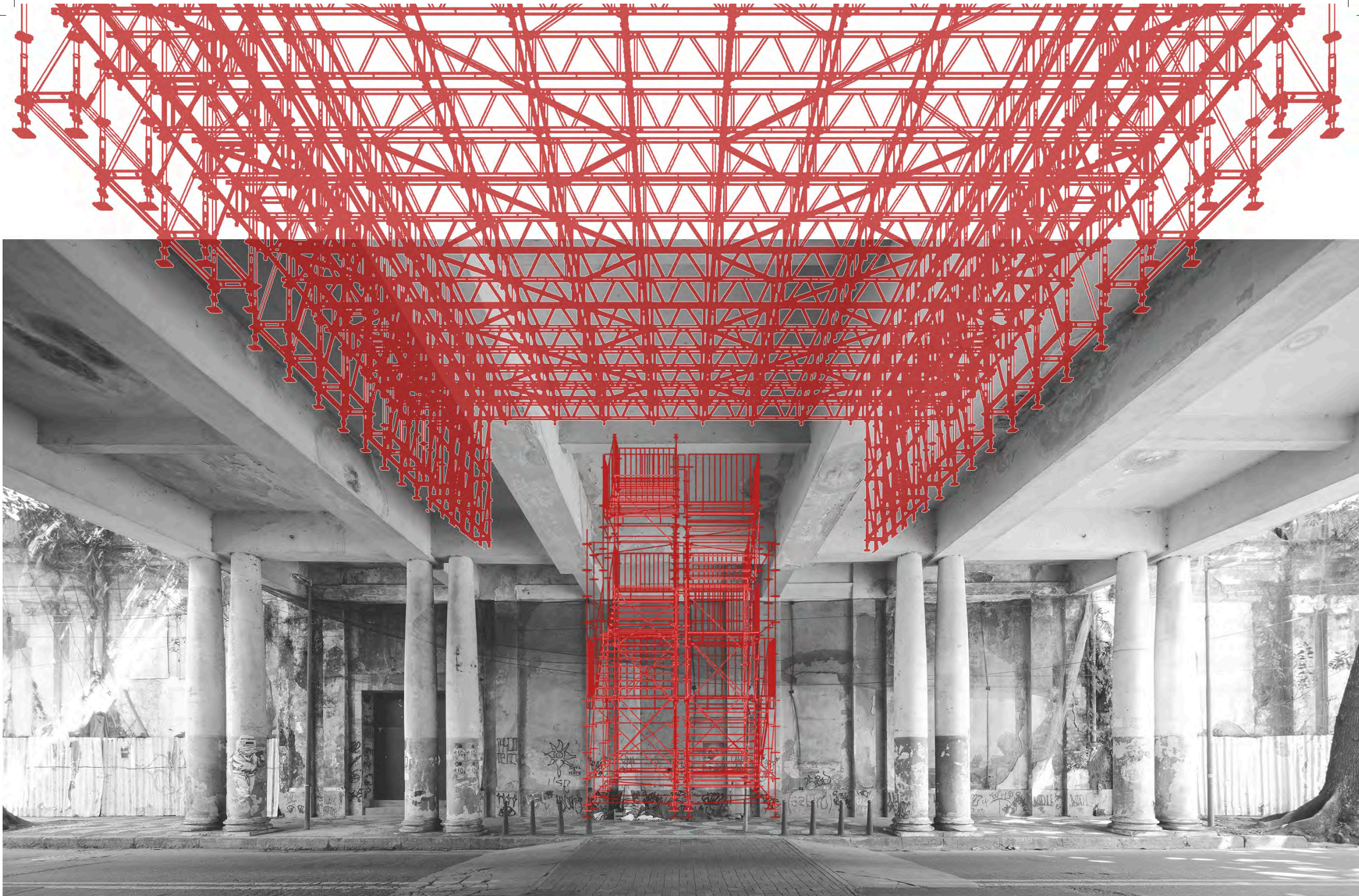
- DIVISORIAS**
- MA** MURO 20 HORMIGÓN ARMADO
 - MC** MURO CONTENCIÓN HORMIGÓN
 - MB** MURO 20 BLOQUE HORMIGÓN
 - T1** TABIQUE 18 CARTÓN YESO
 - T2** TABIQUE 10 CERÁMICO

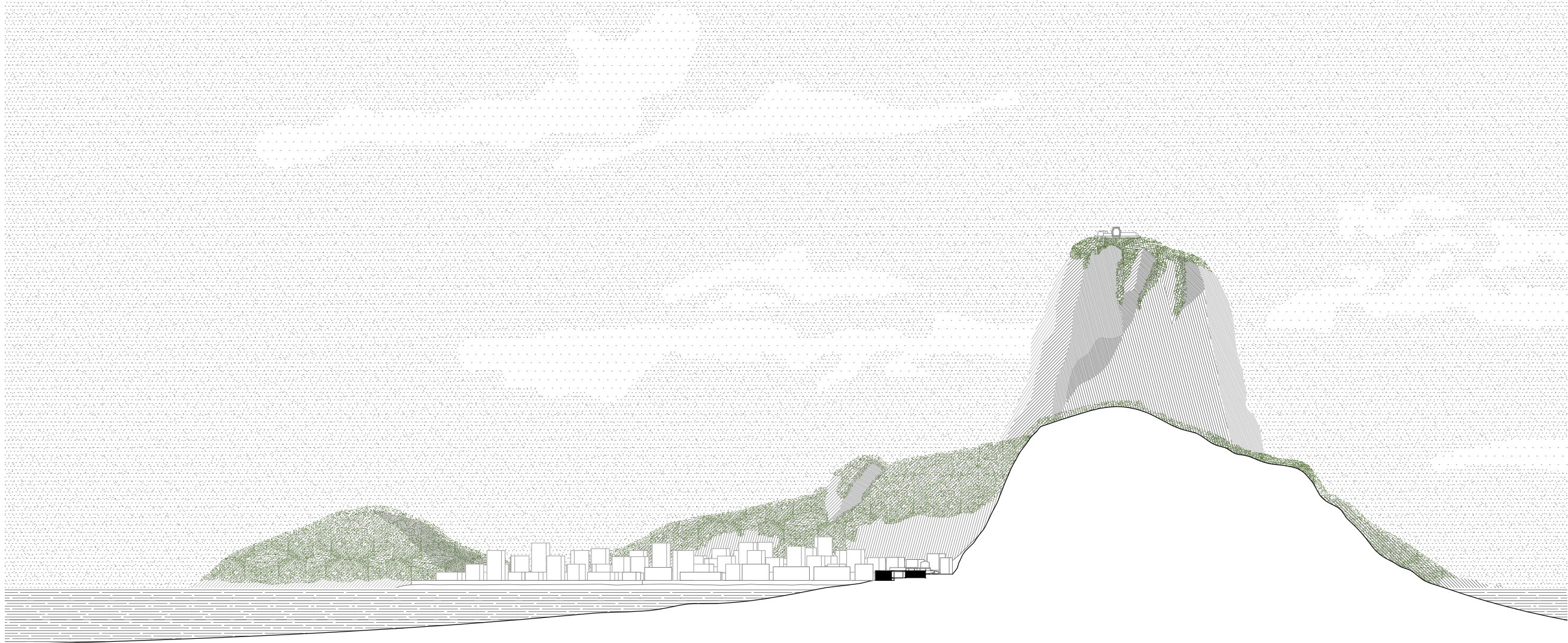
- PAVIMENTOS**
- PHE** HORMIGÓN REMOLINADO
 - PH** HORMIGÓN
 - PV** VINÍLICO
 - PG** GRAVAS
 - PHP** HORMIGÓN PREFABRICADO

- REVESTIMIENTOS**
- RV** VISTO
 - RR** REVOCADO Y PINTADO BLANCO
 - RE** ENYESADO Y PINTADO BLANCO
 - RA** ALICATADO h=210 + VISTO
 - RP** PINTADO

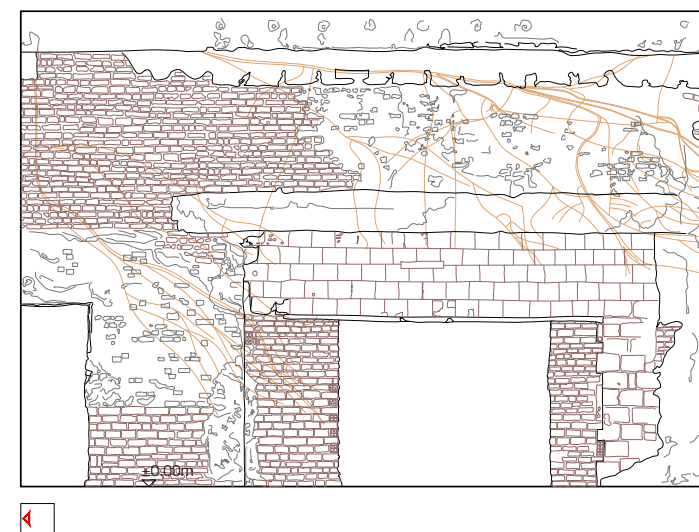
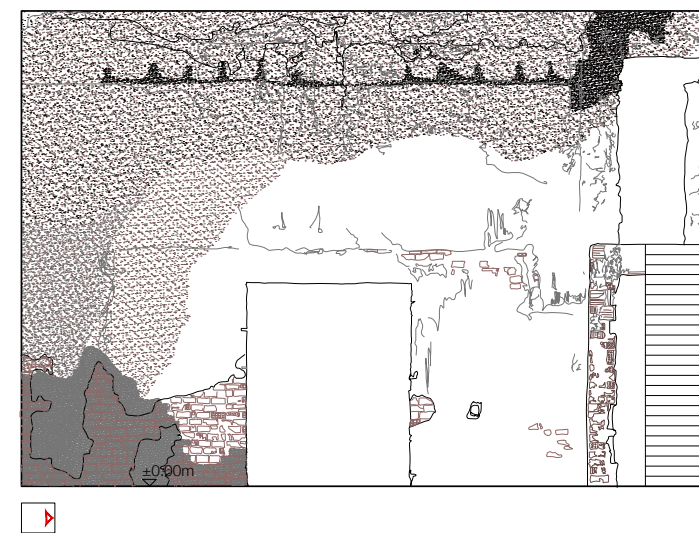
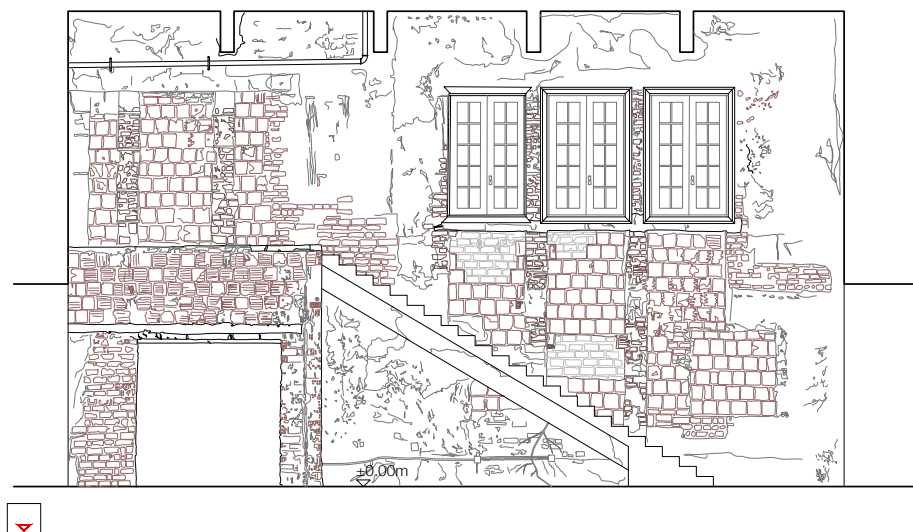
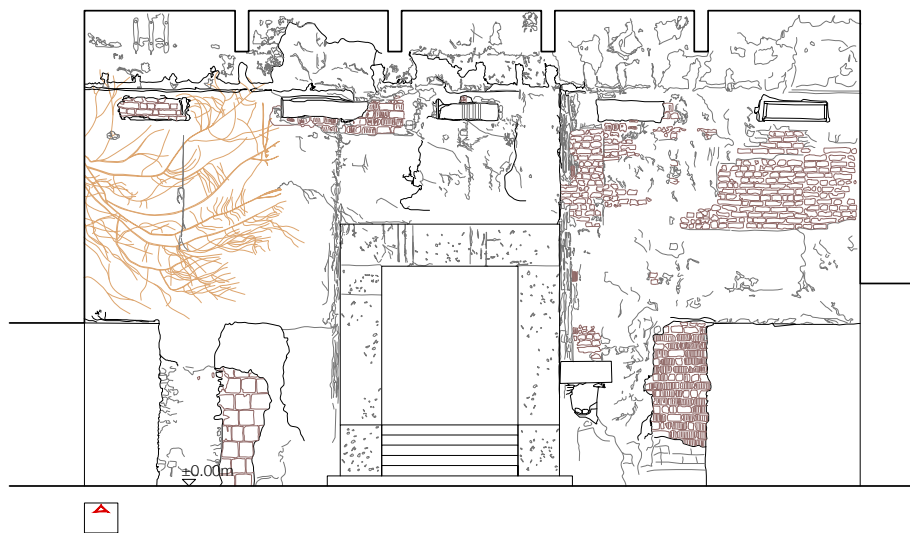




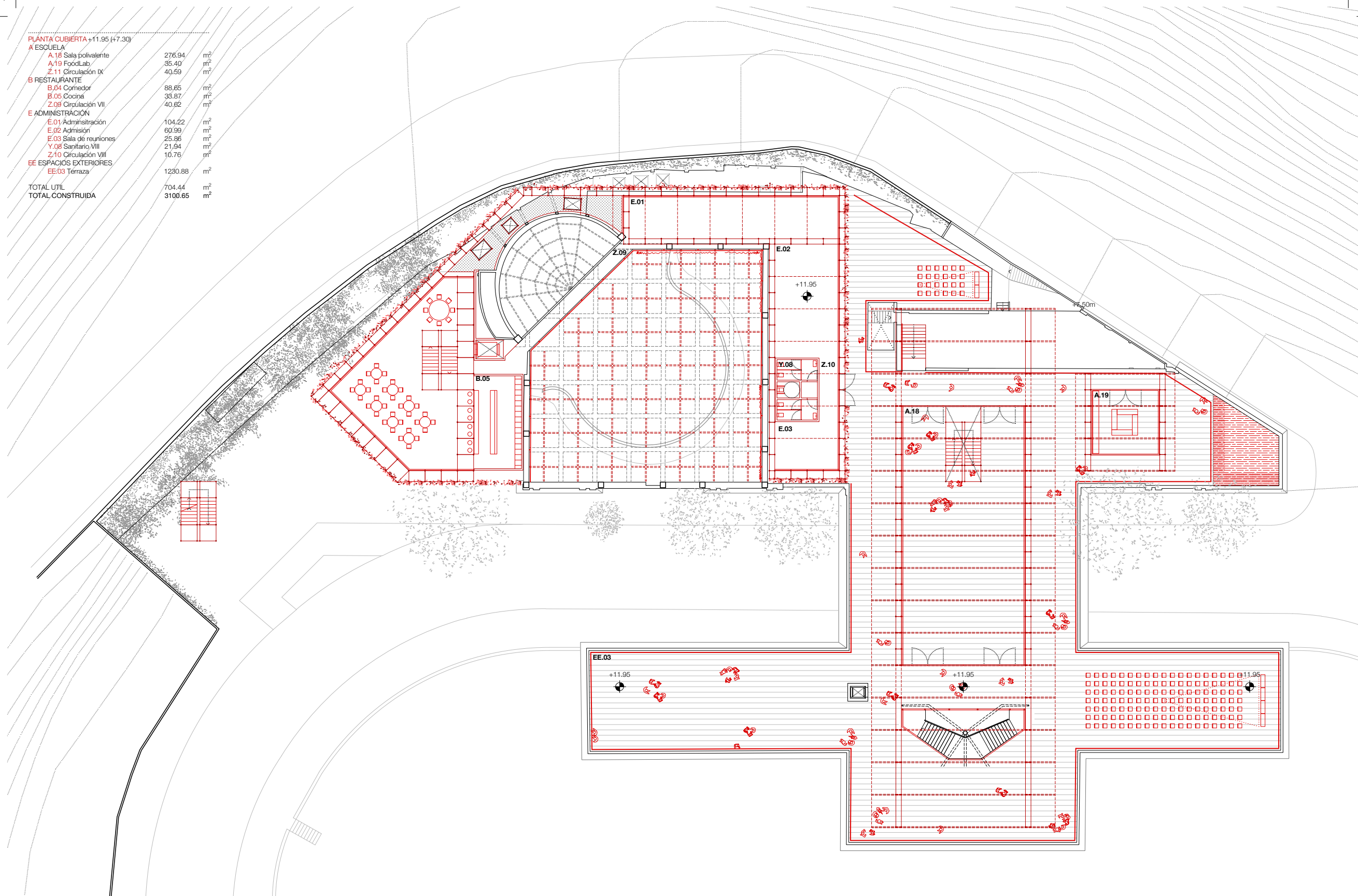


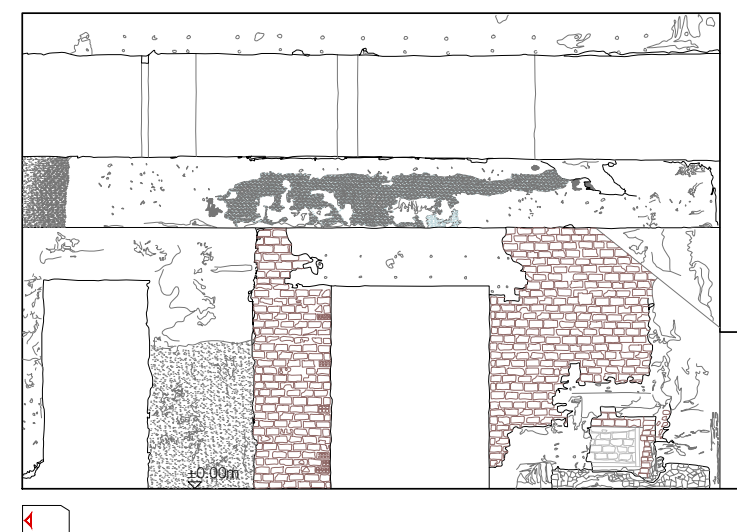
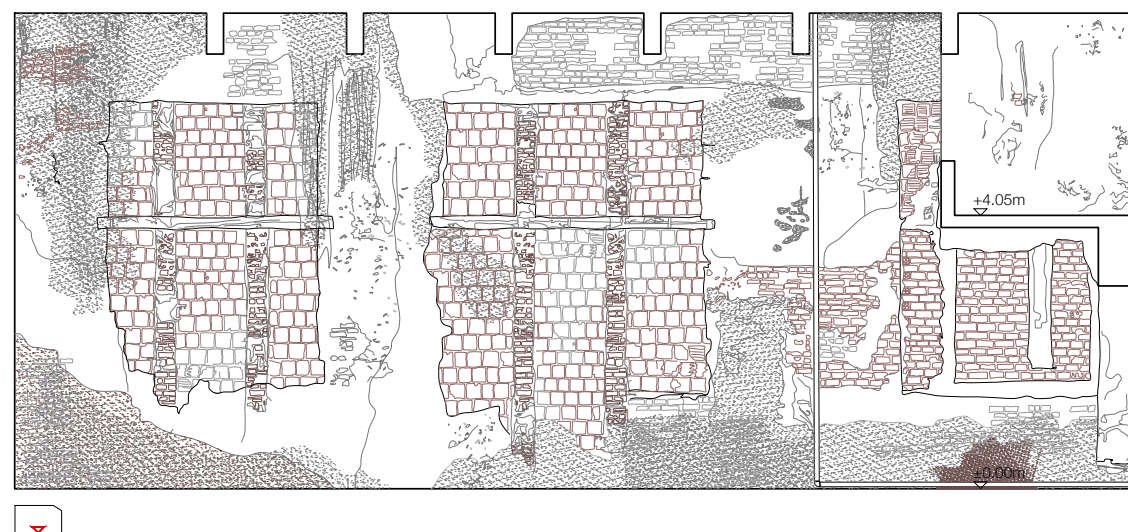
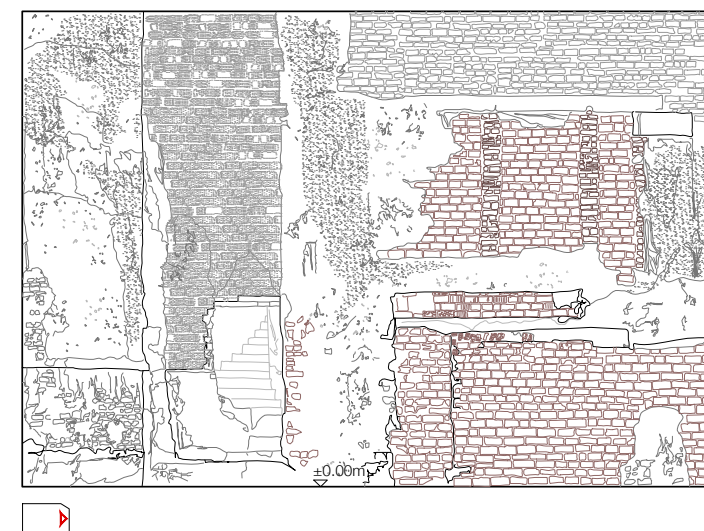
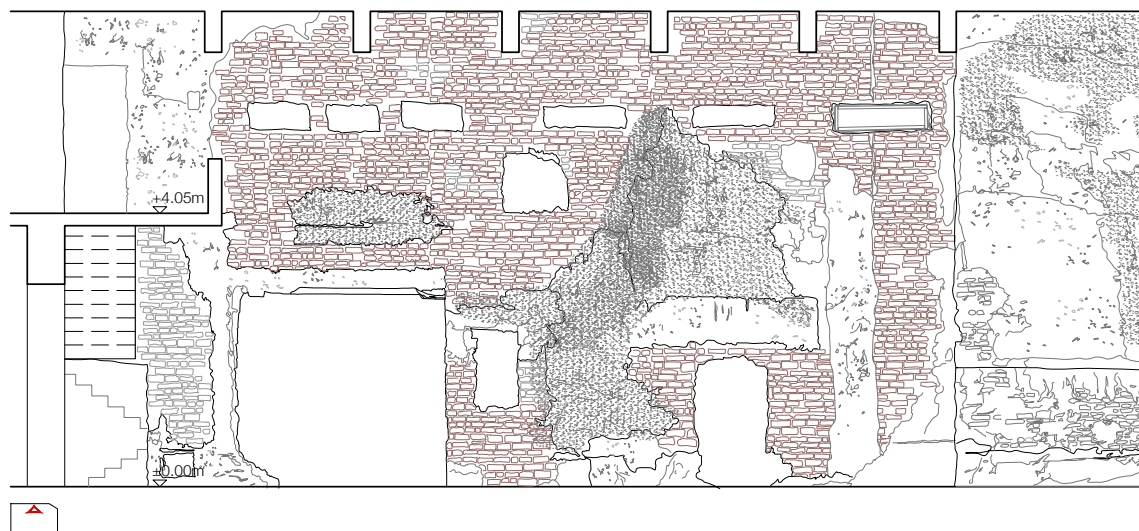


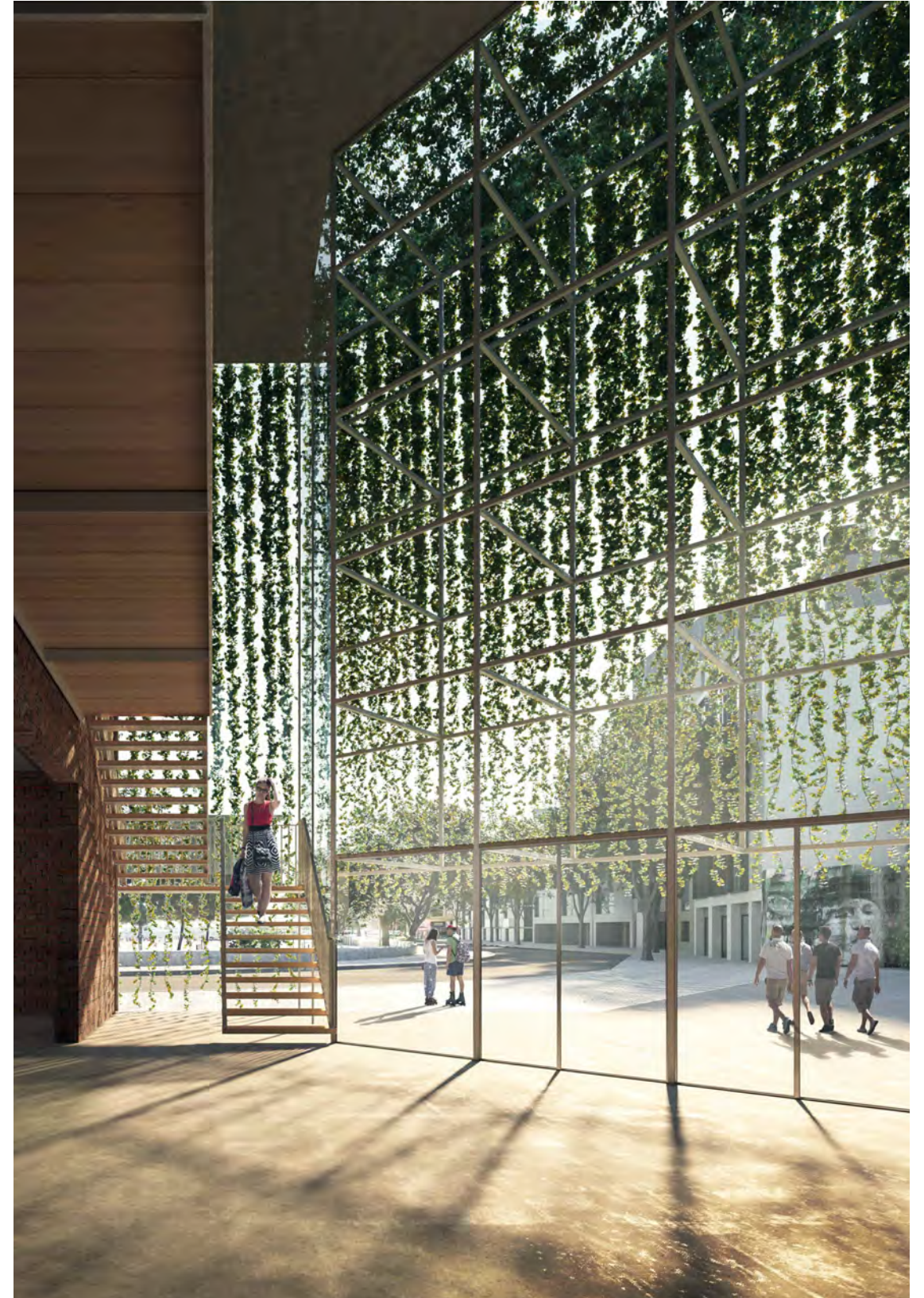


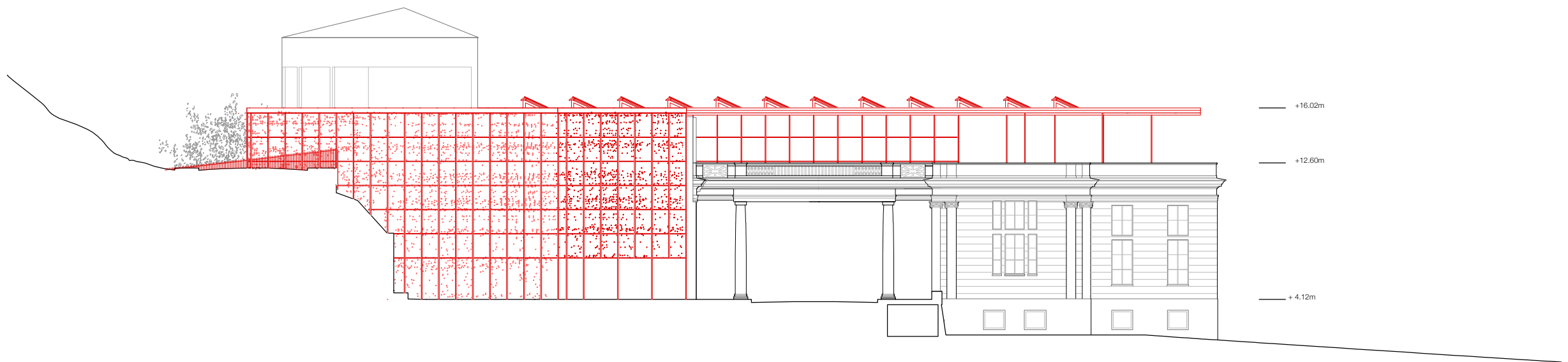


PLANTA CUBIERTA +11.95 (+7.30)		
A ESCUELA		
A.18 Sala polivalente	276.94	m ²
A.19 FoodLab	35.40	m ²
Z.11 Circulación IX	40.59	m ²
B RESTAURANTE		
B.04 Comedor	88.65	m ²
B.05 Cocina	33.87	m ²
Z.09 Circulación VII	40.62	m ²
E ADMINISTRACIÓN		
E.01 Administración	104.22	m ²
E.02 Admisión	60.99	m ²
E.03 Sala de reuniones	25.86	m ²
Y.08 Sanitario VIII	21.94	m ²
Z.10 Circulación VIII	10.76	m ²
EE ESPACIOS EXTERIORES		
EE.03 Terraza	1230.88	m ²
TOTAL UTIL	704.44	m ²
TOTAL CONSTRUIDA	3100.65	m ²









Josep Ferrando

Universidad Politécnica de Madrid, ETSA Madrid. Arquitecto por la ETSA de Barcelona y director del despacho Josep Ferrando Architecture, combina la práctica con la academia –Decano de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Salle Barcelona (ETSALS)–, y con la gestión cultural –Director del Centro Abierto de Arquitectura, del Departamento de Cultura del Colegio de Arquitectos de Cataluña, época en la que la institución ha sido reconocida con el Premio Nacional de Cultura, y Comisario de la Bienal de Pensamiento de Barcelona–. jfb_arch@coac.net

"Decalaje" en tres movimientos

"Offset" in three movements

entrevistado

Guillermo Mora

texto

Jesús Lazcano
Esteban Salcedo

ABSTRACT. Interview with the painter Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980) about aspects of his work related to Architecture. The text, through the concept of lag understood as the ability to incorporate uncertainty into the creative process, investigates three transitions in the artist's production: that of the studio to the exhibition space, that of the conceptual world to the material, and that of autonomy, of the works to the links that are generated between them at multiple levels.

Key Words. Plastic Arts, Painting, Architecture, Conceptual Art.

Resumen. Entrevista al pintor Guillermo Mora (Alcalá de Henares, 1980) sobre aspectos de su obra relacionados con la Arquitectura. El texto, a través del concepto de decalaje entendido como la capacidad de incorporar la incertidumbre dentro del proceso creativo, indaga sobre tres transiciones en la producción del artista: la del estudio al espacio expositivo, la del mundo conceptual al material y la de la autonomía de las obras a los vínculos que se generan entre ellas en múltiples niveles.

figura 1

Fotografía del estudio



Palabras Clave

Artes Plásticas
Pintura
Arquitectura
Arte Conceptual

Madrid, 25 de agosto de 2022

Llegamos al estudio de Guillermo Mora y, cuando nos abre la puerta, se percibe el olor a pintura de la pieza en la que está trabajando. Tras verla un momento, Guillermo nos guía amablemente hasta el piso inferior, un sótano análogo al espacio de planta baja. Aquí, las pinturas y materiales de trabajo conviven con los restos y bocetos de otras obras pasadas futuras formando una constelación de objetos heterogéneos entre los que subyace un orden no evidente, pero apreciable.

Por último, ascendemos a la entreplanta, en la que hay una modesta biblioteca, una mesa con ordenador y una pared de la que cuelgan algunas imágenes. Desde allí, volvemos al piso de entrada para comenzar la entrevista.

JL y ES. Buenas tardes, Guillermo. Teníamos mucho interés en hablar contigo sobre tu trabajo por su relación con la arquitectura. Hemos organizado la entrevista en tres temas básicos que giran en torno al concepto de “decalaje”, una característica que vemos en tu obra y que entendemos como opuesta al omnipresente concepto de ensamblaje.

Estas tres ideas son, en realidad, tres tensiones de las que tus obras parecen una cristalización coyuntural: el recorrido del estudio a la exposición, la transición del concepto a la materia, y la dicotomía entre la autonomía y el vínculo, como si de tres desplazamientos, en constante tránsito, se tratasen.

ESTUDIO-EXPOSICIÓN

ES. Hablemos primero de este lugar, ¿Cómo influye tu estudio, que es una construcción propia, en tu forma de trabajar?

GM. Empezando a responder por esta última cuestión, cuando llegué a este espacio lo visualicé y comprendí desde mis distintos procesos de trabajo. En mi estudio deben convivir las elaboraciones más minuciosas con las masas de

pintura de secado muy lento y con otros montajes que generan mucho polvo y suciedad, por lo que este espacio fragmentado en tres niveles me permitía separar esos procesos en las distintas plantas y así poder trabajar en distintas fases o en distintos tipos de trabajo a la vez. Como podéis apreciar, trabajo en diferentes cosas al mismo tiempo, ya no sólo por la demanda de los distintos procesos, sino también por una cuestión de cómo se estructura mi cabeza. No me caso con una única manera de hacer. La manera en que parcelo el estudio es como leer tres libros a la vez. Poder trabajar en diferentes proyectos a la vez sin que se solapen sus procesos para mí es muy importante, y cuando llegué a este espacio lo vi rápidamente.

ES. Pero el hecho de tener tres plantas con características muy diferentes, dos con más luz y entrada directa desde la calle y el otro, subterráneo, más sombrío, ¿también estructura o determina la manera en la que tú enfocas tus trabajos?

GM. No es tanto el tema de la luz, aunque cuando trabajo mucho en el sótano pierdo la noción del tiempo y eso me trastoca un poco. Disponer de tres niveles es como tener tres cabezas, y la arquitectura del estudio me permite funcionar de una forma más parecida a mi manera de ser y pensar. Creo que los estudios son el reflejo de los cerebros de los artistas.

Este espacio me gustó mucho desde el principio por las posibilidades tan amplias que me permitía (comparadas con el anterior estudio que tuve desde 2009 al 2015). Ahora existe la posibilidad de desvincularme de este estudio y cambiarme a otro espacio mucho mejor, más amplio, diáfano, con mejor ventilación, pero sencillamente no quiero. Tengo que replantearme si este nuevo espacio será una cuarta cabeza o ese cuarto libro que leer a la vez.

ES. Y cuando debes desvincularte por obligación, bien porque haces una pieza site-specific o una residencia, ¿eso también altera el tipo de trabajos que haces?





figura 2, 3
Obras Completas 2016
Libros de la biblioteca del autor
cubiertos por pintura acrílica.
Edición de 20 ejemplares + 7 PA
Fotografía: Guillermo Mora
Gentileza del artista.
(pag 2013)

GM. Con los proyectos site-specific no tanto, porque este tipo de proyectos ya están pensados y producidos con anterioridad y se suelen instalar con un calendario muy ajustado. Se va a tiro hecho. Pero el tema de las residencias es diferente. Este tipo de momentos los utilizo como puntos de partida. Intento partir de cero, sin un proyecto concreto. Para ello trato de buscar residencias que estén abiertas a entender mi forma de trabajar, puesto que yo no le encuentro sentido a trasladarme a un lugar para convertirlo en una versión fake de mi estudio y seguir haciendo fuera lo mismo que hago aquí. Me interesa mucho más ir a un sitio con la expectativa de que pueda surgir algo nuevo o, si tengo una idea, ver si ese es el lugar idóneo para desarrollarla. Por



figura 4, 5
Siete veces yo 2022
Papel policromado con pintura
acrílica y grapas sobre estructura de
papel y DM 21 x 208 x 147 cm.
Fotografía: Guillermo Mora / Luis
Asín. Gentileza de la Galería Moisés
Pérez de Albéniz

ejemplo, el origen de estos módulos de aquí atrás, formados por pequeños fragmentos de papeles y grapas, surgieron en una residencia que hice en el CCA Andratx en 2020. Decidí irme para allá únicamente con una grapadora y de ahí viene esta pieza (Siete veces yo, 2022). La decisión de llevarme la grapadora no fue aleatoria. Es una herramienta muy vinculada a la pintura, aunque a su parte trasera. Las grapas anclan el lienzo al bastidor por detrás. Su lugar en la pintura es el reverso, y yo quería invertir el orden y pasarlas a la superficie, al lado visible. Me preguntaba si con una grapadora podría seguir pintando, a través de un gesto repetido con una herramienta ligada a la mano.

ES. En realidad, tu estudio no solamente se entiende como un espacio, sino también como las herramientas que tienes y que, cuando te desplazas, pasan a ser una extensión de éste; seguramente podrías haber comprado una grapadora allí, pero decidiste llevarte la que tenías aquí.

GM. Sí, me llevé la mía, aunque finalmente la rompí, porque una cosa es grapar diez veces y otra grapar 10.000. Todo se rompe, todo tiene un fin.

Es curioso cómo aproveché esa residencia con tan poco... En esos desplazamientos hacia otros lugares y otro tipo de espacios, intento forzar los procesos y desarrollar las ideas que hayan estado volando previamente por mi cabeza. Dentro de mi estudio tengo todo lo positivo que me rodea, pero también muchos fantasmas. Hay mucho pasado y por eso, cuando me traslado a otros espacios, me seduce mucho la idea del “cubo blanco” como espacio simbólico y vacío, como un nuevo generador. Las residencias son necesarias en mi proceso y, por suerte, hay muchos lugares alrededor del mundo para hacerlas. Es una gran ventaja que tiene mi colectivo. Pero también es cierto que cada vez tengo más definida mi dinámica de trabajo e intento elegir bien dónde ir. Si me voy en un momento inapropiado, puede ser una pérdida de energía y tiempo.

CONCEPTO-MATERIA

ES. Otra cuestión muy importante es la tensión que se establece en tu trabajo entre el concepto y la materia. En tu obra se aprecia una intención de reconciliar lo conceptual con la pintura y, desde ahí, extender ambas cosas. Haciendo un repaso de tus trabajos, no acertábamos a describir cuáles eran los conceptos que te rondan la cabeza desde que empezaste a trabajar. Sí que nos parece que existe una idea muy clara de serialidad, de trabajar con series y funcionar con evoluciones a partir de la repetición. También de ligereza; que quizás tiene que ver con aquello que has contado sobre democratizar los materiales... Utilizar materiales sencillos, que pesan poco...

GM. Yo lo veo al contrario, mi trabajo me parece muy pesado. Es cierto que puedo jugar un poco con eso; hay piezas que son como titanes y luego parece que están ahí, flotando...

ES. Superficie es otro de los conceptos, entendidos en el sentido de trabajo con las superficies como en el muro de plastilina (Piedra espesa, 2018) que produjiste expresamente para la exposición *Querer parecer noche* en el CA2M, desde ahí a los colores y las tonalidades o las texturas... Esos temas son seguramente los más evidentes, pero teníamos curiosidad por saber si hay otros que se nos escapan y que son para ti obsesiones recurrentes.

GM. Por un lado, al hablar sobre el concepto y la materia, la idea de tránsito entre ambos me interesa mucho. Sobre todo, el tránsito del pensamiento a la forma, la traducción de éste hacia algo físico y corpóreo. También trabajo con los conceptos de superposición, ocultación o desvelo, que son conceptos ligados a la Historia de la pintura. Suelo preguntarme cómo puedo plasmar yo todo eso puesto desde mi contemporaneidad, cual es la posición de estos conceptos tan intrínsecos a la Historia de la pintura. Me gusta vincularme a ese hilo conductor pero, por supuesto, concibiéndolo desde mi tiempo. Uno tiene que saber el tiempo en el que está y cuál es el lenguaje que le corresponde. ES. Es algo que tú, de alguna manera también contribuyes a construir.

GM. Claro, por eso me interesa. No creo que las ideas sean antiguas o modernas, especialmente cuando hablamos de cosas intrínsecas al pensamiento y a la pintura... La superposición ya viene de Altamira; es algo que tiene más que ver con cómo lo cuentas, y no solo me refiero a una cuestión formal, al uso de los materiales o de los formatos. Por ejemplo, ¿cómo entender la superposición junto a nuestra visión fragmentaria actual? Esto es algo atemporal junto a algo que pertenece a nuestro tiempo y no a otro. Ya no existe una idea de totalidad como hace siglos. Nuestro pensamiento es fragmentario, y por



eso, me interesa mucho aplicarlo a la pintura. Me interesa el tránsito de esos fragmentos, el desplazamiento de pequeños trozos hacia otros lados, partes que pertenecieron a algo total que se ven acopladas junto a otros elementos, creando nuevas fricciones y maneras de entenderse.

ES. Sí, es evidente, y luego está también la cuestión de la materia, que nos parece que en tu obra se entiende casi como una metodología. Subyace la idea de que eres una especie de artesano que trabaja desde lo gestual, desde lo manual. También encontramos otra característica que es la idea de reciclaje; un reciclaje tanto material como conceptual, la autorreferencia...

GM. Sí, pero ahí, y perdona que te interrumpa, el reciclaje va directamente ligado a la reutilización de la materia, sobre todo a una idea de reutilización positiva para no abusar de los recursos... Pero a mí me interesa mucho más la idea de segunda oportunidad, que puede ser positiva o negativa. A través de la segunda oportunidad, el resto y el fragmento crean nuevos símbolos, un nuevo tiempo. Desde mi punto de vista, el reciclaje está directamente relacionado con lo material mientras que la segunda oportunidad es más mental.

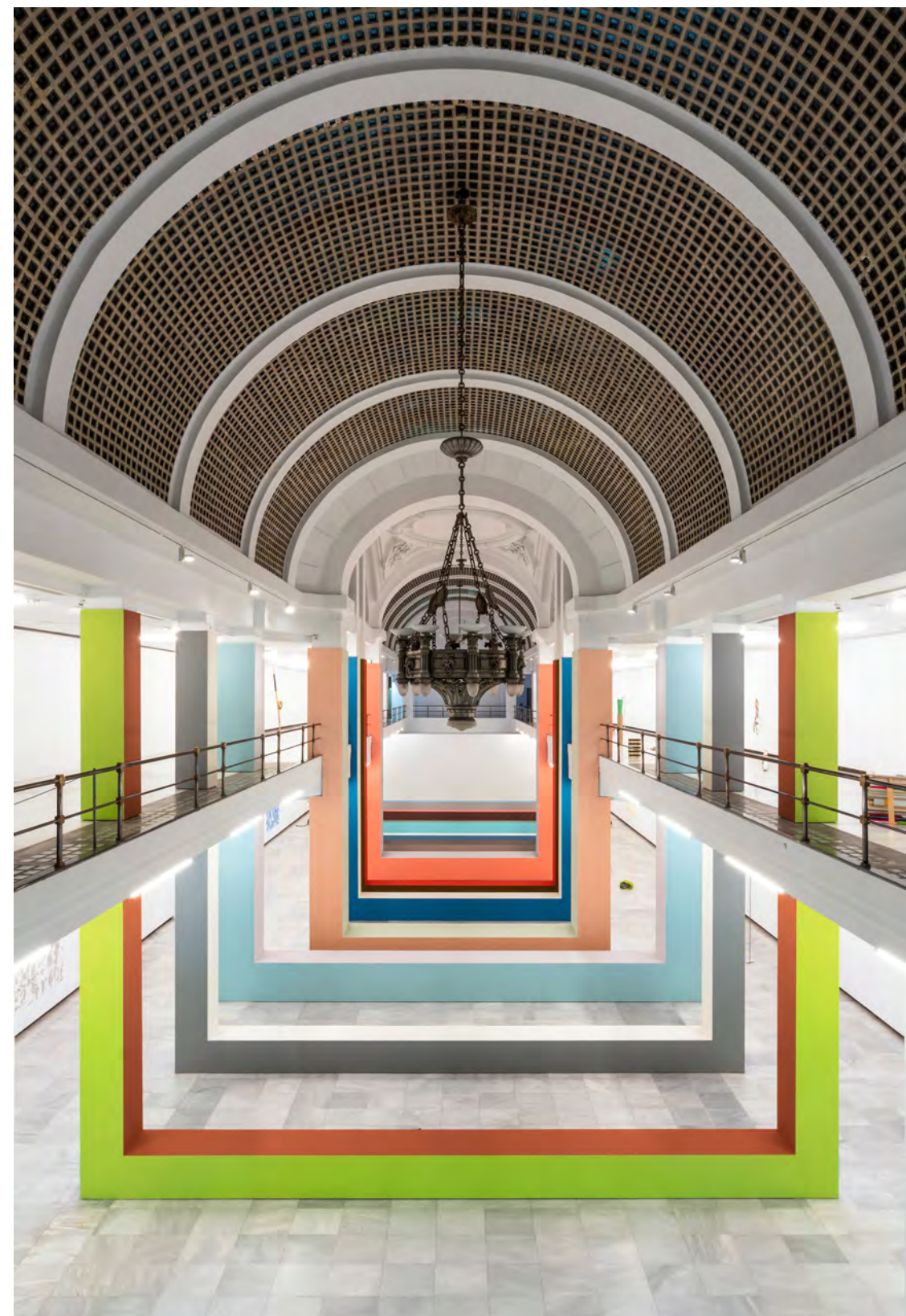
JL. Nosotros eso lo interpretamos desde un punto de vista muy disciplinar. No hablamos tanto del reciclaje en el sentido literal de reutilizar las piezas, sino de reutilizar procesos de pensamiento que, en su momento, no se materializaron por diferentes factores. Al final se les acaba encontrando una segunda vía y, a partir de ellos, se hace algo completamente nuevo.

GM. Ahora hablas de eso y me resulta curioso, porque yo también tengo esa manera de reencontrarme con las cosas, como me reencontré con ese boceto de cinta de embalar (señala la pared) realizado en 2006 y que 13 años después dio pie a todas las piezas que hice para la exposición Horizontal con Miquel Mont en Tabacalera. A veces tenemos ideas y

no podemos desarrollarlas, bien porque influyen factores como la disponibilidad de espacio, lo económico, etc. y yo creo que eso no debería causar ninguna frustración. Hay que ser paciente con la carrera, que es de fondo, y también con los procesos, contigo mismo y con las propias ideas. No todo pensamiento o idea tienen por qué ser desarrollados y, a veces, está bien dejarlos reposar a un lado. Hay cosas que vienen conmigo por los diferentes estudios desde hace 20 años. Son como compañeros de viaje, están ahí latentes, esperando a conectar conmigo y contarme algo; y cuando sucede esa conexión, me hace ver que mi pensamiento es cíclico, circular. No creo en la idea de progreso como una línea recta hacia delante. Me muevo en círculos y cuando vuelvo a pasar sobre algo después de muchos años, esa cosa ha cambiado, y yo he cambiado también, con lo cual mi visión y acción sobre ello va a ser totalmente distinta... Es como volver a un bosque después de veinte años: tanto yo como el bosque seremos otra cosa. Mi percepción y análisis del bosque serán nuevos.

JL. Parece que existe una parte activa en tu relación con los objetos, que no sólo existe ese trabajo conceptual de pensar en un objeto, construirlo y arrojarlo al mundo sino que, igual que ocurre en la arquitectura, el proceso de aprendizaje no termina en el momento de la construcción, sino cuando ese objeto se empieza a enfrentar al medio, a la gente y, entonces, surge un camino de ida y vuelta con tu propia obra.

GM. Claro, además para mí los objetos también están vinculados a muchos temas autobiográficos. Me gusta formar un teatro de mi vida a través de mi obra, ir construyendo escenas y nuevos personajes. Por ejemplo, en mi última exposición individual realizada en la Sala Alcalá 31 (Un puente donde quedarse, 2022) se veía muy claramente. El espacio paso a ser una gran instalación pictórica, una especie de escenografía para todos esos personajes que he ido creando a lo largo de todo este tiempo, personajes que se miran unos a otros y se relacionan de diferentes maneras, como una







familia. Es una forma que tengo de concebir mis exposiciones, al igual que siempre intento que haya un autorretrato mío como personaje que mira, y que en esta exposición era la pieza Siete veces yo.

ES. Parece que te resulta divertido trabajar con lo que hay. Una relación a tres bandas donde estás tú como artista, los materiales de que dispones y la propia disciplina a la que pertenecen. Esto se ve, por ejemplo, en tu serie Obras Completas o en Siete veces yo, los cilindros con papeles de colores grapados de los que hablábamos antes. Es casi como una autoimposición de trabajar con lo disponible.

GM. Es cierto que muchas de mis obras se nutren de los elementos que tengo en el estudio, de las herramientas que hay alrededor o de los retazos que me ha acompañado durante años. Hay otro elemento que juega un papel fundamental en mi trabajo y es la educación que he recibido. Hay muchas frases que se me quedaron grabadas cuando era un estudiante en la Facultad de Bellas Artes de Madrid. Por ejemplo, la de un profesor que decía que los pinceles, cubiertos de pintura seca, y aún sin pelos, seguirían siendo capaces de hacer gesto. Esta idea la estoy desarrollando actualmente en unas piezas hechas con pinceles y a los que la pintura cubre, oculta e invalida.

Otra frase que recuerdo es la de otro profesor que nos decía que teníamos que generar “más aire” en el cuadro, darle atmósfera, una práctica que viene del Renacimiento y de esa idea de generar espacios ilusorios dentro de la pintura. Este recuerdo dio pie a la serie Más Aire. En estas piezas yo no quería representar la sensación de aire en la pintura, sino presentarlo, que el aire estuviese literalmente entre sus capas. Cree estas obras por las que el aire pasa. Puedes soplarlos sus laterales y la superficie se infla y abulta ligeramente. El aire no está representado, sino presente. Esto es algo que he perseguido constantemente en mi pintura: la idea de tridimensionalidad, salir del cuadro, generar un objeto pictórico más allá de la pantalla

plana ilusoria.

AUTONOMÍA-VÍNCULOS

ES. Esta observación nos da pie a entrar en la tercera de las dicotomías, en la idea de la autonomía y los vínculos. Muchas de tus obras son arquetipos arquitectónicos: columnas, un muro, un puente, las ventanas de Now, Soon, Then, Tomorrow... Nos surge la duda sobre el papel que tiene en tu obra la espacialidad de la que estabas hablando ahora mismo, en ese desafío a la bidimensionalidad de la pintura.

GM. En realidad, cuando elegí carrera, mi primera opción era estudiar Bellas Artes y la segunda opción era arquitectura. Para mí eran las dos carreras que me permitían crear. Yo no quería dedicar mi vida a estudiar lo que habían hecho otros, sino que prefería formar parte de esa producción. Me parece que hay dos grupos diferenciados: los que estudian lo que hacen los demás y los que generan cosas. Son dos mundos muy distintos que tienen que ver con estudiar el pasado o estar en el presente.

ES. Pero dentro de eso hay un reto importante a muchos de los conceptos básicos de la propia producción que tienen que ver con los arquetipos que comentábamos. Nosotros como arquitectos trabajamos en plano aquello que se va a construir, y vemos esa impronta también en tu manera de operar. En tu idea de pintura, ésta va mucho más allá de la concepción más extendida que hay sobre lo que es la pintura para convertirse en algo verdaderamente tridimensional que se recorre, que tiene aire, que ocupa espacio.

GM. La pintura siempre ha utilizado a la arquitectura para explicar sus avances y explicarse a sí misma; y lo sigue haciendo. En la exposición en la Sala Alcalá 31 utilicé la arquitectura para hablar de pintura. Tenía una cosa muy clara a la hora de producir esos 12 módulos, esa superposición de planos cromáticos, esa especie de pintura desplazada o de extrusión. El uso que hice de la arquitectura de la sala me permitió



figura 6
Piedra espesa 2018
Plastilina. Instalación site-specific en
CA2M 415 x 360 x 60 cm.
Fotografía: Guillermo Mora
Gentileza del artista. (pag 149)

figura 7,8 y 9
Vista de la exposición Un puente
donde quedarse en la Sala Alcalá 31,
Madrid, 2022.
Fotografía: Luis Asín
Gentileza del artista. (pag 151 -155)

figura 10
Más aire (I) 2017
Pinturas superpuestas y arrancadas
(acrílico sobre papel) 120 x 100 cm.
Fotografía: Guillermo Mora
Cortesía de la Galería Moisés Pérez
de Albéniz

llegar a un juego que la pintura ha utilizado siempre: esa trampa en la que te invita a entrar pero es imposible cruzarla. En Alcalá 31 la instalación central te invitaba a cruzarla, pero los módulos no te permitían avanzar frontalmente. El uso tan particular del color confundía aún más al ojo. No se sabía muy bien qué estaba por delante o por detrás, si era más o menos plano, cual era su profundidad... Se perdía la noción real del espacio.

ES. Sí, entendemos que existe una cierta simbiosis entre las piezas y los espacios en los que se exponen.

GM. Exacto, juntos forman una suerte de ecosistema.

figura 11
Now, Soon, Then, Tomorrow 2018
Instalación site-specific en SCAD
Museum of Art, Savannah, EEUU
Cortesía de SCAD Museum of Art

Jesús Lazcano

ETSAM UPM. Arquitecto por la ETSAM y Doctor arquitecto por la UPM con la calificación de Sobresaliente cum Laude. Su trabajo ha sido reconocido, entre otros, con el primer premio en el emplazamiento de Torrelavega en European14 y con el segundo premio en Lasarte-Oria en European15, entre otros.
lazcanojesus@gmail.com

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.



Una sátira biopolítica

Las atmósferas de Hans Hollein en la XIV Triennale di Milano

A biopolitical satire

Hans Hollein's atmospheres at the XIV Triennale di Milano.

Juan Elvira Peña

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 160-181

Resumen. El final de la década de los años 60 fue un momento crítico para los arquitectos que perseguían utopías sociales. El sueño había terminado: la nueva economía de consumo y la crisis ecológica centraban las nuevas preocupaciones sociales. La biopolítica, estudiada por autores como Michel Foucault, estaba cada vez más presente. El impacto psicológico del medio construido sobre el comportamiento humano era objeto de numerosos estudios: el conductismo radical o el control del comportamiento eran temas clave que influían en la producción artística y en la creación de espacios que jugaban con el comportamiento humano. El pabellón Austriennale de Hans Hollein, construido para la XIV Triennale di Milano, no sólo abarcaba su tema principal, "El gran número", sino que —la hipótesis principal del artículo— estuvo especialmente influido por este 'giro conductual'. De forma satírica y lúdica, el proyecto abrazó los tiempos de crisis, convirtiéndolos en un espacio de crítica social. Este texto analiza el proyecto en términos de sátira arquitectónica, una máquina biopolítica diseñada para crear una experiencia en serie basada en una gratificación producida en masa. Simultáneamente fordista, kafkiano y freudiano, su organización del movimiento, el control de multitudes, los protocolos de estímulo-recompensa y las atmósferas performativas especializadas se organizan en una obra arquitectónica.

Palabras Clave

Arquitectura
Atmósfera
Comportamiento
Biopolítica
Hollein
Sátira
Triennale

ABSTRACT. After the proliferation of pneumatic paradises during the sixties of the twentieth century, the end of this decade was a critical time for architects pursuing social utopias. The dream was over: the new economy for mass-consumption and the ecological crisis were driving the new social concerns. Also, the biopolitical, as studied by authors like Michel Foucault, was increasingly present. The psychological impact of the environment on human behavior was intensely studied: radical conductism or behavior control were key topics influencing art production and the creation of spaces that played with human behaviour. The *Austriennale* pavilion by Hans Hollein, built for the XIV Triennale di Milano, not only embraced its major topic, "The big number," but was specially influenced by the aforementioned 'behavioral turn'. In a satiric and playful way, the project embraced the times of crisis, turning them into a space for social criticism. Hollein's project is analyzed in terms of an architectural satire, a biopolitical machine designed to create a serialized experience based on a mass-produced gratification. Simultaneously Fordist, Kafkaesque and Freudian, its organization of movement, crowd control, stimulus-reward protocols and specialized performative atmospheres are organized in an architectural work.

KEY WORDS. Architecture, mass-production, atmosphere, biopolitics, hollein, satire, triennale.

Introducción

En 1968, Hans Hollein construyó el pabellón austríaco de la XIV *Triennale* de Milán. Comisariada por Giancarlo de Carlo, la *mostra* estaba dedicada a *Il Grande Numero* (El gran número). Por primera vez, el debate arquitectónico abordaba temas como la transformación de las ciudades bajo la presión de la explosión demográfica y del consumo de masas. La multitud, y su cuerpo social y económico, era el tema al que deberían dar respuesta todos los países invitados de la *Triennale*. Con esta propuesta sin precedentes, el objeto principal de la exposición era eminentemente biopolítico. En este momento, la relación entre el medio y la conducta humana era más relevante que nunca. Las más diversas disciplinas constataron el impacto psicológico del medio construido. Es el momento en que la psicología abrazó el conductismo radical de B. F. Skinner. Según sus dictados, los procesos fisiológicos de la consciencia están contenidos en una ‘caja negra’ inaccesible. La experiencia sólo puede ser descrita cuando se analiza desde el exterior. El dispositivo espacial concebido explícitamente para registrar y condicionar el comportamiento es la ‘Jaula de Skinner’ (figura 1), una caja abierta por tres de sus lados. En el cuarto lado hay una máquina. La jaula de Skinner es una proto-arquitectura diseñada para investigar el comportamiento animal. No sorprenderá que, en 1944, el propio Skinner construyó para su propia hija uno de los primeros prototipos de incubadora de neonatos, la *Air crib* o ‘cuna de aire’¹. Un espacio herméticamente cerrado que contenía una atmósfera controlada. Uno de sus lados, transparente, podía ser retirado para acceder al recién nacido. Esta sorprendente variante de la jaula era una arquitectura que vinculaba atmósfera, monitorización y control.

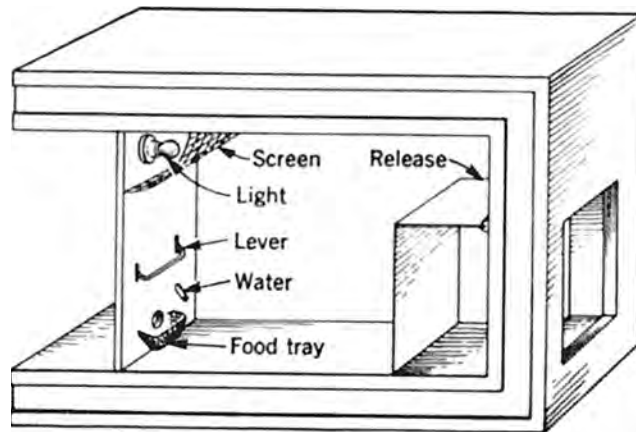


figura 1
Caja de Skinner. Skinner, Burrhus
Frederic. *Handbook of Psychological
Research on the Rat*, 1938.

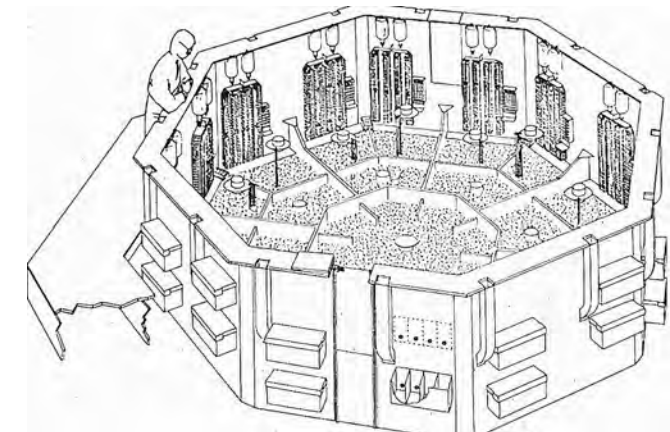
El desarrollo de estos dispositivos daría lugar a verdaderas ciudades animales. Es el caso de los ‘falansterios’ del etólogo John B. Calhoun para analizar la evolución de comunidades animales en condiciones de superpoblación. Estos “universos” y “utopías para roedores”, eran espacios pequeños de planta poligonal o rectangular (Universe 33 y Universe 25, respectivamente)

(figura 2), con un corredor perimetral y abiertos por arriba. Eran paraísos animales, con una temperatura constante de 20° C, vigilados y sin la amenaza de depredadores ni enfermedades. Estructuras proto-arquitectónicas, eran hábitats verticales provistos de amplios espacios colectivos y rodeados de muros equipados. Calhoun estimó que las comunidades se estabilizarían en una población de unos 5.000 especímenes, pero pronto constató que el diseño del confort atmo-social en absoluto garantizaba la prosperidad colectiva. Sus utopías siempre acababan convertidas en tugurios decadentes, donde los pocos especímenes supervivientes mostraban conductas psicopatológicas.

Los resultados de estos experimentos no tardaron en relacionarse con algunos procesos urbanos en sectores urbanos superpoblados, donde era posible observar procesos de degradación. La alarma se disparó entre sociólogos y urbanistas. Este proceso fue denominado *Sumidero conductual*², una expresión que muy pronto se popularizó entre amplios círculos sociales y culturales. La influencia de Calhoun sobrepasó el ámbito científico³, y enseguida el público aceptó sus hallazgos como la prueba irrefutable de la que sería considerada una de las mayores amenazas de su tiempo: el crecimiento demográfico fuera de control.

Lewis Mumford, uno de los historiadores de la ciudad más respetados de la época, escribió al respecto: “Una parte importante de este desagradable proceso de barbarización se debe a la pura congestión física: un diagnóstico en parte confirmado en nuestros días por experimentos científicos con ratas —que cuando se disponen en espacios igualmente congestionados muestran

figura 2
John B. Calhoun, “Universe 33”,
1970. John B. Calhoun Papers,
National Library of Medicine,
Accession 1, Box. 40.



los mismos síntomas de estrés, alienación, hostilidad, perversión sexual, incompetencia parental y violencia rabiosa que encontramos hoy en día en las Megalópolis—”⁴. La visión pesimista de Mumford, hoy pobremente conservadora, también penetró en los discursos arquitectónicos de la época. Una de las utopías arquitectónicas más relevantes del momento, *New*

Babylon de Constant Nieuwenhuys, pareció imbuirse de estas visiones en sus últimas fases. Es importante enfatizar aquí que el proyecto de Constant no estaba inspirado solamente en la ‘estética del comportamiento’⁵ situacionista, sino también en un escenario tecno-social muy concreto: un mundo en expansión demográfica sujeto a nuevos modelos de crecimiento urbano, con una creciente automatización de la economía productiva conducente a la revolución post-industrial y a la “total explotación de la superficie de la Tierra”, donde la sociedad prosperaría “independientemente de la Naturaleza”.⁶ *Il Grande Numero*—en el marco de un nuevo régimen del ocio permanente y donde la creatividad era la actividad predominante— construiría una nueva naturaleza sobre la vieja naturaleza devastada por el hombre, un medio de gobernanza atmo-técnica. Las últimas representaciones de *New Babylon*, como *Entrada en el laberinto* (1972), también son testigos del ‘sumidero conductual’. El cuadro muestra multitudes que vagan sin rumbo en espacios infinitos, abstractos y deshumanizados, donde se esconden actos criminales (figura 3).



figura 3
Constant Nieuwenhuys. *Ingang van het Labyr* (Entrada al laberinto). Óleo sobre lienzo, 165x175cm, 1972.

Austriennale

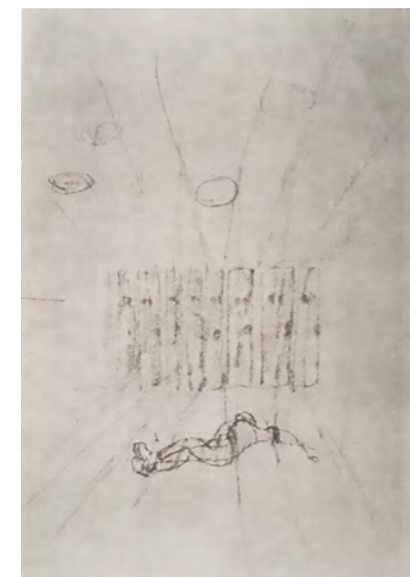
Hasta aquí se han abarcado algunas cuestiones presentes en la práctica de la arquitectura y el urbanismo del final de la década de los 60 del pasado siglo, temas que la *Triennale di Milano* decidió abordar en su XIV edición. La propuesta de Hans Hollein consistía en una máquina burocrática que permitía visualizar los efectos de la masificación sobre la construcción y la percepción de nuestro medio. La *Austriennale* se situaba en el segundo piso del *Palazzo dell'Arte*, y ocupaba una superficie rectangular de 12x14m. El pabellón se acompañaba de un catálogo, un documento entendido como extensión y complemento de aquel.

Austriennale I (Glaswände mit zerschnittenen menschen)

El proyecto comienza con un croquis (figura 4). A primera vista revela un vínculo con el documento de Constant antes mencionado. *Glaswände mit zerschnittenen menschen* (muros de cristal con gente cortada) muestra una figura tendida en el suelo. Al fondo, una serie de puertas estrechas con pequeñas perforaciones. Con un brazo abierto, el otro descansando sobre el estómago, y las piernas cruzadas, la figura parece seccionada por superficies verticales que se corresponden con los sectores de las puertas. No hay explicaciones adicionales.

Este individuo, más que usuario, es una víctima del espacio. Rindiéndose a su lógica implacable, se somete a un régimen espacial que es incompatible con su supervivencia. Como en una premonición de las piezas de Damien Hirst sumergidas en formol, las puertas no ofrecen indeterminación y potencial, sino que son la fuente de una incompatibilidad instantánea, resultante en una transformación quirúrgica del cuerpo. La escena está

figura 4
Hans Hollein, *Glaswände mit zerschnittenen Menschen*. Estudio para la *Triennale Milano*, 1968. Archivos Hans Hollein.



iluminada por la luz vertical y homogénea de unas lámparas que cuelgan del techo. Es la representación de una atmósfera sofocante de densificación y sobreproducción.

Austriennale II (El catálogo)

En el catálogo tienen cabida todos los temas de la *Austriennale*: un régimen visual problematizado, la multitud, la repetición, individualidad y serialidad.

La primera parte contiene la descripción técnica del pabellón. La siguiente sección muestra su contenido conceptual: la identidad austríaca,

siempre con la idea de serialidad y repetición en mente. Varias páginas con una retícula de copos de nieve terminan en un paisaje montañoso. A continuación, varios textos desarrollan los temas generales de la Triennale. En *Il grande numero. Il futuro sfida l'uomo*⁷, Robert Jungk recuerda la irónica predicción que hizo el científico austro americano Heinz von Foerster de un crecimiento de la población “infinito a partir del viernes 13 del 2026”⁸. También hace referencia a experimentos como los de Calhoun, avisando del peligro de sobrepasar ciertos umbrales de densidad de población: “De hecho, dimensiones mayores, como han mostrado experimentos parciales, ponen de manifiesto los inconvenientes obvios de la concentración urbana”⁹. A continuación, *La sfida a ll'industria* (“El reto a la industria”) de Roland Nitsche también incide en el pesimismo urbano: “Durante un largo tiempo, en los países subdesarrollados las presiones demográficas han determinado la vida cotidiana, lo que se traduce en ocasiones en una lucha sin fin por la pura y simple supervivencia”¹⁰. El ‘gran número’ pasa a ser una nueva y generalizada contingencia social. Para que el individuo prospere en sociedad, una nueva entidad, —la multitud— necesita de atención y gestión biopolíticas. Sin pudor alguno, el texto mezclaba lo tecnocrático, lo nostálgico y la ingeniería social¹¹.

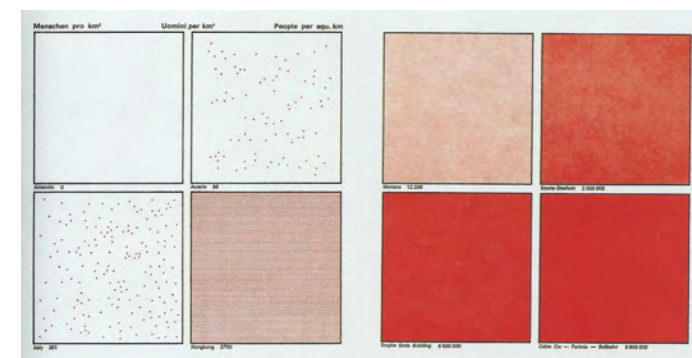
Esta no era la primera vez que Hollein abordaba el tema. Dedicó el número 3 de la revista *BAU*, de la que fue coeditor entre 1965 y 1970, a la superpoblación en el contexto de la arquitectura, por lo que no sería descabellado constatar la influencia de esta publicación en el comisariado de Giancarlo de Carlo. El artículo *Bauten für die grosse Zahl* (“Construido para el gran número”), presentaba imágenes de grandes multitudes bajo diferentes regímenes espaciales: ejércitos desfilando, organizaciones formales e informales de la población en grandes espacios públicos, etc. El mismo imaginario se incluiría también en el catálogo de la *Austriennale* (figura 5).

El catálogo, como el pabellón, emplea el motivo de la perforación circular. El régimen visual no sólo es problematizado en la instalación como se abordará a continuación, sino en su versión impresa. Algunas páginas muestran ventanas circulares, cada una en un lugar diferente, que dejan entrever rostros humanos (figura 6).

El siguiente pasaje aborda la serialidad, la repetición y el consumo. Una hoja de sellos, de nuevo los círculos. Objetos fabricados en masa descansan en repisas de supermercados. Archivadores repetidos *ad infinitum*. El consumo gradual de un cigarrillo.

Finalmente, las últimas páginas del catálogo están dedicadas a la apropiación de los objetos producidos en masa. “Un tipo de producto - múltiples usos”¹². Al fin, un guiño al inquietante dibujo de Hollein con el que comenzó el proyecto. Dobles páginas de periódicos cubren el cuerpo inerte de una mujer. Cualquier sistema de objetos supone un riesgo, una sensación de

figura 5
Catálogo del Austriennale.
Distribuciones y multitudes.
*Austriennale: Österreich auf der
14. Triennale di Milano 1968*
: die grosse Zahl: vierzehnte
Triennale di Milano, Internationale
Ausstellung für moderne dekorative
und angewandte Kunst und
moderne Architektur, Vienna:
Regierungskommissar für die 14.
Triennale, 1968.



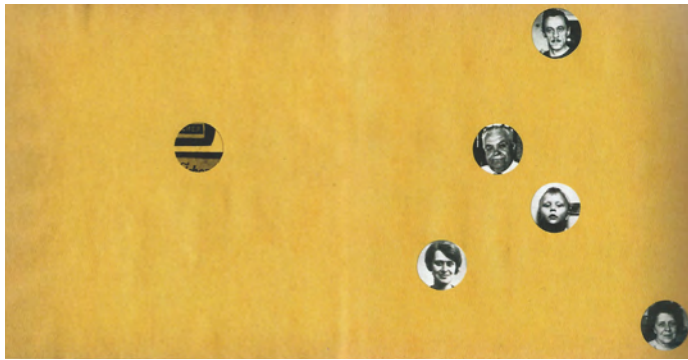
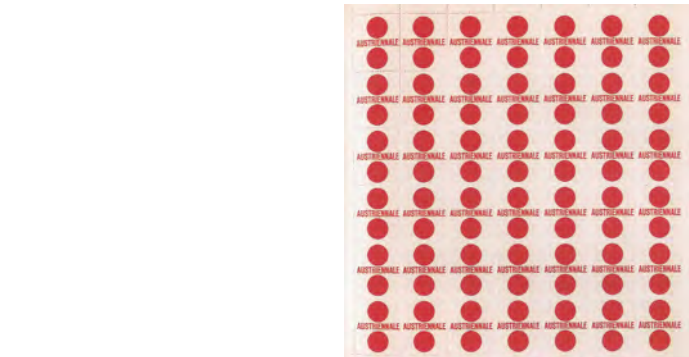
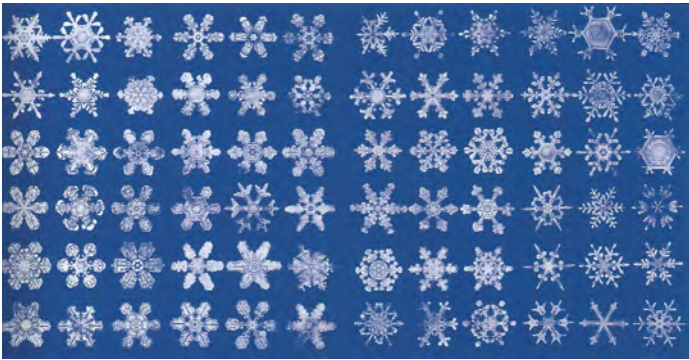


figura 6
Catálogo del Austriennale.
Identidad. *Austriennale: Österreich*
auf der 14. Triennale di Milano
1968: die grosse Zahl: vierzehnte
Triennale di Milano, Internationale
Ausstellung für moderne dekorative
und angewandte Kunst und
moderne Architektur, Vienna:
Regierungskommissar für die 14.
Triennale, 1968.



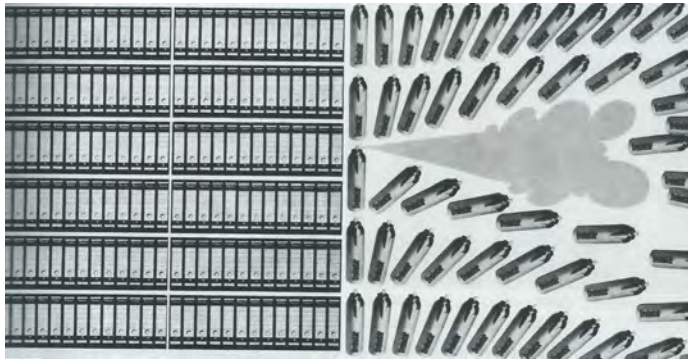


figura 7
Catálogo del Austriennale. El objeto producido en masa. *Austriennale : Österreich auf der 14. Triennale di Milano 1968 : die grosse Zahl : vierzehnte Triennale di Milano, Internationale Ausstellung für moderne dekorative und angewandte Kunst und moderne Architektur*, Vienna: Regierungskommissar für die 14. Triennale, 1968.

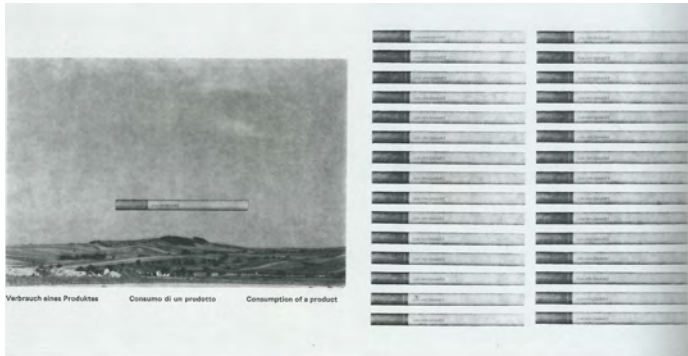
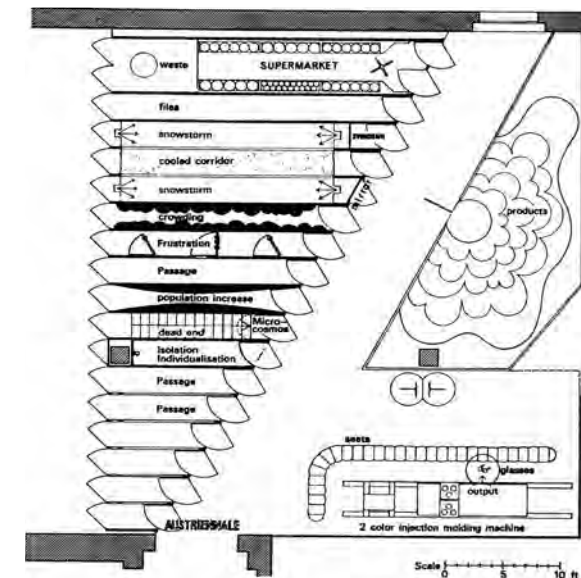


figura 8
Austriennale. Planta. *Austriennale : Österreich auf der 14. Triennale di Milano 1968 : die grosse Zahl : vierzehnte Triennale di Milano, Internationale Ausstellung für moderne dekorative und angewandte Kunst und moderne Architektur*, Vienna: Regierungskommissar für die 14. Triennale, 1968.



peligro (figura 7). De acuerdo con el crítico Joseph Rykwert, aquellos pasajes del catálogo donde se flirtea con el peligro y la exhibición de la muerte son materiales puramente vieneses¹³, del mismo modo que lo son las montañas, los copos de nieve o la nacionalidad de las personalidades incluidas en el catálogo.

Austriennale 3 (El Pabellón)

La obra es una experiencia cuidadosamente coreografiada en torno a la explosión demográfica, la producción industrial, la cultura de masas o la alienación del individuo inmerso en el ciclo imparable de producción y consumo. Entre lo lúdico y lo opresivo, es, en primer lugar, un experimento arquitectónico post-situacionista. Las alusiones a las atmósferas tematizadas de Constant son evidentes. Es manifiesta la importancia de la relación entre arquitectura y el 'comportamiento estético', es decir, la capacidad de la arquitectura para ejercer cierta resistencia frente a nuestros deseos. Para Hollein, su objetivo es "transmitir un mensaje inmediato, estimulando todos los sentidos de los visitantes, exponiéndolos física y mentalmente a diversos aspectos del fenómeno del gran número"¹⁴. Y continúa: "es una exposición activa que convierte al visitante en una parte integral de la misma [...]". La visita puede provocar una imagen fugaz en su memoria o, para el visitante más atento, una impresión mucho más profunda"¹⁵.

La instalación estaba dividida en dos por un espacio diagonal (figura 8). A su vez, estaba organizada en tres sectores: una serie de corredores de longitud creciente, un escaparate de productos y una sala donde una máquina producía continuamente un objeto que cada visitante podía llevarse a modo de *souvenir*. Los tres sectores serán denominados aquí, respectivamente,

“corredores temáticos”, “vestíbulo del consumo frustrado” y “la máquina de gratificación” (figura 9).

Primer Sector: Corredores temáticos, áreas de expulsión

Lo primero que encuentra el visitante es un estrecho vestíbulo delimitado por diecisiete puertas de aluminio exactamente iguales (figura 10). Cada puerta conduce a un pasillo, siempre del mismo ancho pero con longitud y altura variables. En cada puerta, dos óculos permiten ojear el interior de cada corredor. Su disposición es ligeramente baja, lo que obliga al visitante a inclinarse. Las divisiones verticales entre puertas están cubiertas de espejos para enfatizar una inmaterialidad aparente, como si no condujeran a espacios separados.

Los corredores se organizan de la siguiente manera :

A,B. *Supermercado / residuos*. Supermercado en miniatura con un torno de entrada y productos de exposición. Papelera no accesible desde el supermercado.

C. *Corredor burocrático*. Con siete metros de longitud y altura, y archivadores falsos en ambos lados.

D,E,F. *Nevada y Svobodair / Corredor frío / nevada y espejo*. Una simulación del tiempo invernal austriaco. El pasaje central está acondicionado con aire frío y el suelo y petos laterales revestidos de piel de cordero. Corredores a los lados con laterales acristalados que dejan ver las máquinas de nieve¹⁶.

G. Atravesar la multitud

H. *Frustración*. Una secuencia de puertas idénticas. En la puerta central una serie de tiradores de los cuales solo uno funciona. Puerta lateral a corredor neutral 9 a modo de vía de escape.

I. *Escape*. Corredor neutral conectado con el pasaje de frustración.

J. *Explosión demográfica*. Estrechamiento central para dificultar el paso.

K. *Cul-de-sac y microcosmos*. Escalera que no lleva a ninguna parte. Puerta que oculta un microscopio que revela un fragmento del mundo en toda su intrincada complejidad. Escala disruptiva y distorsionada.

L. *Aislamiento y subjetivación*. Entrada opuesta al acceso principal sin salida.

M - Q. *Enfilade*. Cinco pasajes consecutivos están visualmente conectados transversalmente mediante ventanas horizontales. Esta *enfilade* mira al logotipo del *Austriennale*. (M. Pasaje con logo *Austriennale* dibujado en el lateral, N,O,P -16. Pasaje neutro, Q. Pasaje con el logo en el suelo).

figura 9
Austriennale. Vista axonométrica.
Austriennale : Österreich auf der
14. Triennale di Milano 1968
: die grosse Zahl : vierzehnte
Triennale di Milano, Internationale
Ausstellung für moderne dekorative
und angewandte Kunst und
moderne Architektur, Vienna:
Regierungskommissar für die 14.
Triennale, 1968

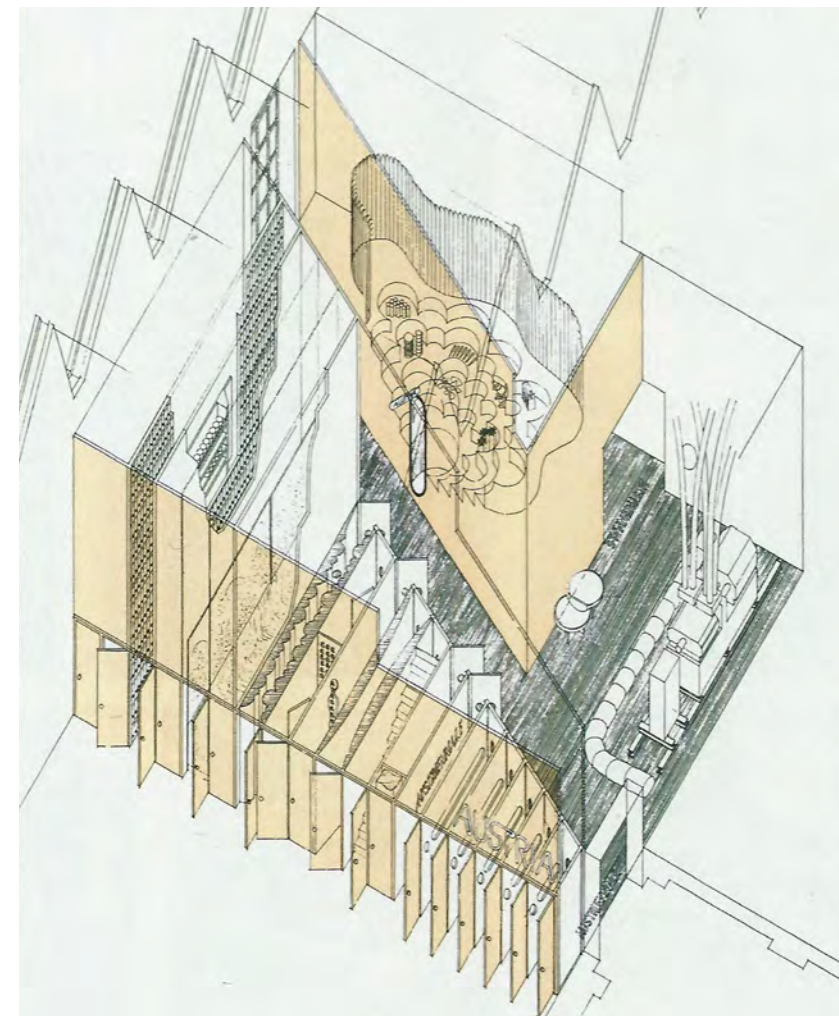


figura 10
Acceso. Domus 466, septiembre,
1968.

Los pasajes están concebidos como ‘áreas de expulsión’, espacios cuyas dimensiones y proporciones empujan al visitante a cruzarlos rápidamente. Cada corredor se caracteriza para producir una distorsión espacial. Cada visitante siente la presión del espacio, una política de coerciones sobre su cuerpo, sus gestos y su comportamiento (figura 11).

figura 11
Corredores. *Austriennale : Österreich auf der 14. Triennale di Milano 1968 : die grosse Zahl : vierzehnte Triennale di Milano, Internationale Ausstellung für moderne dekorative und angewandte Kunst und moderne Architektur*. Vienna: Regierungskommissar für die 14. Triennale, 1968 (Imágenes AB, C); Colección Fundación Generali, cesión permanente al *Museum der Moderne Salzburg* (Imagen Svobodair); Domus 466, septiembre 1968 (Imágenes DEF, G, HI, J, K, L, MQ).



A,B. Supermercado / residuos.



G. Atravesar la multitud.



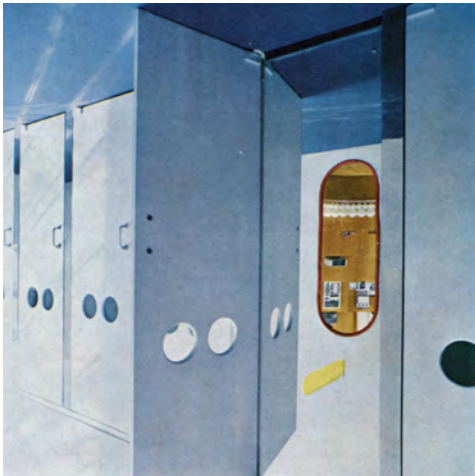
K. Cul-de-sac y microcosmos.



C. Corredor burocrático.



H. Frustración.



L. Aislamiento y subjetivación.



Hans Hollein. *Svobodair*, 1968



D,E,F. Nevada y Svobodair / Corredor frío / nevada y espejo.



J. Explosión demográfica.



M - Q. Enfilade.

Segundo sector: *Consumo frustrado*

Después de cruzar, los visitantes encuentran una puerta diferente. Tiene forma de cápsula, como en un submarino. Hollein describió este espacio como “un lugar abarrotado de diversos productos sobre soportes precarios, dispuestos para la solicitud desordenada del consumo al que se somete constantemente al individuo¹⁷. En este anfiteatro del consumo en miniatura (figura 12) la selección de productos abarca desde los relacionados con la transmisión de información (proyectores de cine, radios, contadores *geiger*), de acondicionamiento atmosférico (ventilador, radiadores) y objetos de uso cotidiano (gafas, cubertería). Un cilindro transparente impide que los visitantes accedan al expositor.

Tercer sector: *La máquina de gratificación*

La característica principal de este último espacio es una máquina que fabrica continuamente unas gafas de sol diseñadas por Hollein (figura 13). Cada quince segundos ensambla una unidad y la almacena en un contenedor transparente. De color rojo-blanco-rojo, alusivo a la bandera austríaca, las gafas dejan solo una estrecha banda horizontal para mirar. La mirada, comprimida, se somete del mismo modo que en los corredores temáticos, que median la percepción del visitante. Las gafas no son plegables y, por tanto, son incómodas. Su propósito es “prolongar el espacio expositivo a una escala urbana y planetaria”¹⁸. Somete al visitante a una disciplina perceptiva diferente, una disciplina ‘austríaca’ si es que esto es posible, después de atravesar las atmósferas del primer sector, también austríacas. Hollein volvería a utilizar esta estrategia de mediación perceptiva en 1973. También la arquitectura radical austríaca la utilizaría con asiduidad. Es el caso, por ejemplo del *Mind Expander I* (1967) y de los *Environment Transformers* (1968) de Haus Rucker-Co, proyectos que hacen énfasis en la distorsión de nuestra percepción, en la interposición de un dispositivo capaz de manipular nuestra visión mediante dispositivos cinéticos, ópticos y acústicos. Los artefactos arquitectónicos son microespacios para la sumersión, arquitecturas de dominio y confinamiento, si bien un confinamiento voluntariamente adoptado, donde la liberación, la autosuficiencia ambiental y la autonomía



figura 12
Sala de productos. *Domus* 466,
septiembre 1968.



figura 13
Máquina de gafas y salida. *Domus*
466, septiembre 1968.

interior conllevan la pasividad exterior y la inmovilidad, donde lo privado y la privación van de la mano.

Una sátira biopolítica

La *Austriennale* coordina una serie de técnicas disciplinarias en el tiempo y el espacio. En términos Foucaultianos, es un *proyecto de docilidad*. Los gestos, los movimientos y las actitudes encuentran una fuerte resistencia de una manera eficiente, orquestada e inevitable. La propuesta de Hollein consiste en la construcción de reacciones previamente diseñadas mediante la preparación de atmósferas arquitectónicas. Combina este mecanismo con una propuesta lúdica e irónica, quizá autocrítica. Entre lo Kafkiano (alienación, imaginario burocrático) y lo Freudiano (juega deliberadamente con los impulsos inconscientes y las pulsiones), este *peepshow*¹⁹ conductista convierte al visitante en espectador, objeto de inspección y prisionero voluntario.

Esta ‘institución disciplinar’ sigue al pie de la letra la aproximación foucaultiana, cuando, para referirse a los dispositivos biopolíticos, describe “pequeños actos de ingenio dotados de un gran poder de difusión, artefactos sutiles, aparentemente inocentes pero profundamente suspicaces; mecanismos que obedecen a dinámicas económicas demasiado vergonzantes para ser reconocidas abiertamente, o pequeños pero deliberadas formas de coerción”²⁰. Algunos detalles son claves para movilizar esas formas de mediación: la altura de las ventanas circulares, la caracterización técnica y atmosférica de cada pasaje, los pomos múltiples de la puerta del pasaje octavo, de los cuales sólo uno es operativo, la administración de aquello a lo que solo se puede acceder visualmente.

Las figuras de seguridad y control son también temas principales del pabellón. No solo hay un torno en el falso supermercado, sino que el pabellón actúa como un *checkpoint* o aduana, un filtro donde el paso individual es obligatorio que somete al visitante a una acción externa. En las instituciones disciplinarias tiene lugar “una coerción ininterrumpida y constante, donde se supervisan los procesos correspondientes a esa actividad más que a sus resultados de acuerdo a una codificación que compartimenta el tiempo, el espacio y el movimiento tanto como sea posible”²¹. El visitante, por tanto, experimenta una libertad negativa: es libre sólo una vez ha cruzado los pasajes, fuera de la presión de las limitaciones externas. Finalmente accede a un circo de productos inalcanzables, aumentando la sensación de deseo no satisfecho. En esta sofisticada jaula conductual, los sujetos son expulsados de los corredores siguiendo una dinámica de frustración-gratificación.

El espacio disciplinario es celular²². La escalada de intensidades de la secuencia de corredores también se hace eco de la jaula conductual, en la que un estímulo se intensifica durante una serie de pasos consecutivos previos a la gratificación final, y donde la duración de la experiencia se divide en

segmentos paralelos una táctica de “anti-deserción, anti-vagabundeo y anti-concentración”²³. La gratificación espera en la salida. Las gafas se fabrican a la vista de todos para crear una impresión de disponibilidad permanente. Son el refuerzo positivo que convierte la visita en una experiencia satisfactoria (figura 14).



figura 14
J Visitantes con las gafas de Hans
Hollein. *Domus* 466, septiembre,
1968.

Aunque los temas abordados por Hollein son tan serios como la orientación general de la *Triennale*, su aproximación es irónica y lúdica. Su tono crítico se acerca a lo satírico, cualidad que el historiador Joseph Rykwert destacó en el trabajo de Hollein: “Si hay una palabra que pueda definir la aproximación general de Hollein, me arriesgaría a decir que es la ironía; y por supuesto la ironía en arquitectura es una algo parecido a una contradicción de términos. En la ironía la contradicción es fundamental: lo que en la vieja retórica significaba que hacías a tu audiencia creer que lo opuesto de lo que pareces decir es en realidad cierto”²⁴. También la revista *Domus* destacó esta cualidad en un número dedicado a la Triennale: “La sezione dell’Austria era una specie di intera Triennale del Grande Numero miniaturizzata, in chiave di un certo sarcastico *humour*”²⁵.

La sátira, normalmente propia de los formatos gráficos y teatrales, dirige su atención hacia los temas sociales, empleando la ironía, el humor o la exageración²⁶. Lo satírico no sólo reside en el agudo comentario social, sino en la estructura misma del pabellón. Con frecuencia, la sátira adopta la forma de viñetas o episodios. En este sentido, la narrativa de la *Austriennale* se organiza en torno a una secuencia bien reconocibles de episodios en progresión ascendente. Cada uno contiene un tema reconocible. La estructura general de la experiencia le da un sentido global.

La experiencia del pabellón es incómoda, entre la sutil claustrofobia, la frustración, la alienación o la desorientación. De acuerdo con la teoría psicoanalítica, la sátira esconde cierta propensión a la hostilidad. Los satíricos son sádicos: “Ahora bien, es fácil abarcar el conjunto de las tendencias del chiste. Cuando este no es fin en sí mismo, o sea, no es inocente, se pone al servicio de dos tendencias solamente, que aun admiten ser reunidas bajo un único punto de vista: es un chiste hostil (que sirve a la agresión, la sátira, la defensa) u obsceno (que sirve al desnudamiento)”²⁷. La sátira localiza incongruencias, debilidades y contradicciones²⁸, pone el dedo en la llaga, en los puntos débiles del *status quo*. Esta subversión o desenmascaramiento del orden social o político, no obstante, esboza posibles respuestas, aun provisionales.

El instinto de supervivencia del poder se basa en la idea de que lo real es lo racional. Pues bien, la sátira, en su denuncia de las formas de dominio, desenmascara el bulo de que lo real es lo racional²⁹. Desestabiliza esta asunción, proponiendo una visión de la realidad distorsionada. En este caso, el espejo deformante radica en la figura de la máquina conductual que sobrevuela toda la instalación.

Tutto é finto

La Triennale abrió sus puertas el 30 de mayo de 1968. Inmediatamente después de su inauguración fue ocupada por las protestas estudiantiles que estaban teniendo lugar en aquel tiempo en Milán —y en toda Europa—. Después de la ocupación, con las salas del palacio vacías, tuvo lugar una rueda de prensa. Los periodistas miraban, entre boquiabiertos y divertidos, el mobiliario desordenado y las pintadas en las paredes. Una fotografía del momento muestra la instalación *La protesta de los jóvenes*, de Andrea de Carlo, Marco Bellocchio y Bruno Caruso, una sala recubierta de imágenes de protestas estudiantiles, con un suelo de adoquines y una barricada hecha de escombros y utensilios varios reproducida en la propia sala. Sobre los paneles pueden leerse algunas pintadas: “Tutto é finto” o “La Triennale non é Parigi”³⁰.

Es muy probable que aquellos que participaron en la ocupación ignoraran gran parte de aquello que se exhibía y sus intenciones. A pesar de su carácter crítico y político, los pocos que pasaron por la *Austriennale* miraron con desdén un artefacto, entre pop e inquietante, ciertamente destinado a otro público. La *Triennale* volvió a abrir sus puertas el 23 de junio del mismo año y su transcurso se desarrolló sin mayores incidentes. No obstante, el episodio inaugural fue el mejor exponente de la relación entre la multitud y el evento institucional, y el modo en que el sometimiento a las instituciones, por bien intencionadas que sean, puede ser fugazmente ignorado.

1. Publicado en el *Ladies Home Journal* con el título “Baby in a Box- Introducing the Mechanincal Baby Tender”, Filadelfia: Curtis Publishing Company, octubre de 1945.

2. En inglés, “Behavioral Sink”. En CALHOUN, John B. “Population Density and Social Pathology”, *Scientific American* 113/5, Los Ángeles: Nature Publishing Group, noviembre de 1970, p. 54

3. Sobre el impacto de Calhoun en la cultura popular, ver RAMSDEN, Edmund y ADAMS, Jon. “Escaping the Laboratory: the rodent experiments of John B. Calhoun and their cultural influence”, *Journal of Social History*, Oxford: Oxford University Press, primavera de 2009.

4. MUMFORD, Lewis. *The Urban Prospect*. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1968.

5. Chetchevglov teorizó sobre la arquitectura de la estética del comportamiento, que pronto sería adoptado por los arquitectos experimentales vieneses de los 60. Escribió: “Habrá habitaciones que sean capaces de inducir nuestros sueños con más fuerza que cualquier droga”. En CHTCHEGLOV, Ivan. “Formulaire for a new urbanism”, 1953. Parcialmente publicado en *Internationale Situationniste* nº1, París, junio de 1958.

6. NIEUWENHUYS, Constant. “Unitair Urbanisme”, conferencia en el Museo Stedelijk, Amsterdam, 20 de diciembre de1960. Publicada en WIGLEY, Mark, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam: 010 Publishers, 1998, p. 132

7. JUNGK, Robert. Il grande numero. Il futuro sfida l'uomo (El gran número. El futuro reta al hombre). En HOLLEIN, Hans. Catálogo *Austriennale: Austria at the 14th Triennale di Milano 1968. The Great Number*. Exposición internacional de artes decorativas e industriales y de arquitectura moderna, Palazzo dell'Arte al Parco, Milán, 1968.

8. FOERSTER, Heinz von; MORA, Patricia; AMIOT, Lawrence. Doomsday: Friday, 13 November, A.D. 2026. *BCL Publications* 35, 57, 59, 85.

9. JUNGK, Robert. *Op. cit.*

10. NITSCHKE, Roland. La sfida all'industria. En HOLLEIN, Hans. *Op. cit.*

11. Incluía algunas propuestas sorprendentes, como una “campana educativa diseñada con la ayuda de los métodos psicológicos más avanzados para eliminar el “miedo a la cantidad”. JUNGK, Robert. *Op. cit.*

12. HOLLEIN, Hans. *Op. cit.*

13. RYCKWERT, Joseph. Irony: Hollein’s General Approach. *Architecture and Urbanism: Hans Hollein*, 1985, nº 2, p. 194

14. De la memoria del proyecto. HOLLEIN, Hans. *Op. cit.*

15. *Ibid.* p. 122.

16. El *Svobodair* era un spray arquitectónico, un contenedor de atmósferas portátiles que podían ser difundidas a voluntad en cualquier momento y lugar. Este producto se ofrecía irónicamente como el remedio a todos los males del individuo contemporáneo. En la imagen publicitaria adjunta, podía leerse: “Falta de determinación? ¿Jefe malhumorado? ¿Sin ideas? ¿Exhausto? ¿Dow-Jones a la baja? ¿Trabajas en un espacio deprimente? ¿Estás irritado por los fumadores empedernidos? No hay problema, dispárales con *Svobodair*. *Svobodair*, una manera nueva y revolucionaria para cambiar y mejorar el ambiente de tu espacio de trabajo”. Hollein ya había ensayado este formato en el proyecto *Instant Pneumatic Interior*, una herramienta portátil y económica para ‘amueblar’ espacios vacíos de manera instantánea. Presentado en forma de *storyboard*, comienza destacando lo caras e inconvenientes que resultan las mudanzas, y plantea una alternativa donde el protagonista se limita a sacar el spray del interior de una maleta. Al accionarlo, comienza

a inundar el apartamento de una atmósfera tumultuosa.

17. *Ibid.*, p. 123.

18. *Ibid.*, p. 122..

19. El término anglosajón *peepshow* no tiene una traducción directa al castellano. Hace alusión a un espectáculo donde el espectador observa a través de una mirilla o de cualquier otro dispositivo que permite observar sin ser observado (o provocar la ilusión de hacerlo), como en un espectáculo erótico.

20. FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Paris: Editions Gallimard, 1975. Edición consultada: *Discipline and Punish. The birth of the prison*. Nueva York: Vintage books, Random House, 1995. p. 139

21. *Ibid.*, p. 137

22. *Ibid.*, p. 143

23. *Ibid.*, p. 143

24. RYCKWERT, Joseph. *Op. cit.*, p. 194

25. “La sección austríaca es una especie de Triennale del Gran Numero completa y miniaturizada en clave de humor sarcástico”. 14 Triennale Milano, *Domus* 466, Milán: Editoriale Domus, septiembre de 1968.

26. GRIFFIN, Dustin. *Satire. A Critical Reinroduction*. Lexington: University Press of Kentucky, 2015.

27. FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente (1905). En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975, vol. VIII, p. 91

28. FEINBER, L. *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames: Iowa State University, 1963, p. 288

29. LLERA, Jose Antonio. Prolegómenos para una teoría de la sátira. Revista *Tropelias*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999. p. 16

30. “Todo es falso”, “La Trienal no es París”. En NICOLIN, Paola. *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*. Macerata: Quodlibet, 2010

Juan Elvira Peña

Observatorio de prácticas transdisciplinares en arquitectura (TRANS), Departamento de Proyectos Arquitectónicos, ARQUITECTURA (ETS de Arquitectura), Universidad Politécnica de Madrid (UPM)

Doctor arquitecto y profesor de proyectos arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Master of Advanced Project Design por la Universidad de Columbia, ha sido profesor invitado en diversas universidades internacionales. Investigador y autor de numerosos textos de crítica arquitectónica, ha publicado recientemente el libro *Arquitectura Fantasma* (Asimétricas, Colección Polidébricas, 2021). Codirector de Murado & Elvira Arquitectura, una oficina cuya obra ha sido finalista en la Bial de Arquitectura Española, nominada al EU Mies Award o finalista en el Premio Nacional de Arquitectura Noruega, y expuesta en la Biennale di Venezia di Architettura. muradoelvira@gmail.com

Fuente de financiamiento Financiación propia

Bibliografía

BRANSCOME, Eva. *Hans Hollein and Postmodernism: Art and Architecture in Austria, 1958-1985*. Routledge, Londres, 2020.

CALHOUN, John B. “Population Density and Social Pathology”, *Scientific American* 113/5, Los Ángeles: Nature Publishing Group, noviembre de 1970

CHTCHEGLOV, Ivan. “Formulaire for a new urbanism” in 1953, partially published in Internationale Situationniste nº1, París, junio de 1958.

FEINBER, L. *The Satirist: His Temperament, Motivation, and Influence*, Ames: Iowa State University, 1963

FOERSTER, Heinz von; MORA, Patricia; AMIOT, Lawrence Doomsday: Friday, 13 November, A.D. 2026. *BCL Publication* 35, 57, 59, 85.

FOUCAULT, Michel. *Security, territory, population: Lectures at the Collège de France 1977–1978* (trans: Bucknell, G.). London/England: Palgrave Macmillan, 2007

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*. Paris: Editions Gallimard, 1975. Edición consultada: *Discipline and Punish. The birth of the prison*. Nueva York: Vintage books, Random House, 1995

FREUD, Sigmund. El chiste y su relación con el inconsciente (1905). En *Obras Completas*, Buenos Aires: Amorrortu editores, 1975, vol. VIII

GRIFFIN, Dustin. *Satire. A Critical Reinroduction*. Lexington: University Press of Kentucky, 2015..

HOLLEIN, Hans. Catálogo *Austriennale: Austria at the 14th Triennale di Milano 1968. The Great Number*. Exposición internacional de artes decorativas e industriales y de arquitectura moderna, Palazzo dell'Arte al Parco, Milán, 1968.

JUNGK, Robert. Il grande numero. Il futuro sfida l'uomo. Catálogo de la *Austriennale*, Viena, 1968.

“Baby in a Box- Introducing the Mechanincal Baby Tender”, *Ladies Home Journal*, Filadelfia: Curtis Publishing Company, octubre de 1945.

LLERA, Jose Antonio. Prolegómenos para una teoría de la sátira. Revista *Tropelias*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1999

MUMFORD, Lewis. *The Urban Prospect*. Nueva York: Harcourt, Brace and World, 1968.

NICOLIN, Paola. *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*. Macerata: Quodlibet, 2010

NIEUWENHUYS, Constant. “Unitair Urbanisme”, conferencia en el Stedelijk Museum, Amsterdam, 20 de diciembre de1960. Publicada en WIGLEY, Mark, *Constant’s New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*. Witte de With, center for contemporary art, Rotterdam: 010 Publishers, 1998

NITSCHKE, Roland. La sfida all'industria. Catálogo de la *Austriennale*, Viena, 1968.

RAMSDEN, Edmund y ADAMS, Jon. “Escaping the Laboratory: the rodent experiments of John B. Calhoun and their cultural influence”, *Journal of Social History*, Oxford: Oxford University Press, primavera de 2009.

RYCKWERT, Joseph. Irony: Hollein’s General Approach. *Architecture and Urbanism: Hans Hollein*, 1985, nº 2

WALLENSTEIN, Sven-Olof. *Bio-politics and the emergence of Modern Architecture*. Buell Center FORuM Project and Princeton Architectural Press, 2008

El telescopio soviético Maksutov AZT-16 en Chile:

geopolítica, diseño y arquitectura en la Guerra Fría Sudamericana (1955 – 1973)

The Soviet Maksutov AZT-16 Telescope in Chile:

Technology and Geopolitics in Latin America's Cold War (1959 – 1973)

Pedro Ignacio Alonso, Hugo Palmarola

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 182-201

Resumen. Chile tiene la reputación de ser el país que recibió uno de los telescopios Maksutov más grandes jamás fabricados, el instrumento AZT-16. Destinado a estudiar las estrellas del hemisferio sur, fue instalado en 1967 como parte de una misión científica liderada por la Academia de Ciencias de la Unión Soviética y el Observatorio Nacional de Pulkovo. El telescopio fue diseñado por Dmitri Dmítrievich Maksútov (1896 - 1964) y se consideró un avance notable para la ingeniería óptica. A pesar de la campaña internacional iniciada en la década de 1950 por el director del Observatorio Nacional de la Universidad de Chile, profesor Federico Rutllant, para promover el Desierto de Atacama, la misión soviética se instaló en las ubicaciones menos favorables de los cerros Calán y El Roble, cerca de Santiago. La localización final del Makzutov AZT – 16 permite mostrar y documentar un conjunto históricamente importante pero poco estudiado de relaciones en Guerra Fría entre la Unión Soviética y América Latina, y su relación con la instalación de bases, observatorios, infraestructuras, y un conjunto de estrategias de diseño en distintas escalas.

Palabras Clave

Ciencia
Astronomía
Ingeniería óptica
Diseño
Arquitectura
Geopolítica
Guerra Fría
Latinoamérica

ABSTRACT. Chile is reputed to be the country that received the largest ever made Maksutov telescope, the AZT – 16 instrument. Aimed at studying the stars of the southern hemisphere, it was installed in 1967 as part of a scientific mission led by the Academy of Sciences of the Soviet Union and the National Observatory of Pulkovo. The telescope was designed by Dmitri Dmitrievich Maksútov (1896 – 1964), and it was considered to be a remarkable advancement for optical engineering. Despite the international campaign initiated in the 1950s by the director of the National Observatory of the Universidad de Chile, professor Federico Rutllant, to promote the Atacama Desert in northern Chile, the Soviet mission was installed in the less favourable locations of Calán and El Roble hills nearby Santiago. Presenting the geographical positioning of imported technologies as the unstable balance between science and politics, and by documenting a historically important but lesser studied set of Cold War relationships—those between the Soviet Union and Latin America, the Maksutov AZT – 16 enables the unfolding of the frictions between Soviet technologically objects and the role of their distribution both in Chile and in the South America context.
KEY WORDS. Science, astronomy, optical engineering, design, architecture, geopolitics, Cold War, Latin America.

El AZT-16 es uno de los telescopios Maksutov más grandes jamás fabricados. En 1967 fue instalado en Chile como parte de una expedición científica coordinada por la Academia de Ciencias de la Unión Soviética y el Observatorio Nacional de Pulkovo para investigar las estrellas del hemisferio sur. Diseñado por Dmitri Dmítrievich Maksútov (1896 – 1964), los principios básicos del telescopio fueron propuestos por primera vez en 1941. Según uno de los principales colaboradores de Maksutov, Yuriy Streletskiy, se trata de un avance notable para la ingeniería óptica. Al agregar una lente esférica correctora que evitaba la deformación hiperbólica, “era más fácil fabricar superficies de espejo, evitando cualquier aberración óptica.”¹ El diseño también es más sofisticado porque consigue un mayor rango de observación a pesar de ser un instrumento relativamente compacto. El AZT-16 fue considerado el instrumento astronómico más importante fruto del contrato de cooperación entre Chile y la Academia de Ciencias de la Unión Soviética.

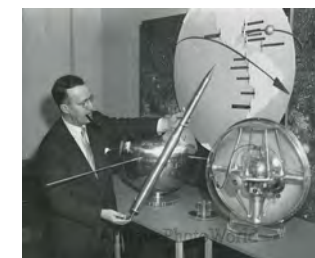
La decisión de la Academia de Ciencias de la Unión Soviética de instalar este instrumento en el país sudamericano se tomó luego de una misión astronómica enviada a Chile en 1959 para medir y evaluar las condiciones de observación en el hemisferio sur. Como resultado, en 1960 se firmó un primer acuerdo de colaboración durante el gobierno conservador del presidente Jorge Alessandri Rodríguez, al que siguió la llegada al país del primer grupo de científicos soviéticos el 12 de octubre de 1962. El grupo estuvo encabezado por astrónomo jefe Mitrofan S. Zverev.²

Coincidentemente, también, se alega que Chile tiene una de las mejores condiciones de observación astronómica del mundo en el entorno seco y despejado del Desierto de Atacama. La gran altitud de la Cordillera de los Andes, la falta de contaminación lumínica debido a la distancia de las grandes ciudades y el aire seco y delgado de la región, la hacen el lugar perfecto para las observaciones tanto ópticas como radioastronómicas. Por estas razones, en la década de 1950, el entonces director del Observatorio Nacional de la Universidad de Chile (OAN), profesor Federico Rutllant, inició una campaña internacional para promover el Desierto de Atacama como centro para la astronomía mundial. Y tuvo éxito con el establecimiento en 1965 del Observatorio Interamericano (OICT) en Cerro Tololo, y con la construcción del primer Observatorio Europeo Austral (ESO) en La Silla en 1966. Sin embargo, paradójicamente, y a pesar de que los convenios científicos entre la Unión Soviética y Chile serían administrados a través del mismo OAN dirigido por Rutllant, la misión soviética liderada por Zverev decidió instalar su AZT-16 en Cerro el Roble, en las cercanías de Santiago.

Este artículo explora las razones detrás de esta ubicación, argumentando que la localización de instalaciones astronómicas soviéticas en Chile no fue impulsada exclusivamente por preocupaciones científicas, tecnológicas o prácticas, sino también por lógicas estratégicas más complejas asociadas

a la geopolítica de la Guerra Fría y la carrera espacial entre la URSS y los EE.UU. que resultaron en la instalación de estaciones de monitoreo satelital, observatorios astronómicos, infraestructuras, la llegada a Chile de los primeros computadores, y, en su conjunto, un set de estrategias de diseño distribuidas en distintas escalas. De hecho, durante las décadas de 1950 y 1960 se produjeron una serie de intercambios tecnológicos entre los países latinoamericanos y Estados Unidos en el contexto de las disputas políticas, ideológicas y económicas de entonces. La reflexión geopolítica de estas infraestructuras apunta, de este modo, a replantear y analizar la ‘carrera espacial’ desde el punto de vista del diseño y la arquitectura, pues produjo un número considerable de estructuras, plataformas de lanzamiento, pistas de aterrizaje, rutas, estaciones de seguimiento de satélites, galpones, estaciones de generación de energía, antenas, cúpulas, telescopios ópticos y radiotelescopios, por nombrar sólo algunos. Estos objetos fueron distribuidos en redes expansivas, no solo en el este y el oeste, sino también en el hemisferio sur. Al día de hoy, sus diseños se mantienen como remanentes científicos y tecnológicos, para una serie de objetos que posteriormente fueron descartados, volviéndose desechos tecno/científicos, y que hoy en día han cambiado de uso, o permanecen olvidados, abandonados o arruinados dentro de sitios cuya relevancia geopolítica ha desaparecido.

figura 1
El Dr. John P. Hagen, director del Proyecto Vanguard, sostiene en sus manos el modelo de un cohete y explica a la prensa la Red de estaciones Minitrack en América Latina. Washington, D.C. 13 de diciembre de 1956. Fuente: ArtNotch.



En Chile, además del AZT-16, estos intercambios incluyeron la instalación en 1957 de una estación de rastreo satelital en Chile como parte de la Red Minitrack, una cadena de nueve estaciones a lo largo del continente sudamericano destinadas a rastrear señales de radio de lo que entonces era el proyecto Vanguard de los Estados Unidos, que incluía ubicaciones en EE. UU., Cuba, Panamá, Ecuador, Perú y Chile. Atravesando América del Sur, esta línea inicial de norte a sur fue apodada “la valla” por sus creadores en la NRL de EE. UU. Si bien fue construida y administrada por el Ejército de los Estados Unidos, esta serie de estaciones se instaló en 1957 bajo el lema de la ciencia, con el pretexto del Año Geofísico Internacional (IGY) celebrado entre el 1 de julio de 1957 y el 31 de diciembre de 1958. (figura 1) Pero cuando el IGY estaba llegando a su fin, las estaciones fueron transferidas a una nueva agencia científica y civil oportunamente establecida el 1 de octubre de ese mismo año, la Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio (NASA).

Si bien la historia de la NASA ha sido ampliamente estudiada y ha sido demostrado que en los Estados Unidos la exploración espacial se desarrolló principalmente con vistas a sus posibles usos militares,³ la creación de la NASA revela el esfuerzo invertido por EE.UU. para presentar las estaciones en Chile, y la Red Minitrack en general, como una empresa científica, y por lo tanto, en palabras de Jennifer S. Light, “desviando la atención de las preocupaciones militares y de recopilación de datos de inteligencia.”⁴ A pesar de los avances científicos tangibles logrados por estas redes de seguimiento de satélites, un examen de la transición tanto real como retórica del complejo militar—industrial a la NASA revela que su creación fue un componente integral de una estrategia estadounidense bien organizada para dar forma a la imagen deseada de la agencia para el consumo masivo internacional. Hay razones que explican esta maniobra. (figura 2)



figura 2
John T. Mengel, Jefe de la Sección de Seguimiento del Proyecto Vanguard de la Marina estadounidense, muestra a la prensa un mapa con el diagrama de la red Minitrack, con la “valla” de estaciones esparcida a lo largo del meridiano 75. 13 de noviembre de 1957. Fuente: International News Sound Photo

Paralelamente, en marzo de 1958, ocho meses antes del final del IGY, la Unión Soviética había incluido un punto en la agenda de la siguiente sesión ordinaria de la Asamblea General de las Naciones Unidas, titulado “La prohibición del uso del espacio cósmico para fines militares, la eliminación de bases extranjeras en los territorios de otros países, y la cooperación internacional en el estudio del espacio cósmico,” el que enfrentó a los Estados Unidos con la necesidad de bloquear esta iniciativa soviética en la Asamblea General.⁵ La oportuna creación de la NASA no fue accesoria sino estructural para el éxito de la distribución en el extranjero de todo un sistema militar y tecnológico.

En Chile, un sitio en Peldehue, a unos 50 kilómetros al norte de Santiago, había sido elegido por el Laboratorio de Investigación Naval de los Estados Unidos (NRL) para la instalación de una de sus bases. Este le fue otorgado en un acuerdo de 1956 con el Gobierno, también a través de la agencia de la Universidad de Chile. Pronto Peldehue se convirtió en la base estadounidense más grande de América del Sur, con un personal de apoyo de más de 300 personas, incluidos 100 ingenieros residentes, y ocupando un sitio cerrado y autosuficiente de más de 100 hectáreas. Además de los diversos tipos de antenas instaladas, los equipos de monitoreo y las computadoras se alojaron en edificios de un piso, prefabricados en los Estados Unidos por ARMCO International Corporation.⁶ (figuras 3, 4)

figura 4
Estación de seguimiento de satélites NASA, Peldehue, Chile, c. 1980. Fuente: Corporación Espacial Sueca (SSC). (pag 188 -189)



figura 3
Huaso chileno, junto a una anyena de 40 pies de diámetro en la estación de seguimiento de satélites de la NASA, Peldehue, Chile, c. 1966. Fuente: Corporación Espacial Sueca (SSC).



Para octubre de 1957 (un año antes del establecimiento de la NASA el 1 de octubre de 1958), la Red Minitrack estaba en pleno funcionamiento. El proyecto había comenzado en marzo-abril de 1955 cuando, bajo la dirección del Capitán Winfred Berg, un equipo de NRL y personal del ejército viajó por Sudamérica para seleccionar posibles sitios y negoció los acuerdos necesarios con los distintos países involucrados.⁷ Este equipo escogió seis ubicaciones iniciales: La Habana, Ciudad de Panamá, Quito, Lima, Antofagasta y Santiago. En el contexto de la Guerra Fría, la fecha y alcance de esta gira coincide con un informe del Technological Capabilities Panel (TCP) emitido en Washington, D.C., un mes antes del viaje de Berg, titulado 'Meeting the Threat of Surprise Attack', también conocido como el Informe Killian (por James F. Killian, presidente del Instituto de Tecnología de Massachusetts), que según Walther A. McDougall, aconsejaba que "para asegurar la vigilancia continua de las instalaciones soviéticas y la selección exacta de sus bases, la solución es espiar desde el espacio exterior utilizando satélites con cámaras, dando vueltas alrededor de la tierra de sur a norte en órbita polar" y hacerlo "bajo la cobertura legal de la libertad de uso del espacio, si tal cobertura legal pudiera establecerse."⁸ Y así hicieron. El 4 de octubre de 1954, el Comité Especial para el Año Geofísico Internacional (CSAGI) dirigido por Fred Whipple recomendó el lanzamiento de satélites terrestres por naciones de todo el mundo en interés de la ciencia. El 28 de julio de 1955, el secretario de prensa de la Casa Blanca, James Hagerty, anunció que el presidente Dwight D. Eisenhower había aprobado planes para el lanzamiento de pequeños satélites que orbitan la Tierra como parte de la participación de Estados Unidos en el Año Geofísico Internacional.¹⁰ Aunque toda la operación pertenecía al programa espacial y militar de EE. UU., la creación de la NASA por parte de Eisenhower permitió a los funcionarios del gobierno y a los ejecutivos e ingenieros aeroespaciales "evitar la retórica pública de la guerra en favor del lenguaje de la planificación y la gestión científicas."¹¹ La evidencia de su superposición se puede encontrar no solo en el intercambio de personal entre la agencia recién formada y el Ejército de los EE. UU., sino también en el funcionamiento de la Red de comunicación SPACECONN. Un diagrama incluido en los Procedimientos Operativos Permanentes de Comunicación de la NASA muestra que la información recopilada en las instalaciones de seguimiento en Chile, Perú, Ecuador y Panamá se entregaba primero al Pentágono (abreviado WAR) antes de enviarse al Centro de Control de Operaciones de la NASA.¹²

No por casualidad, la primera señal rastreada por la estación Peldehue de la NASA fue la del Sputnik I, lanzado con éxito el 4 de octubre de 1957, corroborando, de paso, las aprehensiones vertidas en el informe Killian. El satélite soviético causó un gran impacto en los círculos militares, que se preguntaban si los rusos tenían otros puestos de avanzada en órbita que no podían ser detectados. En respuesta, el gobierno de EE. UU. invirtió rápidamente en una red ampliada de estaciones en los cinco continentes, que sumaron o restaron estaciones según lo requiriera el programa. Ese

gasto fue alto. Entre 1957 y 1972, el gobierno de los EE. UU. invirtió aproximadamente mil millones de dólares en instalaciones de seguimiento y adquisición de datos. Desde 1957 hasta 1989, se construyeron más de veintidós estaciones en todo el mundo, desde la "valla" del meridiano 75 hasta su difusión mundial en las redes ampliadas de STADAN, SATAN y NASCOM. (figura 5)

Pero, como ha señalado William Corliss, estas estaciones no eran cosas estáticas. Se instalaron y cerraron, desmantelaron o trasladaron de un sitio a otro según las necesidades estratégicas y las mejoras tecnológicas.¹³ Debido a esto, es difícil lograr un recuento completo y preciso de las estaciones de seguimiento de satélites de EE. UU., y, hasta cierto punto, este esfuerzo carece de sentido. Su razón de ser no se basaba en diseños urbanos o arquitectónicos permanentes, sino que pertenecía a la lógica estratégica más fluida de ocupación y control militar a la que Gilles Deleuze (leyendo la interpretación de Paul Virilio sobre las sociedades disciplinarias de Foucault) se refiere como "la organización de vastos espacios de contención."¹⁴ El mundo que hasta 1957 todavía podía considerarse vasto y abierto fue transformado por satélites en un entorno contenido, definido por formas ultrarrápidas de control flotante. En el argumento de Deleuze, estos satélites serían mecanismos dentro de un sistema de geometría variable cuya naturaleza como objetos en movimiento estaba ligada a una red cambiante de estaciones de seguimiento concebidas "como un molde que se deforma a sí mismo y que cambia continuamente, de un momento a otro," o como un tamiz cuya malla se transmutará de un punto a otro."¹⁵ Vistos como instrumentos de vigilancia, los satélites pasaron a formar parte de la instalación progresiva y dispersa de un nuevo sistema de dominación. En este sentido, todos los elementos asociados con el rastreo de satélites, desde antenas hasta computadoras, los galpones prefabricados e incluso la señalética y la definición de un discurso público,

figura 5
Swedish Space Corporation (SSC)
(antigua estación de seguimiento
de satélites de la NASA). Peldehue,
Chile. Créditos de las fotos: Hugo
Palmarola, 2015.



pueden considerarse remanentes del momento en que el diseño de un sistema comenzó a operar a una escala mayor que la Tierra, específicamente en la medida que se trató de objetos complejos cuyo tamaño real (como en el caso de la red Minitrack), se extendía por más de 8.000 kilómetros a lo largo del continente americano, y se elevaba por más de 3.800 kilómetros, considerando el punto más alto de la órbita de los satélites. En efecto, la repercusión del diseño en el territorio se vuelve en el objeto tangible de un tipo de distribución de objetos que en definitiva definen un objeto mayor, un sistema global de telecomunicaciones constituido a través de nodos fijos y móviles. Esto explica la radical sistematización de la arquitectura y la infraestructura asociada a las estaciones militares estadounidenses en el extranjero, su nivel de prefabricación, y su repetición en serie. Si cualquier dispositivo fallaba en cualquier estación de la “valla”, técnicos especializados podrían revisarla y repararla en la medida que eran la repetición de un mismo esquema. A su vez, podían ser instaladas y desinstaladas con relativa facilidad, pues fueron concebidas como estructuras prefabricadas móviles. (fig. 6)



figura 6
En primer plano se observa la consola de comando de la antena de 40 pies de diámetro que se ve al fondo de la imagen, en la estación de seguimiento de satélites de la NASA, Peldehue, Chile, c. 1960. Fuente: Corporación Espacial Sueca.

Es en este contexto que el éxito soviético con el Sputnik I, fue acompañado por fallido intento soviético ante la Asamblea General de las Naciones Unidas. De este modo, pronto la URSS envió su propia misión de reconocimiento a Sudamérica, iniciando la instalación paulatina de sus propias bases (pero para la observación astronómica) en prácticamente los mismos países: Cuba, Ecuador, Chile, Perú y Bolivia, reforzando así una cuerda geopolítica a lo largo del continente. Así, el Maksutov AZT-16 se instaló en la cumbre del Cerro El Roble, a 2.200 metros de altura sobre el nivel del mar, en la cordillera de la costa, y a sólo 65 kilómetros de la estación de la NASA. Si bien la misión inicial de astrometría soviética podría funcionar con lo que el cielo de Santiago podría ofrecer, y teniendo las facilidades logísticas de estar al lado de una gran ciudad, también es cierto que, junto con la observación

de las estrellas del hemisferio sur, desde sus instalaciones, la misión soviética podía supervisar las operaciones estadounidenses en Peldehue sin necesidad de telescopios.

En 1968, el embajador estadounidense Edward M. Korrry envió al Departamento de Estado de los Estados Unidos varios informes sobre las operaciones soviéticas en Chile. Según uno de estos télex confidenciales, las actividades de la URSS se limitaban aparentemente a la astronomía, pero también parecían estar, al menos en el discurso público, vinculadas al programa espacial de la Unión Soviética.¹⁶ En el informe, firmado por Korrry, destaca la afirmación de que el objetivo de los astrónomos soviéticos en Chile era realizar un estudio minucioso y preciso de las coordenadas del hemisferio sur para establecer la ruta de las futuras naves espaciales interplanetarias que llevarían personas a otros planetas.¹⁷ En efecto, el periódico *La Tercera*, en un artículo fechado el sábado 5 de febrero de 1966, indicaría que “Astrónomos soviéticos radicados en Chile celebraron el triunfo del alunizaje de la primera nave cósmica: “La llegada del Lunik 9 a la Luna ha sido un gran éxito para nosotros, y se logró después de muchos intentos fallidos”, expresó ayer Mitrofan Zverev, jefe de la misión científica soviética que en nuestro hemisferio estudia la ubicación de las estrellas australes. ‘Este primer paso nos permitirá en un futuro cercano enviar una nave espacial tripulada alrededor de la Luna.’”¹⁸ En ese mismo reportaje, Zverev se refirió a Konstantín Eduárdovich Tsiolkovsky, “El fundador del Cosmismo ruso”, quien “predijo que la Luna podría ser un buen cosmódromo para ir a otros planetas,” y agregó que “científicos soviéticos estaban preparando un viaje alrededor de la Luna con dos o tres cosmonautas.”¹⁹

Tal como señala Loren R. Graham sobre la Academia Soviética de Ciencias, la razón de esta superposición de intereses —entre los objetivos puramente científicos de la investigación astronómica y las aplicaciones más prácticas de los viajes espaciales— estaría asociada a motivaciones ideológicas, donde el real valor de una teoría científica “es la ciencia aplicada que resulta de ella.”²⁰ La creencia de los revolucionarios “de que el nuevo programa científico en Rusia debe orientarse hacia la acción,”²¹ fue parte integral de una de las declaraciones más famosas de Marx sobre la relación entre la teoría y la práctica: “Los filósofos solo han interpretado el mundo de varias maneras, sin embargo nosotros no queremos interpretar, sino cambiar el mundo.”²² Así, con una buena comprensión de la importancia de los medios de comunicación, Zverev hablaría públicamente de los viajes espaciales en cada una de sus apariciones, acercando de este modo las motivaciones soviéticas a las de la NASA estadounidense.

Pero estas altas expectativas contrastarían dramáticamente con las precarias instalaciones de Cerro El Roble, las que fueron secretamente criticadas por el embajador Korrry por su mala construcción, como se describe en su informe para el Departamento de Estado de los Estados Unidos, donde

señaló que “aunque el telescopio Maksutov en sí mismo es un instrumento de primera clase, una de las dificultades en El Roble han sido las instalaciones primitivas en ese lugar, las que han generado adversidad y afectado el ánimo tanto de los soviéticos como de los chilenos.”²³ (figura 7) El observatorio del Maksutov AZT-16 fue diseñado por los arquitectos chilenos Enrique Marchetti y Marcelo Deglin. Era una estructura monolítica de hormigón armado, vertido in situ, que incluía un observatorio con techo corredizo para el gran telescopio, un laboratorio fotográfico, una oficina y un pequeño apartamento de tres habitaciones con cocina y baño. Sus deficiencias podrían ser el resultado de las dificultades para llevar trabajadores y materiales a una cumbre a 2.200 metros de altitud, incluido el bombeo de agua necesario para la fabricación de hormigón. Las evidentes ventajas logísticas de estar cerca de Santiago contrastarían con iguales desventajas por la mala accesibilidad y condiciones viales.

Paradójicamente, la pesada y monolítica estructura del edificio construido para AZT-16 contrasta, entonces, no solo con la liviandad y flexibilidad de la prefabricación de las instalaciones NASA en Peldehue, sino también con el domo desmontable que los mismos soviéticos construyeron para el Gran Instrumento de Pasaje (GIPP), diseñado e instalado por el colaborador de Maksutov, Yuriy Streletskiy, en las nuevas instalaciones astronómicas de la Universidad construidas en Cerro Calán entre 1956 y 1963.²⁴ Se trataba, en efecto, de una liviana estructura metálica prefabricada en los talleres de Pulkovo en San Petersburgo, y traída a Chile junto con el resto de los instrumentos. (figuras 8, 9)

Tras el golpe de estado de 1973 liderado por el general Augusto Pinochet, la misión astronómica soviética abandonó el país, dejando atrás todos sus



figura 7
Observatorio Cerro el Roble, de los arquitectos Enrique Marchetti y Marcelo Deglin, 1966-67. Archivo de Yuriy Streletskiy, Observatorio Nacional de Pulkovo, San Petersburgo.

figura 8
Domo del Gran Instrumento de Pasaje (GIPP), diseñado por Yuriy Streletskiy. La estructura fue prefabricada en San Petersburgo y ensamblado en Cerro Calán en 1966 bajo la supervisión de Streletskiy.



figura 9
Yuri Streletskiy posa de pie sobre uno de los cimientos de su Instrumento de Pasaje, en el Observatorio Astronómico Nacional Cerro Calán, Santiago de Chile, 1967. La persona de la derecha es Nikolai Siomochkin, de Pulkovo. Archivo de Yuri Streletskiy, Observatorio Nacional de Pulkovo, San Petersburgo.

instrumentos y equipos. La estación El Roble y el telescopio Maksutov AZT – 16 permanecieron abandonados hasta 1979 cuando José Maza, un joven astrónomo chileno recién regresado a Chile luego de completar su doctorado en Toronto, inició un programa de búsqueda de supernovas australes, utilizando el Maksutov. Junto a un equipo muy reducido, entre 1979 y 1984 descubrió 50 supernovas desde El Roble. Pero “por la fuerte alza del dólar, la difícil situación del país tras la crisis económica de 1982, la endémica falta de recursos para operar el Cerro El Roble,”²⁵ en 1984 la estación cayó nuevamente en el abandono, hasta el día de hoy. A pesar de no contar con las extraordinarias condiciones del desierto de Atacama, los descubrimientos de Maza sería una prueba tangible de la buena decisión soviética de instalar equipos allí. Consultado al respecto, Alexander V. Stepanov —quien formó parte de la misión a Chile— aún considera que “el lugar estaba muy bien,”²⁶ aunque, sin embargo, en ese momento estaban enviando misiones al desierto de Atacama, en 1966-1967 a Chaupiloma, con una segunda misión en 1971-1973 para explorar nuevamente Chaupiloma, y además La Peineta. Según Vladimir Jershov, “el trabajo más intenso fue en estos dos lugares. Hubo dos expediciones rusas observando aspectos relativos a la astrofísica, y observando y midiendo el astroclima. Este último es importante para elegir dónde colocar los grandes telescopios. Y José Maza dijo que la Peineta se consideraba el mejor lugar para poner el observatorio. Pero en aquellos años no había camino a La Peineta.”²⁷ Como resultado, a principios de la década de 1970, se prepararon planes para un sitio prospectivo en el desierto de Atacama y se encargó un nuevo telescopio. Pero en ese momento, luego de un proceso de violenta polarización de las facciones políticas del país, el Pinochet lideró un golpe de estado respaldado por Estados Unidos, que finalizó con la vida del presidente Salvador Allende, el 11 de septiembre de 1973.

Si bien esta circunstancia histórica — trágica tanto para la política chilena como internacional— puso fin a los prospectos de La Peineta, cabe señalar que aquellos sitios en Atacama, promovidos con tanto entusiasmo por Federico Rutland, eran el resultado de exploraciones y prospecciones de Jürgen Stock, a fines de la década de 1950 y durante toda la década de 1960. La investigación inicial de Stock fue encargada por el Observatorio Yerkes de la Universidad de Chicago para explorar la ubicación de un nuevo telescopio de 1,5 metros. Los sitios que descubrió en el norte de Chile eran demasiado buenos para un solo telescopio de 1,5 metros, por lo que eventualmente condujo a la fundación del Observatorio Interamericano Cerro Tololo por AURA/NASA. Stock fue el primer director de ese observatorio (1963-1966),²⁸ pero luego pasó a trabajar en la Universidad de Chile. En ese momento, siendo funcionarios de la misma universidad, él y el equipo soviético comenzaron a comunicarse. Cerro El Roble aparentemente fue uno de los primeros sitios que había probado, mientras que los sitios de Chaupiloma y La Peineta también habían sido descubiertos por Stock. La Peineta finalmente se consideró como un sitio prospectivo alternativo para

el Observatorio Interamericano. Mitrofan Zverev menciona en un artículo de la década de 1970,²⁹ que los trabajos de astrofísica soviética comenzaron inicialmente en Cerro El Roble pero que deberían trasladarse a Chaupiloma por sugerencia de Jürgen Stock, cuyos informes “contienen notas sobre condiciones meteorológicas, patrones de viento, visibilidad, nubes (casi inexistente durante la noche, aunque le preocupaba la neblina en algunos lugares), así como otros detalles importantes, como el suministro de agua en la región, la calidad del agua, los costos estimados de construcción de caminos pavimentados hacia el futuro observatorio, la superficie del montañas, etc.”³⁰ Esta apertura a investigar otros sitios de observación, sumado a la posibilidad soviética de enviar a Chile estructuras prefabricadas como la del domo GIPP, permitiría observar la manera en que las localizaciones establecidas también suponían grados de flexibilidad y cambio, lo que nuevamente contrasta con la rigidez de la estructura de hormigón armado instalada en El Roble. (figura 10)

figura 10
Fotogramas del catálogo de equipos astronómicos abandonados soviéticos encontrados dentro de la cúpula circular vertical abandonada de Yuri Streletski en el Observatorio del Cerro Calán, Santiago de Chile. Creditos: Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola, 2022 (Proyecto FONDECYT 1121984).



La tensión entre la existencia de la NASA en Peldehue, los posibles alcances de una nueva era de viajes espaciales, las buenas condiciones de observación en Chile, junto con cuestiones de accesibilidad y financiamiento, muestran cómo estos esfuerzos científicos consistieron en la puesta en marcha de acciones y relaciones que obedecían a diseños bien precisos por parte de ambas naciones, que articulaban condiciones tecnológicas, políticas y culturales, arquitectónicas y de planificación territorial, que se vieron marcados por el ascenso y caída de Allende. Ni la estación de la NASA ni los observatorios soviéticos habrían de cumplir una sola misión, sino que constituían lugares donde se equilibraban preocupaciones a menudo estratificadas y simultáneas, entre lo científico, lo estratégico, lo comunicacional y lo político. (figuras 11) La historia del Maksutov AZT-16, inserta en la pequeña pero creciente literatura sobre la tecnología de la Guerra Fría en América Latina, ofrece una narrativa que equilibra los estudios previos de la intervención estadounidense en la región motivada por las estrategias de la Guerra Fría en relación con los esfuerzos equivalentes soviéticos. Al presentar el posicionamiento geográfico de las tecnologías importadas como una inestable tensión entre la ciencia y la política, y al documentar un conjunto históricamente importante pero menos estudiado de relaciones de la Guerra Fría, las relaciones entre la Unión Soviética y América Latina, el Maksutov AZT – 16 permite el desarrollo de las fricciones entre objetos tecnológicos soviéticos y el rol de su distribución tanto en Chile como en el contexto sudamericano.

figura 11
Telescopio Maksutov AZT-16
en el Observatorio Astronómico
Cerro El Roble, en Chile, a fines de
la década de 1960. Archivo Yuriy
Streletskiy, Observatorio Nacional
Pulkovo, San Petersburgo.



1.

Yuriy Streletskiy entrevistado por Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola. Observatorio Nacional de Pulkovo, San Petersburgo, 1 de marzo, 2015.

2.

Philip C. Keenan, Sonia Pinto, Héctor Álvarez, The Chilean National Astronomical Observatory (1852-1965) (Santiago: Universidad de Chile, 1985), p. 6

3.

Ver: Adam Yarmolinsky, *The Military Establishment: Its Impacts on American Society* (New York: Harper & Row, 1971); Walter A. McDougall, *The heavens and the Earth: A Political History of the Space Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985); y Jennifer S. Light, *From Warfare to Welfare: Defense Intellectuals and Urban Problems in Cold War America* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003).

4.

Jennifer S. Light, *From Warfare to Welfare: Defense Intellectuals and Urban Problems in Cold War America* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003), p. 102.

5.

Proposal for U.S.-U.S.R. Cooperation in Outer Space. Confidential Memorandum from John Foster Dulles to Dr. James R. Killian, Jr., Special Assistant to the President, The White House. Washington, D.C. July 23, 1958. Unclassified document N° 911.802/7-2358. Fuente: National Archives and Records Administration (NARA), Washington D.C.

6.

En funcionamiento durante más de 30 años, la base fue finalmente cerrada en 1989, y donada a la Universidad de Chile, convirtiéndose en el Centro de Estudios Espaciales, hasta que en 2008 la Universidad la vendió a la Corporación Espacial Sueca (SSC).

7.

William R. Corliss, *The Space Tracking and Data Acquisition Network (STADAN), the Manned Space Flight Network (MSFN), and the NASA Communications Network (NASCOM)* (Maryland: NASA, 1974), p. 23.

8.

Walter A. McDougall, *The Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985), p. 116.

9.

Ibid., p. 118.

10.

Ibid., p. 121.

11.

Jennifer S. Light, *op. cit.*, p. 96.

12.

Documento en los John T. Mengel Papers, The NASA Historical Archive, Washington, D.C.

13.

William R. Corliss, *The Space Tracking and Data Acquisition Network (STADAN), the Manned Space Flight Network (MSFN), and the NASA Communications Network (NASCOM)* (Maryland: NASA, 1974), p. 33.

14.

Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control,” *October* 59 (1992), p. 3.

15.

Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control,” *October* 59 (1992), p. 4.

16.

Science: Soviet Astronomy Activities in Chile. Unclassified Confidential Airgram No A-673 from Embassy in Santiago to Department of State, June 19th, 1968., p. 1.

17.

Science: Soviet Astronomy Activities in Chile. Unclassified Confidential Airgram No A-673 from Embassy in Santiago to Department of State, June 19th, 1968., p. 2.

18.

Diario La Tercera. Santiago, 5 de febrero, 1966.

19.

Diario Las Ultimas Noticias. Santiago, 5 de febrero, 1966.

20.

Marx and Engels, Werke, III, Berlin, 1962, 276.

21.

Loren R. Graham, *The Soviet Academy of Sciences and the Communist Party, 1927 – 1932* (Princeton: Princeton University Press, 1967), p. 41.

22.

Marx and Engels, Werke, III, Berlin, 1962, p. 7.

23.

Soviet Astronomy Activities in Chile. Unclassified Confidential Airgram No A-673 from Embassy in Santiago to Department of State, June 19th, 1968, p. 3.

24.

“Construction on Cerro Calán was begun in 1956 [...] By the end of 1963 the Gautier astrophotograph, the Heyde refractor, the Repsold Meridian Circle and the other transit instrument were all mounted at their new locations.” See: Philip C. Keenan, Sonia Pinto, Hector Alvarez, The Chilean National Astronomical Observatory (1852-1965) (Santiago: Universidad de Chile, 1985), pp. 59-60.

25.

José Maza, *El pan amasado de Juan Parra y el Premio Nobel* (manuscrito sin publicar, 2011).

26.

Alexander V. Stepanov entrevistado por Pedro Ignacio Alonso y Hugo Palmarola, San Petersburgo, 1 de marzo, 2015.

27.

Vladimir Jershov entrevistado por Pedro Alonso, London, enero 2014.

28.

A. K. Vivas and M. J. Stock, Jürgen Stock, *From One End of the Andes to the Other*, en: Fifty Years of Wide Field Studies in the Southern Hemisphere. ASP Conference Series, Vol. 491 (S. Points and A. Kunder, eds. 2015. Astronomical Society of the Pacific), p. 17.

29.

Un resumen de los 5 años de Mitrofan Zverev y equipo en Chile fue publicado en: *News of the Main Astronomical Observatory of Pulkovo* magazine in 1970.

30.

A. K. Vivas y M. J. Stock, Jürgen Stock: *From One End of the Andes to the Other*, en: Fifty Years of Wide Field Studies in the Southern Hemisphere. ASP Conference Series, Vol. 491 (S. Points and A.

Kunder, eds. 2015. Astronomical Society of the Pacific), p. 20.

Pedro Ignacio Alonso

Pontificia Universidad Católica de Chile

Arquitecto y magister en arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC). Doctorado en arquitectura por la Architectural Association (Londres). Profesor asociado en PUC, y Jefe del Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos en la misma universidad. Alonso es profesor visitante en la Architectural Association y fue Princeton- Mellon Fellow 2015–2016. En 2014, su pabellón Monolith Controversies, co-curado con Hugo Palmarola, obtuvo el León de Plata en la 14a Bienal de Arquitectura de Venecia. En 2019 fue arquitecto residente en la Fundación Rockefeller en Bellagio, y co-curó la exposición Flying Panels: How Concrete Panels Changed the World en el Centro Sueco de Arquitectura y Diseño - ArkDes (2019-2020). palonsoz@uc.cl

Hugo Palmarola

Pontificia Universidad Católica de Chile

Profesor Asociado de la Escuela de Diseño UC, Doctor en Estudios Latinoamericanos UNAM y Diseñador UC. Obtuvo el León de Plata de la Biennale di Venezia por el Pabellón de Chile Monolith Controversies (2014), curado junto a Pedro Alonso, actualmente en exposición permanente del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Fue curador de la exposición Flying Panels en ArkDes de Estocolmo (2019-2020), junto a Alonso. Es autor de los libros Panel, Monolith Controversiesy Flying Panels. Obtuvo el Design History Society Essay Prize de Reino Unido (2018) y el Premio a la Creación Artística UC (2020). Actualmente realiza una investigación sobre diseño y cambio político para MIT International Science and Technology Initiative (2021-2023). hpalmaro@gmail.com

Fuente de financiamiento. Texto producto del proyecto FONDECYT N° 1191284. ANID Chile 2022.

Bibliografía

Proposal for U.S.-U.S.S.R. Cooperation in Outer Space. Confidential Memorandum from John Foster Dulles to Dr. James R. Killian, Jr., Special Assistant to the President, The White House. Washington, D.C. July 23, 1958. Unclassified document N° 911.802/7-2358. Fuente: National Archives and Records Administration (NARA), Washington D.C.

Loren R. Graham, *The Soviet Academy of Sciences and the Communist Party, 1927 – 1932* (Princeton: Princeton University Press, 1967).

William R. Corliss, *The Space Tracking and Data Acquisition Network (STADAN), the Manned Space Flight Network (MSFN), and the NASA Communications Network (NASCOM)* (Maryland: NASA, 1974).

Philip C. Keenan, Sonia Pinto, Héctor Álvarez, The Chilean National Astronomical Observatory (1852-1965) (Santiago: Universidad de Chile, 1985).

Walter A. McDougall, *The Heavens and the Earth: A Political History of the Space Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985).

Gilles Deleuze, “Postscript on the Societies of Control,” *October* 59 (1992).

Adam Yarmolinsky, *The Military Establishment: Its Impacts on American Society* (New York: Harper & Row, 1971); Walter A. McDougall, *The heavens and the Earth: A Political History of the Space Age* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 1985); y Jennifer S. Light, *From Warfare to Welfare: Defense Intellectuals and Urban Problems in Cold War America* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003).

Jennifer S. Light, *From Warfare to Welfare: Defense Intellectuals and Urban Problems in Cold War America* (Baltimore: The John Hopkins University Press, 2003).

A. K. Vivas and M. J. Stock, Jürgen Stock, *From One End of the Andes to the Other*, en: Fifty Years of Wide Field Studies in the Southern Hemisphere. ASP Conference Series, Vol. 491 (S. Points and A. Kunder, eds. 2015. Astronomical Society of the Pacific).

Brecha de ciudad(a)nía

La aporía (¿inevitable?) entre espacios de protección y derechos de ciudadanía en los campos de refugiados en situaciones prolongadas

Cit(y)zenship hiatus

The (inevitable?) aporia between spaces of protection and citizenship rights in refugee camps in protracted situations

Maria Neto, Jorge Canastra Marum

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 202-219

Resumen. Desde Zambia hasta Pakistán, pasando por Jordania, los campos de refugiados varían en forma, densidad e (im)permanencia. El campo de refugiados mientras espacialización¹ de la protección, constituye una realidad compleja y multidimensional de privación (de derechos) que va más allá de la dimensión política y humanitaria, para extenderse a los reflejos socioespaciales². De hecho, el campo representa la aporía del aún vigente régimen de protección de refugiados, donde el campo es un medio para llegar a una de las tres soluciones permanentes vinculadas a la Convención de Ginebra de 1951 y respectivo protocolo que, a pesar de agotadas, siguen alimentando el régimen de los refugiados y, a su vez, la creación de más campos. Nos damos cuenta de que los campos en situaciones prolongadas continúan vinculados al paradigma de excepción del espacio humanitario, pero que su permanencia (con) figura un urbano por afinidad³. Una *polis* latente, que por el hiato político no puede consumarse. Argumentamos, a través de nuestra experiencia de apoyo al refugiado con organizaciones humanitarias a operar en el terreno (2016-2018), que este modelo está cada vez más desfasado con la realidad del siglo XXI, dando lugar a aporías, dilemas y dependencias crónicas, que requieren una nueva lectura y soporte.

Palabras Clave

Campos de refugiados
Espacialización de la protección
Acción humanitaria
Derechos de ciudadanía
Arquitectura y urbanística

ABSTRACT. From Zambia to Pakistan, via Jordan, refugee camps vary in shape, density and (im)permanence. The refugee camp as a spatialization¹ of protection, constitutes a complex and multidimensional reality of deprivation of rights that goes beyond the political and humanitarian dimension, to extend to socio-spatial reflexes². In fact, the camp represents the aporia of the still current refugee protection regime, where the camp is a medium to reach one of the three permanent solutions linked to the 1951 Geneva Convention and its protocol that, despite being exhausted, are the guarantor of the refugee regime, and in turn feed the creation of more camps. We realize that the camps in protracted situations continue to be linked to the paradigm of exception of the humanitarian space, but that their permanence (con)figures an urban by affinity³. A latent *polis*, which due to the political hiatus cannot be consummated. We argue, according to our experience with humanitarian organizations in the field (2016-2018), that this model is increasingly misaligned with the reality of the 21st century, leading to aporias, dilemmas and chronic dependencies, requiring a new reading and support.

KEY WORDS. Refugee camps, spatialization of protection, humanitarian action, civil rights, architecture and urbanism.



Espacios de protección: marco disciplinar

El número de personas desplazadas por conflictos y persecuciones ha crecido más desde la Segunda Guerra Mundial, con un total de 82,4 millones, de los cuales 26,4 son refugiados bajo el mandato del UNHCR (2021). Esta proliferación a escala global expone las contradicciones y anacronismos de un régimen internacional de apoyo a los refugiados que sigue operando según la visión clásica de un conflicto localizado, circunscrito y de corta duración, que genera movimientos precisos alojados en campos de refugiados – de carácter temporal – como medio (provisional) para llegar a una de las tres soluciones permanentes vinculadas a la Convención de Ginebra de 1951 y su Protocolo de 1967 que, a pesar de agotadas⁴, siguen alimentando al régimen de refugiados. Dado que la migración forzada se ha convertido en un desafío emergente a escala global, con complejos reflejos sociales y espaciales, su análisis y respuesta requieren un mayor escrutinio no solo por los llamados *refugee studies*, sino también por las disciplinas que abordan la ocupación humana en el territorio: sus formas y organización en la sociedad. Por su dimensión, número de habitantes, dinámica social y tejido proto-urbano⁵, estos espacios son comparables a las ciudades, y es con esta observación que

figura 1
Campos de refugiados en Dadaab,
Kenia, 2016, Maria Neto e Jorge
Marum ©

nos parece urgente extender el debate al ámbito arquitectónico y urbanístico. Al entender la protección no solo en su componente legal, sino también en su *espacialización* en el entorno construido y las repercusiones espaciales de las dinámicas que se desarrollan en él – áreas a las que se dedican la arquitectura y la urbanística – vinculamos el discurso de la ayuda humanitaria al de la arquitectura y la planificación e, con esto, legitimamos un nuevo terreno de investigación disciplinar.

El campo de refugiados

Este artículo explora así la condición de refugiado y la repercusión espacial de ese estatuto, a través de una de las respuestas más utilizadas en la gestión, control y mantenimiento del desplazamiento forzado masivo que cruza frontera(s): el campo de refugiados. Para eso, descorre sobre sus mecanismos de creación, mantenimiento y las posibilidades de las herramientas técnicas y de diseño al servicio del arquitecto para intervenir en estos espacios.

Dada su adopción continua y su uso generalizado en la acción humanitaria, el campamento, aún hoy, sigue siendo la respuesta principal, a pesar de que se presenta en la manualística⁶ como una estrategia de último recurso, para otorgar refugio y protección masiva. Las experiencias de trabajo *in loco* con organizaciones humanitarias que apoyan a los refugiados y solicitantes de asilo, concretamente UNHCR (Dadaab, Kenia) y BRC (Leeds, Inglaterra), nos llevan a afirmar que los campos de refugiados no deberían existir⁷ (figura 1). Sin embargo, y aunque no defendemos el campamento como respuesta de acción, reconocemos que la gestión de los solicitantes de asilo y de los refugiados depende no solo de la estructura económica y social del país de acogida, sino también del flujo de solicitudes. Además, la realidad nos muestra que los campamentos existen y seguirán existiendo, ya sea porque el contexto es demasiado remoto o pobre, incapaz de recibir y sostener refugiados, o porque los estados siguen queriendo controlar sus fronteras, en contra de las expectativas de la política de refugiados urbanos del UNHCR. Dada la imposibilidad de dismantlar todos los campos de refugiados en situaciones prolongadas, y constatando que la permanencia continuada de estos campos revela dónde se encuentran los principales puntos activos de acogida y protección que, a diferencia de otros campos, contradicen el efímero de la ayuda de emergencia, quedando anclados en fronteras porosas, problemáticas y con conflictos crónicos, en la expectativa de una integración que, aunque latente, no se materializa, reforzamos la necesidad de no negarlos, sino llevarlos al debate multidisciplinario, analizándolos, debatiéndolos y (re)pensándolos.

Aparentemente todos los campos de refugiados son iguales, de acuerdo con la manualística que le da origen. Inmediatamente nos viene a la mente la palabra refugio y, con ella, el refugiado y esa imagen del eterno errante (figura 2), el que espera o el que está en fuga (figura 3). Sin embargo, a pesar de que todos los campamentos nacen de la necesidad de protección y dan



figura 2
Camino entre los campamentos.
Campos de refugiados en Dadaab,
Kenia, 2016, Maria Neto e Jorge
Marum ©



figura 3
La espera. Campos de refugiados en
Dadaab, Kenia, 2016, Maria Neto e
Jorge Marum ©

forma a la concesión de refugio, asumen diferentes tipologías con diferentes características. Pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de campamentos?

Su definición no es clara y su ambigüedad permite integrar una amplia paleta de diferentes perspectivas que se utilizan para describirlo. Además de que su condición temporal indefinida - intrínseca tanto en la condición de refugiado como en la naturaleza del campamento - lo convierte en una figura inestable y problemática. A falta de una definición fija para nuestro objeto, tomamos por norma la definición de refugiado⁸ - es decir, la definición de quien habita el campamento - descrita por la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados de 1951 y el respectivo protocolo de 1967 para, a partir de ahí, anclamos nuestras especulaciones a la manualística para luego extrapolarlas a otros enfoques.

El campo de refugiados resulta de un desplazamiento forzado masivo como consecuencia de un evento crítico, revelando la incapacidad del Estado-nación para proteger y garantizar la seguridad de sus ciudadanos que, al cruzar la frontera, inevitablemente generan un problema político por la ocupación territorial no legal. De este problema político surge un problema humanitario que requiere una “respuesta extraordinaria y medidas excepcionales” (UNHCR, 2007) dada la urgente necesidad de proteger y salvaguardar los derechos de un nuevo estatus adquirido – el solicitante de asilo. Más allá del derecho ciudadano, que deja de prevalecer en caso de cruce de fronteras, está el derecho natural asociado a la Convención de Refugiados y sus Protocolos, que son los instrumentos jurídicos a través de los cuales UNHCR asegura la protección internacional como “sustituto temporal de protección que los Estados normalmente brindan a sus ciudadanos” (UNHCR, 1991). Sin embargo, a pesar de que el Estatuto de Refugiado esté definido en la Convención de Ginebra y su Protocolo, su operatividad no lo está. Esto significa que, en la práctica, a pesar de basarse en la misma convención, cada país, como Estado Soberano, decide el grado de protección e integración a implementar⁹.

Es en este momento que la apertura del país de acogida y las políticas de protección al refugiado divergen, reflejándose en distintas apropiaciones del espacio del refugio – espacializaciones – que se extienden desde el propio refugio como artefacto, hasta el campamento y los asentamientos humanos en el territorio.

También percibimos, a través de la manualística - es decir, en las directrices para otorgar refugio - que existe un intercalar entre campamento y asentamiento que intensifica la controversia sobre su naturaleza y función, y dificulta aún más su definición.

Dada la dificultad de (in)definición del objeto en sí, tomamos como referencia las definiciones oficiales de las organizaciones cuyo mandato

opera la construcción, organización y gestión de los campamentos (y asentamientos) de refugiados: el UNHCR¹⁰.

Estas directrices, que forman parte de los manuales de intervención en situaciones de emergencia, esbozan el nacimiento de un espacio de protección y refugio a través del vocabulario urbano que nos es familiar, pero donde la racionalización de los medios y la idea impuesta de ayuda a la víctima que sufre, se forjan en la neutralidad y la independencia, es decir, sobre la base de la lógica sobre la que se construyeron las pautas de ayuda a los refugiados.

Según Rony Brauman, claramente, la ayuda humanitaria no está destinada a transformar una sociedad, es decir, no lleva en sus genes un proyecto de transformación de formas de vida, sino ayudar a sus miembros en un período de crisis, o sea, de ruptura de un equilibrio anterior apoyando al retorno a la normalidad. Planteamos entonces la siguiente pregunta: ¿qué pasa cuando el retorno a la normalidad, previa a la emergencia, conduce a la perpetuación de ciclos de pobreza y vulnerabilidad crónica o cuando la emergencia dura indefinidamente y lo temporal da paso a lo permanente?

Es en este punto cuando llegamos a los campos de refugiados en situaciones prolongadas, es decir, aquellos campos donde al menos 25.000 personas de un mismo país viven en el exilio durante más de 5 años consecutivos (UNHCR, 2004), a pesar de la estancia media en estos espacios sea ahora de 17 años.

Son estos espacios de refugio – los campos de refugiados en situaciones prolongadas – los que, por su permanencia, dimensión, particularidad de desafíos de protección y restricción de derechos, son objeto de análisis y crítica.

De la *manualística* a los *territorios indefinidos*¹¹

Encontramos en la manualística – más específicamente en el *Handbook for Emergencies* (1982; 1999; 2007) – la normativa para entender la concesión de refugio en situaciones de emergencia, es decir, la normativa para la creación de espacios de refugio – “ya que ofrecer un lugar para vivir es natural consecuencia de la concesión del derecho de asilo” (UNHCR, 2007) – que adopta diferentes formas, a saber: i) Asentamientos dispersos, ii) Albergue masivo: edificios públicos e instalaciones colectivas; iii) campamentos. Cada una de estas formas asume diferentes impactos, predominio y repercusiones espaciales.

Organizado en cuatro capítulos temáticos, el *Handbook for Emergencies* ubica el mandato de protección del UNHCR en el contexto de la respuesta a emergencias. Describe la planificación, gestión y coordinación de los esfuerzos de respuesta; analiza sectores de emergencia vitales en contextos de refugiados, como la salud, los servicios comunitarios y el saneamiento; y

también describe las conductas recomendadas en las operaciones de campo¹². En la última edición (totalmente en línea) del *Handbook for Emergencies* – renombrado *Emergency Handbook* – se destaca la siguiente cuestión, en la sección *Camp planning standards (planned settlements)* *Key point*: “What may be deemed adequate during an emergency in terms of shelter (for example plastic sheeting, tents) and average camp area per person cannot be regarded as adequate in a protracted displacement situation.” (UNHCR, 2015). Sin señalar alternativas efectivas a su abordaje ni asegurar ninguna posibilidad de escape de la aporía que representa el propio campamento, preguntamos por los campamentos que quedan hoy, ¿qué son al fin y al cabo?

La dimensión asociada a un tiempo y a un espacio ambiguos también nos lleva a cuestionar el tipo de vida que puede existir dentro del campamento – sin olvidar jamás que el campamento es la repercusión espacial de la condición de refugiado, por tanto, está condicionado por su régimen y representación.

De las diferentes perspectivas sobre los campos de refugiados, nos interesa destacar, de forma secuencial, la de Hannah Arendt (1951, 1968) que vincula el campo a una perspectiva de limbo y a un espacio destinado a mantener alejados de la sociedad a todo tipo de elementos indeseables – refugiados, apátridas, marginales, es decir, los superfluos e inoportunos – privados del derecho al derecho; la de Michel Foucault (1979) que entiende el campo de refugiados como un espacio de disciplina y biopolítica; la de Marc Augé (1992) que entiende el campamento como “non-lieux” (1992), por lo tanto se entiende donde hay una vida sin lugar y sin representación, diríamos por analogía, un no-ciudadano; la de Giorgio Agamben (1995; 2003) que señala al campamento como el ‘nomos’ y su “estado de excepción” como el paradigma dominante de la gobernanza en la contemporaneidad, donde el refugiado es un ser desnudo con derechos – “vida desnuda” – que contrasta la zoe (vida animal, sin representación política ni social) al bios (vida ciudadana, con representación y participación política y social); el campamento como depósito de residuos humanos producidos por la modernidad de Zygmunt Bauman (1998; 2000; 2004); y el campamento como “excepción”, “exclusión”, “tiempo suspendido”, “extraterritorial” (*hors-lieu*), “ciudad incompleta”, o incluso espacio que gestiona los indeseables de Michel Agier (2002; 2008; 2011; 2014).

De hecho, los campos de refugiados en situaciones prolongadas hace tiempo que dejaron de ser el campamento que les dio origen, pero no existe otro nombre oficial para describirlos. Reforzando este carácter ambiguo y contradictorio está la movilidad interior, que contrasta con la inmovilidad hacia el exterior. Sin embargo, esta homogeneización del campamento a través de normas universales para responder a una figura universal también homogénea – el refugiado – choca con la heterogeneidad social que conlleva el desplazamiento, superponiendo múltiples identidades y diferentes trayectorias de vida desde afuera hacia adentro, pero desde adentro hacia



figura 4
El refugio, 20 años de permanencia.
Campos de refugiados de Dadaab,
Kenia, 2016, Maria Neto e Jorge
Marum ©

afuera, la identidad es aparentemente una (figura 4). Fue a partir de esta negación y contradicción asociadas al estado permanente de limbo, indefinición y transitoriedad, verificada en estos espacios que ya no encajan en la definición tradicional de campamento ni en ningún otro término oficial, que los denominamos territorios indefinidos en el dilema de la acción humanitaria.

El campo de refugiados se presenta como un imaginario listo para ser colonizado, con significados diversos y contradictorios. Alude a estos significados contradictorios el hecho de que la acción humanitaria está vinculada a un fracaso político que desencadena su activación. Dado que la cartografía es una práctica política fundamental que representa y produce el espacio político (Elden, 2013), es quizás por eso que ninguno de estos espacios de protección, independientemente de su longevidad o tamaño, ha sido debidamente mapeado, negando así su existencia, similar al estatuto que le da origen. Negar su representación contribuye así a perpetuar la invisibilidad del campo de refugiados, y por tanto de quienes lo habitan. Es a través de la toma de conciencia de que no todo el mundo está representado y que de hecho existe un régimen de visibilidad o un régimen de verdad como lo llamó Foucault (1994), donde lo que no está representado por él forma, en oposición al régimen de invisibilidad, que percibimos la necesidad de mirar el sistema de protección de manera disruptiva.

Encontramos contribuciones recientes sobre el análisis del campamento desde el punto de vista de la disciplina de Arquitectura y Urbanismo de autores como Manuel Herz (2013, 2021), el colectivo DAAR (2012; 2015) y Anooradha Iyer (2022), donde se realizan aproximaciones relevantes – de reconocer y restaurar – el entorno construido. Sin embargo, lo que

pretendemos con este artículo – en gran medida desencadenado por nuestra práctica humanitaria en el terreno – es cuestionar ¿Cómo pueden la arquitectura y el urbanismo contribuir a la (re)lectura, (re)interpretación y (dis)solución del campo de refugiados e informar la (re)formulación del régimen de los refugiados?

Geografía de la Vulnerabilidad

Fue a partir de esta comprensión general del campo que diseñamos lo que llamamos la *Geografía de la Vulnerabilidad* (figura 5). A través de su permanencia en el territorio, los campamentos en situaciones prolongadas diseñan un mapa que revela dónde están los principales puntos activos de recepción y protección que, a diferencia de otros campamentos, contradicen lo efímero de la ayuda de emergencia y quedan anclados a fronteras porosas y a conflictos crónicos.

En esta compleja geografía encontramos a Dadaab¹³, en Kenia, un complejo de refugiados que configura un caso extremo de permanencia y privación de derechos. Este complejo, que sigue siendo un laboratorio vivo de



figura 5
Geografía de la vulnerabilidad.
Con el intuito de polemizar la
ausencia de campos de refugiados
en la cartografía oficial, se ha creado
el mapeo de esta geografía sin
referencias concretas, en analogía al
Map of Nothing de Lewis Carroll,
2022, Maria Neto©

experimentación y análisis, nos permitió, a través de la experiencia en campo con UNHCR y posteriormente con BRC en el apoyo a los refugiados, extrapolar los límites de la práctica arquitectónica y posicionarnos críticamente en la comprensión de estos espacios de protección y refugio. Con una estadía de 30 años y cinco campamentos construidos, los habitantes de Dadaab se ven privados de libertad de circulación, acceso al trabajo, acceso a la tierra, de la construcción permanente y de los sistemas de justicia – revelando una relación aporética entre estos espacios de protección y derechos civiles. El análisis detallado de cada uno de los campamentos, y el registro de su proceso de (con)formación (figura 6), reveló que la indigencia, la vulnerabilidad y la pobreza extrema por la continuidad de las medidas paliativas, articuladas con la ausencia de políticas de integración y reproducción a lo largo del tiempo, configuran un caso paradigmático de impedimentos sucesivos al proceso de desarrollo y niegan, de entrada, la posibilidad de existencia formal de estos espacios.

Es en estos espacios de protección y refugio de total privación de derechos donde encontramos la tensión entre la ayuda humanitaria y el desarrollo, el dilema entre irse demasiado pronto y quedarse demasiado tiempo, creando el síndrome de dependencia humanitaria y la *host-fatigue*.

Aporía

Al analizar las directrices de intervención en situaciones de emergencia humanitaria para la creación de espacios de protección y refugio - en forma de campos de refugiados - nos damos cuenta de que, por un lado, son claramente insuficientes para responder a la complejidad y amplitud de este desafío y, por otro lado, presentan dilemas y limitaciones operativas frente a las necesidades de sus habitantes, exacerbadas en las denominadas situaciones prolongadas, que conducen a la degradación de las condiciones de vida, a la dependencia crónica y *host-fatigue*.

Si la pregunta sobre qué es el campo de refugiados en un principio podría parecer sencilla, en realidad nunca ha sido respondida con objetividad, lo que pone de manifiesto su aporía. Creemos que esta indefinición tuvo y sigue teniendo consecuencias para la lectura y comprensión de estos espacios, ya que su lectura es limitada y limitante, por la ausencia de una comprensión amplia de las especificidades de sus transformaciones. Según Gaim Kibreab, la diferencia entre campamento y asentamiento es la “most sustained single controversy in African Refugee studies” (1991). Entonces nos preguntamos: ¿son los campos de refugiados un problema insoluble?

La falta de reconocimiento político frente a los estados duraderos de los campamentos es una limitación. La ausencia de lenguaje en el *Handbook for Emergencies* sobre permanencia es prueba de ello. A través del refugiado como informante pudimos cruzar la experiencia de quienes vivieron en estos espacios de refugio y quienes realizaron largos viajes a Europa en busca de

asilo. La experiencia de trabajar con solicitantes de asilo y refugiados en el Reino Unido a través de la Cruz Roja Británica ha ayudado a orientar el pensamiento y contrarrestar ideas preestablecidas.

Algunos de ellos destacaron que, por un lado, quienes solicitan asilo en Europa lo hacen porque ningún otro país cercano a su país de origen ha sido capaz de brindarles la protección necesaria, terminando, en la mayoría de los casos, sujetos a la explotación y a los abusos violentos que los largos viajes obligan; por otro lado, que muchas veces se obtiene la condición de refugiado, pero no sus derechos – que a pesar de derechos universales son comúnmente desvirtuados o incluso negados en la acción política del país de acogida – y aun que a pesar de conscientes de que los campos de refugiados son conceptualmente espacios de denegación, siguen siendo el modelo de respuesta que otorga el derecho y el acceso a la condición de refugiado y que permite una respuesta de protección inmediata.

Esta refutación de ideas preconcebidas abre la posibilidad de entender el campamento como necesario y eficaz en términos de protección si se articula con las necesidades y expectativas de vida de sus habitantes. Cabe señalar que el campamento fue, para la mayoría de los informantes de encuestados en nuestro trabajo de campo, una solución cercana y factible, pues el refugio cercano a los países de origen permite mantener la posibilidad de retorno y

figura 6
Mapeo, análisis y registro del
proceso de transformación y
permanencia. Campo de Hagadera,
Dadaab, Kenia, 2016-2022, Maria
Neto©



una vida similar, tanto cultural como socialmente a la vida del país de origen. Permitir que sean verdaderos espacios de protección y refugio en lugar de espacios de contención e indefinición, no impide el retorno ni retira los recursos del país, ya que son financiados por donadores (UNHCR, 2022) y pueden ser asumidos, en su mayoría – cuando la ubicación y la política interna del país permita el acceso a los derechos civiles – como un catalizador para el desarrollo.

Es en este punto cuando entendemos que la arquitectura juega un papel crucial en el desafío de debatir y proponer soluciones exitosas que satisfagan, por un lado, las necesidades de las poblaciones y, por otro lado, la aceptación política, la viabilidad económica, la promoción de la dignidad humana, en un proceso de mutación natural y ajena a ciertos condicionantes jurídicos manipulados. Esto se debe a que la necesidad y la legitimidad juegan una dimensión dentro del espacio construido del campo que va más allá de la legalidad o la ausencia de ella. Esta refutación de ideas preconcebidas abre la posibilidad de entender el campo como necesario y eficaz en términos de protección si se articula con las necesidades y expectativas de vida de sus habitantes. Entendemos, por tanto, la planificación a largo plazo y el proceso de refugio permanente, no como una subversión de los mecanismos de protección y ayuda humanitaria, sino como una contribución válida y necesaria para reducir la dependencia de la ayuda externa, la precariedad y la creación de espacios reales de protección y refugio.

Esta postura implica un (re)posicionamiento de paradigmas en cuanto al papel de las herramientas de planificación más allá del contexto de emergencia humanitaria y la limitación de los recursos disponibles, es decir, un reposicionamiento de paradigmas en cuanto a la forma de pensar los espacios de protección y refugio. Implica también una ruptura con la figura universal del refugiado reconocido internacionalmente, pero degradado y condicionado localmente. Se refuta una visión del campamento como resultado de una emergencia circunscrita en el tiempo claramente jerarquizada, que opone el refugiado al ciudadano, la ilegalidad a la regulación. Por el contrario, la permanencia es vista como un sistema difuso y complejo que termina revelando un deseo de existir en plenitud, de participar en la vida pública y de *hacer* ciudad.

Geografía de la Protección

Entendemos que el marco actual y los conceptos operativos son inadecuados para entender la realidad contemporánea de los espacios de protección. (Re)visitar el pasado para liberar o rescatar categorías de protección y refugio olvidadas u obliteradas por las narrativas dominantes, nos pareció fundamental para iluminar estas cuestiones. Encontramos en la antigua Grecia y en el Antiguo Testamento, momentos clave de refugio y protección para repensar la protección y sus espacios de refugio a través de la exploración de los ideales de Humanitarismo, cosmopolitismo y de “ciudades-refugio”

como una forma de protección que contenía en sí misma el derecho de la ciudad a la inmunidad y la hospitalidad.

¿Será que, como decía Derrida, “la Ciudad, un derecho de las ciudades, una nueva soberanía de las ciudades abriría aquí un espacio original que el derecho interestatal-nacional no pudo abrir”? (2001)

Fue a través de la exploración de la “ciudad-refugio”, que sumamos la triada de autores – Hannah Arendt, Emmanuel Levinas y Jaques Derrida – que también fueron, curiosamente, refugiados en algún momento de sus vidas, y que nos dan importantes pistas para (re)inventar estos espacios de protección y refugio. A través de la ambivalencia de la vulnerabilidad en Levinas que no solo sirve para limitarnos, sino que también nos permite, desmontar ese cuerpo extraño que es el campo de refugiados para pensarlo invirtiendo los supuestos.

Desafiando al sistema, miramos la Geografía de la Vulnerabilidad no como un mapa negativo y de violencia, sino como un mapa estratégico de acogida y protección efectiva (figura 7). Lanzamos la siguiente hipótesis: ¿y si el

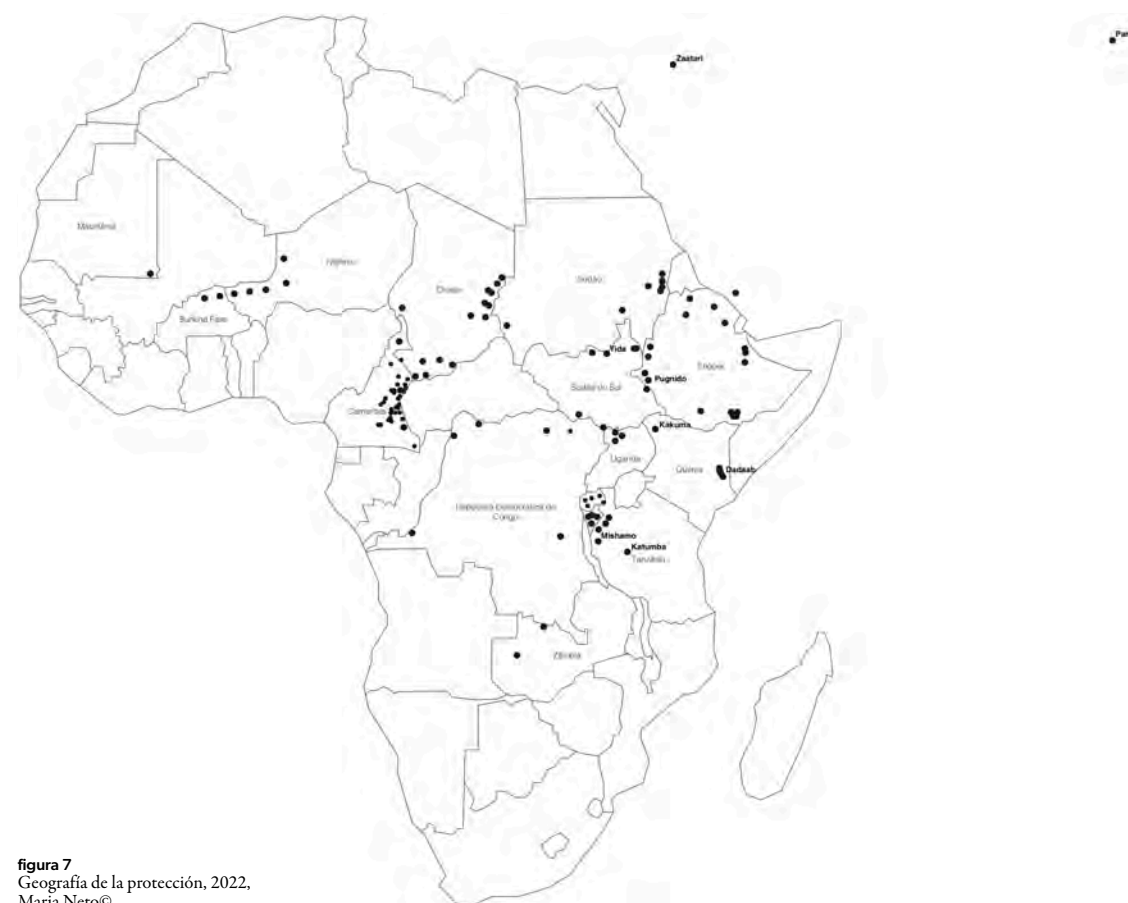


figura 7
Geografía de la protección, 2022,
Maria Neto©

campamento pudiera ser la figura contemporánea de la ciudad-refugio, y ser utilizado como motor de una nueva figura urbana?

Para formular esta posibilidad, utilizamos la vulnerabilidad según Levinas, la noción de ciudad-refugio según Derrida y la vita activa de Arendt. Estos autores, como lugar de apoyo del pensamiento, nos permiten trazar un campo que, en su vulnerabilidad y ambivalencia – permanente y temporal – se diluye para dar paso a la “ciudad refugio”. Este lugar, donde esta ambivalencia gana un sentido positivo porque es el hombre que vive en lo provisional, en la fugacidad que es capaz de acoger al otro, y es sensible a lo que es vulnerable como él (Levinas, 2011). Como constructores de ciudades, sabemos que esta formulación necesita, además de un indicador político que la legitime, un indicador económico que permita todas las actividades humanas, sustentando estos espacios de refugio. Añadimos la *vita activa* de Arendt – *labor, work and action* – como modos distintos de existir y como condiciones que el ser humano ha recibido junto con su vida, aunque sea de forma potencial, lo necesita para ser y estar en el mundo (1998). Es esta tríada la que permite pensar y articular un retorno a la normalidad, no normativa, sino de vida y práctica comunitaria, para que el estatuto de esta “ciudad-refugio” no sea sólo el de refugi(ad)o, sino el del mundo, la realización de lugares articulados con la disponibilidad para acoger al otro, en su alteridad.

Si el hombre es *ser-en-el-Mundo* (Heidegger, 2005), jamás está sin lugar, pero es precisamente esa falta de lugar en el Mundo, la ateritorialidad, que se verifica en este cruce indecible de caminos – de la protección y de refugio. Citando a Anne Dufourmantelle, “¿no se debería escuchar hoy en la utopía política un “sin-hogar” que abriría la posibilidad de la “ciudad” humana?” (2003).

Es a través de esta contribución que imaginamos la posibilidad de una constelación de ciudades-refugio repartidas por todo el mundo e independientes de los Estados a los que pertenecen, que acogerían al refugiado en una ciudad abierta. Apoyados en la exploración de la “ciudad-refugio”, proponemos entender el campo de refugiados como un espacio posible para (re)pensar lo político a través del pensamiento de *polis* y a través de una idea de soberanía humanista, capaz de transformar el espacio socio-político-jurídico. Así, la Geografía de la Vulnerabilidad daría paso a la ciudad por venir, aquella que nace fuera de la condición de Estado-Nación, que sólo mantiene, en su esencia, refugio y protección; que pueda aspirar a ser una ciudad capaz de acoger la variedad y la diferencia, el inesperado “otro”, que en la urgencia del tiempo se predispone a abrir sus puertas y acoger.

Porque ¿quién mejor que el que ya ha sufrido la experiencia de la privación del hogar, para ofrecer hospitalidad, refugio?

Quizás sea a partir de esta brecha inhumana de la ciudad(a)nía – vinculada a estos lugares rechazados o ignorados – que una nueva ciudad humana o

quizás una nueva figura e identidad urbana, aún por definir, pueda crear nuevas formas de protección y de solidaridad por venir.

1.

Entendido según la dialéctica socioespacial de Edward Soja.

2.

Según Soja (1980), espacio y sociedad son co-constituyentes en un proceso dialéctico, en un hecho que asume las (inter)acciones sociales de la actividad humana como legibles en el tiempo o en el espacio, construyendo así una dialéctica.

3.

Para más información sobre el contexto *urbano por afinidad* consultar la tesis doctoral “Territórios indefinidos no dilema da acção humanitária. Posicionamento crítico do arquitecto no entendimento dos campos de refugiados em situações prolongadas. Dadaab, Quénia, 1991-2021”, Maria Neto, 2022, UAH y el debate “instant city” (2021) para la Biennale de Venezia, con Manuel Herz, Maria Neto y Michel Agier.

4.

De acuerdo con el informe de *Global Compact on Refugees Indicator Report 2022*, en 2020, 16 millones de refugiados estaban en situaciones prolongadas – 4 millones mas do que en 2016 – e apenas 1 en cada 100 refugiados. encontró una solución permanente. Disponible en: <https://www.unhcr.org/global-compact-refugees-indicator-report/>

5.

Véase el caso de Dadaab, Kenia, que hace parte de nuestra trabajo en el terreno con UNHCR, donde el arquitecto responsable del diseño y la implementación del campamento de Hagadera lo hizo basándose en las premisas de Frederick Cuny de que un campo debe pensarse como una ciudad. Para más información consultar la tesis doctoral “Territórios indefinidos no dilema da acção humanitária. Posicionamento crítico do arquitecto no entendimiento dos campos de refugiados em situações prolongadas. Dadaab, Quénia, 1991-2021”

6.

Entendemos la *manualística* como la práctica correspondiente a la proliferación de manuales y guías de normas universales mínimas en áreas esenciales de la respuesta humanitaria, de soporte a la práctica humanitaria.

7.

En línea con la respuesta crítica que reconoce el campo de refugiados como un problema práctico, ontológico y ético creado por la propia política de refugiados, y que se ve reforzado con el argumento de que la problemática de estos campamentos son inherentes a su existencia (Harrell-Bond, 2002).

8.

“Que, como resultado de acontecimientos ocurridos debido a fundados temores de ser perseguida por motivos de raza, religión, nacionalidad, pertenencia a determinado grupo social o opiniones políticas, se encuentre fuera del país de su nacionalidad y no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera acogerse a la protección de tal país; o que, careciendo de nacionalidad y hallándose, a consecuencia de tales acontecimientos, fuera del país donde antes tuviera su residencia habitual, no pueda o, a causa de dichos temores, no quiera regresar a él.” (UNHCR, 1967)

9.

Encontramos en la Convención sobre el Estatuto de los Refugiados el “Art. 9 - Medidas provisionales: Nada en esta Convención tiene el efecto de impedir un Estado Contratante, en tiempo de guerra o en otras circunstancias graves y excepcionales, para tomar provisionalmente, en relación con una persona particular, las medidas que este Estado considere indispensables para la seguridad nacional, hasta que ese Estado determine que esa persona es efectivamente un refugiado y que la continuación de tales medidas es necesaria para su propósito en interés de la seguridad nacional”.

10.

Según el UNHCR los campos de refugiados “are temporary facilities built to provide immediate protection and assistance to people who have been forced to flee due to conflict, violence or persecution. While camps are not intended to provide permanent sustainable solutions, they offer a safe haven for refugees where they receive medical treatment, food, shelter, and other basic services during emergencies.” (UNHCR, 2020). Este campamento, que materializa el espacio humanitario, debe garantizar que la distancia a la frontera no sea mayor a un día de caminata; tener fácil acceso a fuentes de agua potable, suelos estables y áreas sombreadas, y recursos para el manejo de desechos. Teóricamente,

el diseño del campamento debería permitir que cada refugiado tenga 45m² para brindar dignidad y mitigar el riesgo de crisis de salud; y, dado que los espacios humanitarios requieren una gran logística, es necesario garantizar el acceso de vehículos de gran tamaño y, según la situación, el acceso a una pista de aterrizaje. Según UNHCR, un campamento bien diseñado debe proteger el medio ambiente y ayudar a prevenir incendios y brotes de enfermedades.

11.

Para más información sobre el tema, ver la tesis de doctorado “Territórios indefinidos no dilema da acção humanitária. Posicionamento crítico do arquitectos no entendimento dos campos de refugiados em situações prolongadas. Dadaab, Quénia, 1991-2021” de Maria Neto, presentada en 2022, en la Universidad de Alcalá de Henares.

12.

La sección dedicada a la planificación y concesión de refugio utiliza un modelo de campamento basado en una cuadrícula modular rígida, organizada por jerarquías, con resultados muy similares a un campamento de tipo militar. Si bien inicialmente el diseño de estos campos evolucionó en la década de 1970 hacia un enfoque comunitario acercando el campamento al asentamiento, en la línea de las teorías *Turnerianas* que influyeron en Frederick Cuny y en el trabajo teórico-práctico de Intersect, este enfoque fue reemplazándose gradualmente por una visión cada vez más funcionalista, cristalizada en el *Handbook for Emergencies* y sus sucesivas reediciones (1999, 2007, 2015). Si por un lado tenemos una acción humanitaria cada vez más consciente de la necesidad de controlar la calidad de la asistencia y de crear parámetros globales para la misma, por otro lado, tenemos estados cada vez mas conscientes de la permanencia en su territorio que suponen la mayoría de las intervenciones humanitarias. En las dos últimas décadas se ha ido suprimiendo toda interpretación que aproxime la idea del campamento a una posible ciudad, ya que su implantación, en teoría, es siempre una solución de último recurso.

13.

Dadaab se encuentra en el oeste de Kenia, a menos de 100 km de la frontera con Somalia. En 2016 albergó cinco campamentos con más de 350.000 refugiados, en su gran mayoría procedentes de Somalia, y

en menor número de Etiopía, Sudán del Sur y República Democrática del Congo. Construido para albergar a 90.000 desplazados, se amplió rápidamente a cinco campamentos que llegaron a albergar a 460.000 refugiados y solicitantes de asilo, huyendo de situaciones de conflicto, de la sequía y de la hambruna, y en su mayoría procedentes de Somalia. En la década de 1990 se crearon tres campamentos, Dagahaley, Ifo y Hagadera, y en 2011 se crearon otros dos, Ifo 2 y Kambioos. En 2021 Dadaab cumplió treinta años de existencia, sin haber aparecido nunca en ningún mapa oficial, pero habiendo acogido a cerca de medio millón de personas, en una superficie equivalente a dos veces la superficie de la ciudad de Oporto. Los campamentos más antiguos y poblados del complejo revelan que más de la mitad de la población está compuesta por niños y jóvenes de hasta 18 años, lo que significa, entre otras cosas, que gran parte de sus habitantes no han conocido otra realidad que la de los propios campamentos. Muchos de los refugiados llevan más de dos décadas en Dadaab. Para más información sobre el complejo, consultar el libro “As cidades invisíveis de Dadaab” (2019), publicado por la Orden de Arquitectos-SRN en el contexto del Premio Fernando Távora.

Maria Neto

CEAU | Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Maria Neto es arquitecta, profesora e investigadora. Tiene un doctorado en Arquitectura, un estudio de postgrado en *Desarrollo de Asentamientos Humanos en el Tercer Mundo* (ICHaB-ETSAM) y formación profesional en *Coordinación de Alojamientos Humanitarios* (IFRC/UNCHR/Oxford Brookes University). Sus principales intereses se encuentran en la intersección de la arquitectura y el urbanismo con la acción humanitaria y los estudios sobre refugiados. En DECA-UBI María ha impartido clases de diseño y teoría de la arquitectura y ha sido investigadora en CEAU-FAUP e ICHaB-ETSAM desde 2013. Su investigación ha sido apoyada por la FCT, fue receptora del Prémio Távora 2016 con *Ciudades Invisibles de Dadaab* y fue ponente invitada por la Representación Oficial de Portugal en la 17ª Exposición Internacional de Arquitectura de La Biennale di Venezia. Durante su investigación, María integró equipos de campo en Kenia e Inglaterra, para el ACNUR y el BRC, en el apoyo a los refugiados. maria.f.c.neto@gmail.com

Jorge Canastra Marum

CIAUD-UBI | Pólo do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design, Universidade da Beira Interior

Arquitecto por la Facultad de Arquitectura y Artes de la Universidad Lusíada de Oporto, Máster en Sistemas de Información Geográfica y Doctor en Arquitectura por la Universidad de la Beira Interior (UBI). Postgrado en Photography and Urban Cultures por la Goldsmiths University of London. *Professor Auxiliar* de la UBI, siendo Titular de *Proyecto IV*. Investigador Colaborador en CEAU-FAUP y Coordinador Científico y fundador del CIAUD-UBI. Director y Fundador del *BRANCA Journal of Architecture* de la UBI y editor invitado del *SOPHIA Peer Review Journal*. Arquitecto en *NetoeMarum Arquitectos* en Oporto. Fotógrafo y investigador en Fotografía de Arquitectura, Ciudad y Territorio. jmarum@gmail.com

Fuente de financiamiento. Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) a través de una Beca de Doctorado Individual - 113288/2015 - entre 2016 y 2021; Beca de viaje otorgada por el Premio Fernando Távora (11ª edición), en 2016. Establecido por la Sección Regional Norte del Colegio de los Arquitectos (OASRN) en alianza con el Municipio de Matosinhos (CMM) y Casa da Arquitectura (CA) en honor del arquitecto Fernando Távora.

Bibliografía

Agamben, G. (1998) (orig. 1995) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford: University Press.
Agier, M. (2002) *Between War and City: Towards an Urban Anthropology of Refugee Camps*. Cambridge: Polity.
Agier, M. (2008) *On the Margins of the World: The Refugee Experience Today*. Cambridge: Polity.
Agier, M. (2011) *Managing the Undesirables: Refugee Camps and Humanitarian Government*. Cambridge: Polity.
Agier, M. (2014) *Un monde de camps*. Paris: La Découverte.
Agier, M., Herz, M. and Neto, M. “Instant city”, Youtube video, 1:57. Posted by “in conflict” March 28, 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=2lckZAhc8sQ>
Arendt, H. (1989) (orig. 1951) *The Origins of Totalitarianism*. Cleveland: Meridian Books.
Arendt, H. (1968) *Men in dark times*. New York: Hartcourt Brace.
Augé, M. (1994) (orig. 1992) *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Papirus.
Bauman, Z. (1998) *Globalization: The Human Consequences*. New York: Columbia University Press.
Bauman, Z. (2000) *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press.
Bauman, Z. (2004) *Wasted Lives. Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.
Brauman, R. (1997) (orig. 1994) *A Acção Humanitária*. Lisboa: Instituto Piaget.
Broadly, M. (1968) *Planning for people*. Londres: The Bedford Square Press.
DAAR – Hilal S., Petti A. (2021) *Refugee Heritage*. Riga: Art and Theory Publishing
Elden, S. (2013) *The Birth of Territory*. Chicago: The University of Chicago Press.
Foucault, M. (1979) *Naissance de la Biopolitique*. Paris: Gallimard.
Foucault, M. (1994) *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard.
Harrell-Bond, B. (2002) “Can Humanitarian Work with Refugees be Humane?”. *Human Rights Quarterly* Vol. 24 (4): pp.51-85. Available at: <https://www.unhcr.org/en-in/4d94749c9.pdf>
Herz, M. (2013) *From Camp to City Refugee Camps of the Western Sahara*. Zurich: Lars Muller
Neto, M. (2016) *Relatório de viagem: As cidades Invisíveis de Daadab*. Ordem dos Arquitectos SRN: Porto.
Neto, M. (2019) *As cidades Invisíveis de Daadab*. Ordem dos Arquitectos SRN: Porto.
Neto, M., Goycoolea, R. and Neto, P. (2022) “Landscapes of Care”. Trienal de Arquitectura, Porto: Circo de Ideias
Neto, M. (2022) “Territórios indefinidos no dilema da acção humanitária. Posicionamento crítico do arquitecto no entendimento dos campos de refugiados em situações prolongadas. Dadaab, Quénia, 1991-2021”. Available at: <https://gestion-doctorado.uah.es/tesis/23515>.
Soguk, N. (1999) *States and Strangers: Refugees and Displacements of Statecraft*. London: University of Minnesota Press.
Soja, E. (1980) “The socio-spatial dialectic”. *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 70, nº2 (6): pp.207-225.
Soja, E. (1990) *Postmodern Geographies – The reassertion of the space in critical social theory*. London: Verso.
Siddiqi, A. (2022) *Heritage as Restitution: The Dadaab Refugee Camps, Kenya*. Curator, Vol. 65 (3), pp. 673 - 677
Kibreab, G. (1991) “The State-of-the-Art Review of Refugee Studies in Africa”. *Uppsala Papers in Economic History*, Research Report Nº. 26 (4): pp.351-368.
UN (1951) “Convention and Protocol Relating to the Status of Refugees”. Resolution 2198 (XXI) adopted by the United Nations General Assembly. Geneva: UNHCR. Available at: <https://www.unhcr.org/3b66c2aa10>.
UN (1967) “Protocolo de 1967 Relativo ao Estatuto dos Refugiados”. Geneva: UNHCR. Available at: https://www.UNHCR.org/fileadmin/Documentos/portugues/BDL/Protocolo_de_1967_Relativo_ao_Estatuto_dos_Refugiados.pdf.
UNHCR (2006) “Protracted refugee situations: the search for practical solutions”. In *The state of the World’s Refugees 2006 – Human displacement in the new millennium*, pp.105-197. 1ª edição. Geneva: UNHCR.
UNHCR (2007) *Handbook for Emergencies*. Geneva: UNHCR.
UNHCR (2021) *UNHCR Global Trends 2021*. Geneva: UNHCR.
UNHCR (2021a) *UNHCR Global Compact on Refugees: Indicator Report 2021*. Geneva: UNHCR. Available at: <https://www.unhcr.org/global-compact-refugees-indicator-report/>
UNHCR (2022) *UNHCR Underfunded Report 2022*. Geneva: UNHCR.
Zetter, R. (1993) *Shelter Provision and Settlement Policies for Refugees*. Proceedings
Zetter, R. (1995) *Shelter Provision and Settlement Policies for Refugees*. Nordic Africa Institute

Mausoleo Memorial Dignidad Grass+Batz arquitectos

Mausoleum Memorial Dignidad
Grass+Batz arquitectos

arquitectos

Grass+Batz (Diego Grass; Thomas Batzenschlager)
José Hassi

texto

Juan Francisco Lorenzo

ABSTRACT. The project for the Dignity Memorial Mausoleum seeks to give a dignified burial to people who die on the streets in Santiago, Chile. The intervention takes place in the restrictive conditions that imply a limited space available in the Recoleta General Cemetery and a restricted budget. The proposal delicately and intelligently rests on an existing structure to which it superimposes a light covering structure.
Key Words. Memorial, Mausoleum, Dignity, Structure, Infrastructure.

Resumen. El proyecto para el Mausoleo Memorial Dignidad busca dar digna sepultura a las personas que fallecen en situación de calle en Santiago de Chile. La intervención se desarrolla en las restrictivas condiciones que implican un escaso espacio disponible en el Cementerio General de Recoleta y un restringido presupuesto. La propuesta se posa delicada e inteligentemente sobre una estructura existente a la que superpone una estructura liviana de cubrimiento.

fotografías

Gentileza
Grass+Batz



Palabras Clave

Memorial
Mausoleo
Dignidad
Estructura
Infraestructura

Nota previa. Este texto se esboza a partir de la escucha atenta de una charla que los autores del trabajo mantuvieron con alumnos del Campus Creativo de la Universidad Andrés Bello y del estudio de algunas fotografías, planos y dibujos de la obra. Se acomete sin embargo, desde aproximadamente 13.000 kilómetros de distancia, sin haber pisado jamás suelo chileno y sin conocer con detalle aspectos decisivos de la realidad social y la tradición funeraria locales. Es por ello una osadía, una lectura parcial, sesgada y atrevida, que escribo desde el máximo respeto.

Hace unos días, mientras mi cerebro rumiaba ya este texto, escuché una conversación con un economista. Era extremadamente crítico con esta era del ultra-capitalismo caníbal y carroñero que nos terminará por desintegrar y afirmaba con preocupación que ahora se habla mucho más “de” dinero, que “sobre” el dinero.

Entendiendo que su reflexión era una crítica hacia lo inmediato, hacia lo crematístico, frente al conocimiento y hasta frente a lo ético, yo me pregunto:

¿De qué hablamos más los arquitectos en nuestras conferencias, en nuestros escritos, en nuestra labor docente y lo que es más importante, en las obras (que deberían ser lo menos nuestras posible...), “de” o “sobre” arquitectura?

Aunque con demasiada frecuencia, los arquitectos usamos esas dos pre-posiciones (más adecuada no puede ser la categoría gramatical) para tender un velo ventajista y elusivo “de” lo uno, “sobre” lo otro y viceversa, quiero pensar que al menos en nuestra disciplina, ambas partículas deberían generar siempre, una suerte de mecanismo de vasos comunicantes.

Digo todo esto porque a mi entender, estamos ante un trabajo cuyo gran valor sería, precisamente, poner en juego muchas de las variables que hacen hervir a borbotones esos vasos comunicantes.

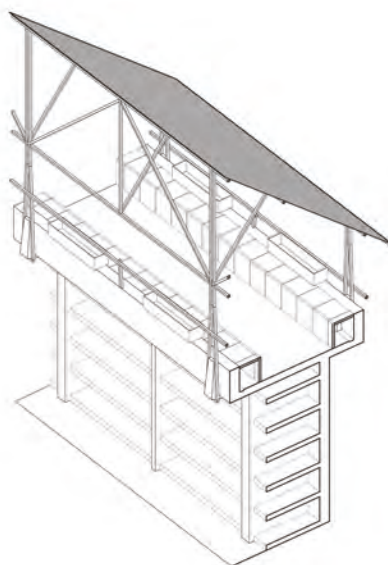
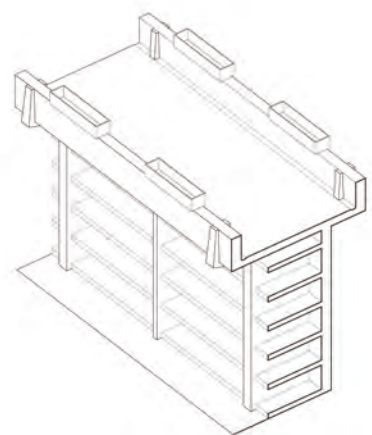


figura 1
Axonométrica de Sistema
Grass+Batz





Ya el propio proceso de gestación del encargo es fruto de una necesaria apuesta por reaccionar ante el caduco y obsoleto modelo imperante desde la post-modernidad. Aquí son los propios arquitectos quienes salen de la oficina (no estudio), para entrar en contacto con el futuro cliente: la Asociación Gente de la Calle. Y es a través de una estrecha colaboración, en alto grado altruista y con gran calado social, como se genera una confianza, un conocimiento compartido; como se detecta una necesidad y como se llega a formalizar un encargo, que tiene como motivación dar digna sepultura a las personas que fallecen en situación de calle.

Otro logro notable de la buena arquitectura de siempre, es el saber reconducir los inconvenientes dictados por la cruda realidad, para desencadenar una oportunidad de proyecto. En este caso, el elevado precio del suelo para sepulturas del Cementerio de Santiago, generó al equipo la posibilidad, nada habitual, de buscar para el mausoleo un lugar no convencional. Como para eso sí que estamos bien entrenados los arquitectos, el proyecto se anuda, con ligereza pero con decisión, sobre la estructura en ménsula de la cubierta de una hilera de nichos, ubicada en el límite oeste del cementerio de Santiago. Desde esta particularidad, se genera la posibilidad de cuestionar globalmente, la rígida estructuración de los cementerios, su posible ampliación y su propia condición de límite. El proyecto consigue integrar espacios ajardinados y recorridos existentes, establecer un diálogo tenso con la vía pública y provocar una atractiva desestabilización de la atávica separación entre vivos, muertos y la memoria que los vincula.

Desde su precisa definición geométrica (rasgo común a otros trabajos de la oficina) la construcción atiende a la escala, condiciones de orientación y visuales, de interior y exterior del cementerio. El certero ángulo de inclinación elegido para la cubierta a un agua, hace que en visión perspectiva longitudinal desde la calle, la superficie de chapa ondulada casi desaparezca,

quedando reducida a una línea, como si fuese una barra más de la estructura; mientras que desde el cementerio, la cubierta se presenta como un silencioso lienzo en sombra, sobre el que se recortan los brillos de las aristas de los perfiles estructurales, que experimentan así una afinación perceptiva, además de la ya ajustada por el cálculo estructural. La pendiente de la cubierta permite además, controlar el soleamiento y las vistas hacia la calle y abrir el mausoleo a la contemplación de la Cordillera de Los Andes.

Quizá por falta de documentación o de conocimiento del lugar y de sus condiciones previas al no haberlo vivido in-situ, me ofrecen algunas dudas esos lugares donde el proyecto "toma tierra"; como son las dos entradas al Mausoleo y una zona, ya descubierta, dedicada a capilla, donde se formaliza un hastial de chapa ondulada coincidente con la sección transversal de la cubierta. Será cuestión de viajar para despejarlas.

Para finalizar, no pasaría por alto la tensión con la que el trabajo aborda aquello que Loos sostenía acerca de la condición artística de la arquitectura, exclusiva para él, del monumento funerario y conmemorativo. Así, sin dejar de tender respetuosos lazos simbólicos con la muerte (chapa negra color luctum) y con la dura realidad de las carencias sufridas en vida por los allí sepultados (tipología de calle, pero al menos a cubierto) el proyecto se metamorfiza en una condición infraestructural (anti-artística), donde la repetición de un módulo, de las propias urnas prefabricadas y el empleo de perfiles metálicos con dimensionado más que estricto, establecen una lúcida crítica a la impostada grandilocuencia espiritual y el exceso material y ornamental de los mausoleos al uso.





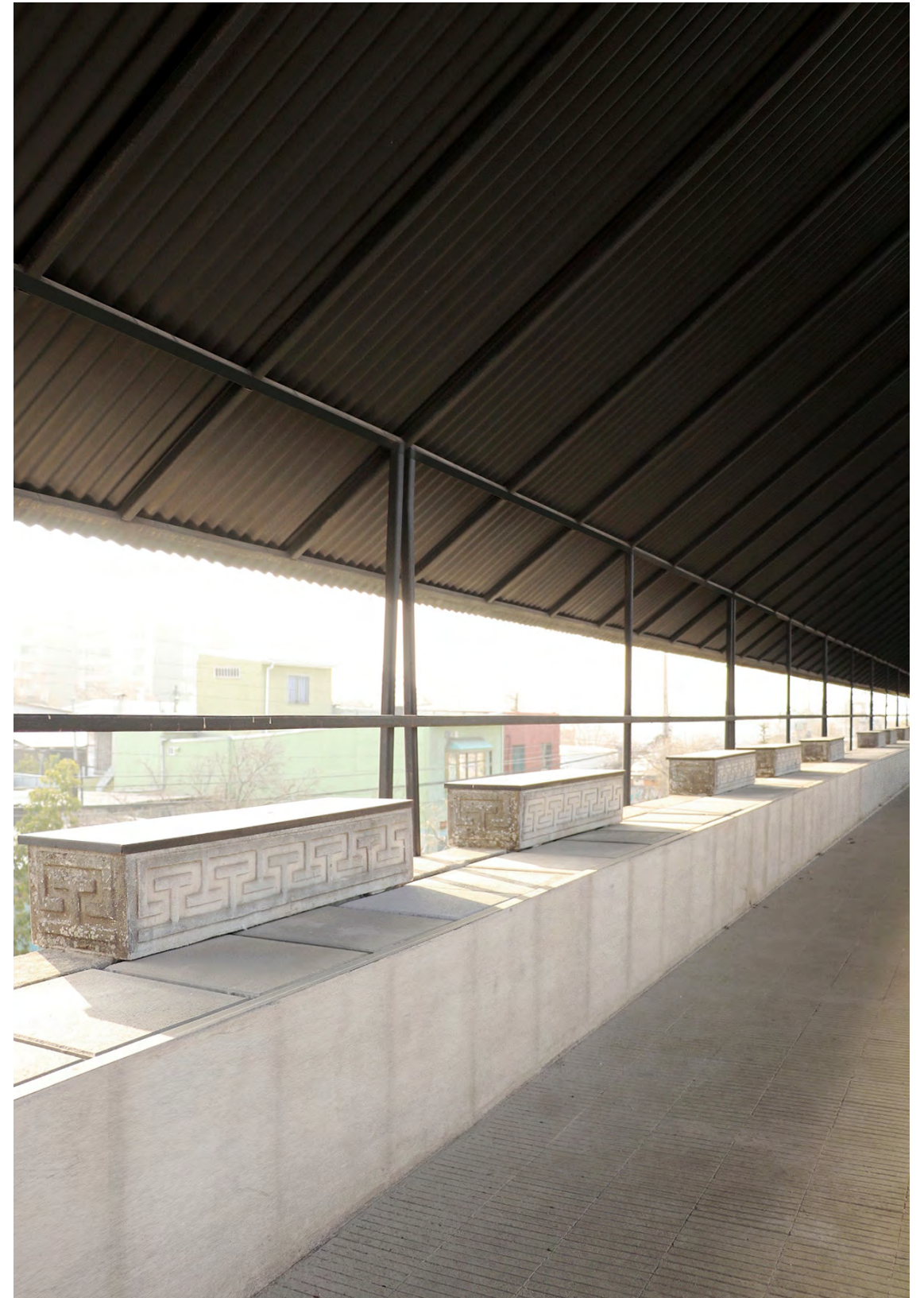






Juan Francisco Lorenzo

Universidad Andrés Bello. Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM. Tras terminar sus estudios comienza en Madrid una breve colaboración con la oficina F&M arquitectos. De enero de 2002 a marzo de 2003, se traslada a Logroño (La Rioja) para trabajar en la firma de ingeniería y arquitectura FABER 1900, dirigida por Javier Gómez (Ingeniero Agrónomo) y Dionisio Rodríguez (arquitecto). En marzo de 2003 regresa a Soria, donde desde entonces dirige su propia oficina de arquitectura. Su obra ha sido reconocido con distintos premios. Ha desarrollado labores editoriales, como crítico y escritor en distintas revistas, además de sus labores docentes.
lorenzoarq@telefonica.net



Un sistema en perfecto equilibrio

La presencia de la forma-núcleo y la forma-artística en el proyecto A Gandareira, de Carlos Pita y Abraham Castro

A system in perfect balance

The presence of core-form and art-form in the project A Gandareira, by Carlos Pita and Abraham Castro

João Quintela

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 236-257

Resumen. El proyecto A Gandareira, de Carlos Pita Abad (A Coruña, 1964 -) y Abraham Castro Neira (Silleda, 1986 -), es un claro ejemplo de una arquitectura que nace de la idea de estructura y del propio proceso constructivo. El proyecto consiste en una gran cubierta generada a partir de un conjunto de grandes vigas prefabricadas de hormigón, simplemente apoyadas, lo cual expone un sistema estructural en perfecto equilibrio que aprovecha la fuerza de la gravedad. No hay trucos: lo que vemos es una estructura pura, lo que experimentamos es el espacio construido por ella.

Este trabajo de investigación profundiza en el estudio de este proyecto desde su concepción hasta su materialización y trata de establecer una relación con los conceptos de forma-núcleo y forma-artística propuestos por Karl Bötticher (Nordhausen, 1806 - Berlín, 1889) y debatidos por Gottfried Semper (Hamburgo, 1803 - Roma, 1879) a finales del siglo XIX. Estos conceptos fueron retomados casi un siglo después por Kenneth Frampton (Woking, 1930 -) en varias ocasiones, en particular en su libro "Studies in tectonic culture" (1995).

El artículo pretende analizar este proyecto desde un punto de vista estructural para identificar no sólo la presencia de estos conceptos, que tradicionalmente han sido pensados por separado, pero también la superposición física y conceptual de ambos en una única entidad que podríamos llamar forma-esencial.

Palabras Clave

A Gandareira
Carlos Pita
Abraham Castro
Gravedad
Estructura portante
Estructura espacial
Forma-artística
Forma-núcleo
Forma-esencial
Tectónica

ABSTRACT. The project A Gandareira, by Carlos Pita Abad (A Coruña, 1964 -) and Abraham Castro Neira (Silleda, 1986 -), is a clear example of an architecture that was born from the idea of structure and the construction process itself. The project consists of a large roof generated from a set of large prefabricated concrete beams, simply resting on each other, which exposes a structural system in perfect balance that takes advantage of the force of gravity. There are no tricks: what we see is a pure structure, what we experience is the space built by it.

This research paper deepens the study of this project from its conception to its materialization and seeks to establish a relationship with the concepts of core-form and art-form proposed by Karl Bötticher (Nordhausen, 1806 - Berlin, 1889) and debated by Gottfried Semper (Hamburg, 1803 - Rome, 1879) in the late nineteenth century. These concepts were revisited almost a century later by Kenneth Frampton (Woking, 1930 -) on several occasions, particularly in his book "Studies in tectonic culture" (1995).

The article aims to analyse this project from a structural point of view in order to identify not only the presence of these concepts, which have traditionally been thought of separately, but also their physical and conceptual overlapping in a single entity that we might call essential-form.

KEY WORDS. A Gandareira, Carlos Pita, Abraham Castro, gravity, bearing structure, spatial structure, art-form, core-form, essential-form, tectonics.



figura 1
Vista lateral del proyecto. Juan
Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y
Abraham Castro

“Una cosa sencilla es, por ejemplo, este bloque de granito. Es duro, pesado, extenso, macizo, sin forma, áspero, colorido, a veces opaco, a veces brillante. Podemos encontrar todo lo que acabamos de enumerar en la piedra. De este modo, nos damos cuenta de sus características. Pero estas características indican aquello que es particular a la propia piedra. Son sus propiedades. La cosa las tiene. ¿La cosa? ¿En qué estamos pensando cuando nos referimos a la cosa? Evidentemente, la cosa no es solo una suma de características, ni tampoco la acumulación de propiedades a través de las cuales surge el todo. La cosa es, como todos creemos saber, aquello en torno a lo cual se reúnen las propiedades. Se habla, por tanto, del núcleo de las cosas. Los griegos lo habrían llamado το υποκείμενον. Para ellos, el elemento nuclear de la cosa era, seguramente, aquello que subyace y existe siempre.”¹

Heidegger, El origen de la obra de arte

El origen de los conceptos de forma-núcleo y forma-artística

Entre 1840 y 1852, Karl Bötticher publicó varios artículos y un libro fundamental para explicar su teoría de la tectónica en la arquitectura. El primer artículo publicado en 1840, con el título “Entwicklung der Formen der Hellenischen Tektonik” (Explicación de las formas de la tectónica helénica), anticipa en gran medida algunas ideas que posteriormente fueron desarrolladas con mayor detalle en su libro “Die Tektonik der Hellenen” (La tectónica de los helenos). Este libro fue publicado en dos volúmenes, en 1844 y 1852, en los que investiga los orígenes de la arquitectura griega y la aparición de los templos clásicos. En estos escritos Bötticher formula por primera vez los conceptos de forma-núcleo y forma-artística en arquitectura: “the concept of each part can be thought as being realized by two elements: the core-form and the art-form. The core-form of each part is the mechanical necessary and statically functional structure; the art-form, on the other

hand, is only the characterization by which the mechanical-statical function is made apparent”.² Según Bötticher, la forma-núcleo estaría relacionada con las necesidades estructurales de una determinada construcción, mientras que la forma-artística sería un revestimiento simbólico que protege y revela la esencia del núcleo que la origina.

Estas definiciones, en las que se apoyan los principios de la tectónica, acabarían dando lugar a posteriores desarrollos dentro de la teoría arquitectónica. Podríamos destacar, en particular, el punto de vista de Gottfried Semper, quien reconoce la pertinencia de estos conceptos, pero critica a Bötticher por considerar que no pueden concebirse de forma aislada, ya que la conformación de cualquier elemento debe entenderse como una unidad orgánica e inseparable. Según Wolfgang Herrmann, después de leer por primera vez “Die Tektonik der Hellenen”, alrededor de 1852, Semper escribió algunas notas con sus observaciones. Una de sus críticas aborda precisamente esta cuestión: “I admit that decorative symbols have no real static function, but it is wrong to conclude that they are applied and added from the outside”.³ En este conjunto de notas, Semper también plantea la siguiente cuestión: “the author separates the core-form from the art-form in the details, why not also with regard to the temple as a whole?”.⁴ Mientras que Bötticher se fijó en los detalles de cada elemento, Semper propone una visión más amplia del potencial de estos términos y parece considerar su presencia no solo en los detalles, sino en el edificio como conjunto. Por otra parte, y en lo que parece ser una alusión directa a las ideas de Bötticher, Gottfried Semper afirma que “the greek style did not differentiate between core- and art-form, a distinction that unmistakably reveals a hierodulic-egyptianized thought”.⁵ Unos años más tarde, Semper adaptaría la idea de forma-artística a su teoría del revestimiento y atribuiría primacía al acto simbólico de vestir el edificio, asociándolo al origen de las culturas primitivas y a la presencia del ser humano en el mundo.

Casi un siglo después, Kenneth Frampton recupera el discurso teórico de ambos y profundiza en la comprensión de estos dos conceptos, con el objetivo de volver a centrar el discurso disciplinar en torno a la idea de lo tectónico. La primera referencia a este debate tiene lugar en 1990, en su artículo “Rappel à l’ordre: The case for the tectonic” (Llamado al orden: En defensa de la tectónica) publicado en la revista Architectural Design. El crítico británico comienza afirmando que su intención al escribir ese texto surge como respuesta al “triunfo universal del almacén decorado de Robert Venturi, donde prevalece el síndrome en el que el espacio se empaqueta como una mercancía gigante”.⁶ En este sentido, Frampton aboga por una arquitectura menos figurativa y más abstracta, basada en el dominio de la tectónica como fundamento ontológico de la propia disciplina, aludiendo no solo a “la revelación mecánica de la construcción, sino, sobre todo, a la manifestación del potencial poético de su estructura, en el sentido del original griego ‘poesis’, como acto de hacer y revelar”.⁷ La búsqueda de la

expresividad estructural de acuerdo con esta manera de entender la forma tectónica se acercaría a una idea a-estilística de la arquitectura, por lo que se alejaría también de cualquier imagen preconcebida que favoreciese un determinado estilo en detrimento de otro. Paralelamente, este camino también abriría la posibilidad de justificar la forma arquitectónica, alejándola de su connotación como mero producto de consumo, símbolo de una política económica liberal y, en general, poco interesada en la verdadera esencia de la disciplina como acto primordial de construcción.

La publicación de este artículo, en el que Frampton explora el significado de los términos forma-núcleo y forma-artística, acabaría convirtiéndose en el punto de partida para su libro “Studies in Tectonic Culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century” (Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX), publicado en 1995. En este ensayo encontramos un capítulo íntegramente dedicado a la comprensión de estos términos, donde el autor realiza una lectura crítica de la formulación original de estos conceptos, potenciando su aplicación operativa a la realidad contemporánea y reforzando su posición con el siguiente razonamiento: “según Bötticher, la estructura de la forma-artística debe ser capaz de revelar y aumentar la esencia del núcleo constructivo. Al mismo tiempo, insistió en la necesidad de distinguir y expresar la diferencia entre la forma constructiva y su enriquecimiento, independientemente de que éste se manifieste como revestimiento u ornamento”.⁸ De hecho, Kenneth Frampton parece extender al conjunto de la forma arquitectónica, interior y exterior, aquello que Bötticher había defendido en 1844.

El debate sobre estos términos ha sido casi inexistente en los últimos años y no hay autores que hayan continuado este discurso después de Frampton, sin embargo, su comprensión en el contexto actual nos permitirá ampliar el potencial alcance de su significado, para incluso poder llegar a convertirse en una herramienta de diseño y análisis para la arquitectura contemporánea. Si entendemos que la forma-núcleo está relacionada con la idea de la estructura resistente y el comportamiento mecánico de un edificio, es fácil darse cuenta de que se trata de una condición inevitable y algo transversal común a todas las obras de todos los tiempos y en todos los lugares. La condición inexorable de la gravedad es una realidad universal. Por otro lado, si consideramos que la forma-artística se refiere a la estructura espacial y al carácter de un edificio, vemos que reúne aspectos de otro orden, posiblemente más relacionados con temas específicos como la cultura o la geografía de un lugar concreto, y condiciona la forma en que percibimos la arquitectura.

En un sentido analítico, estos conceptos pueden entenderse como una herramienta útil en la medida en que nos permitirán comprobar cuándo una obra construida nace esencialmente de una lógica formal que se materializa constructivamente, es decir, de la forma-artística, o cuándo

nace según criterios estructurales y constructivos que definen el carácter y la espacialidad, en este caso de la forma-núcleo. Es precisamente esta relación la que pretendemos explorar a través del ejemplo de A Gandareira.⁹ Se trata de un edificio en el que es posible identificar la presencia de estos conceptos desde el primer momento, con una cierta prevalencia hacia una forma-núcleo que da origen a todo el proyecto. Como podemos inferir de la cita inicial de Heidegger, el núcleo es la esencia de la obra de arte y en torno a él se reúnen sus propiedades. Estas propiedades emanan y son percibidas a partir de la obra.

La celebración de la estructura en el proyecto A Gandareira

El campo de fútbol de A Gandareira está situado en Bandeira, en el municipio de Silleda, Pontevedra, en un territorio de características indefinidas, entre el espacio rural y el urbano, característico de esta zona de Galicia. Se trata de un proyecto desarrollado por los arquitectos Carlos Pita y Abraham Castro, finalizado en septiembre de 2018, y que desde entonces ha sido ampliamente reconocido. Carlos Pita nació en A Coruña en 1964 y se licenció en la ETSAC, donde actualmente es profesor del departamento de construcciones arquitectónicas y donde fue profesor de Abraham Castro, quien le invitó a desarrollar este proyecto conjuntamente. Como veremos, esta obra puede entenderse como una forma de celebración de la estructura, mediante el uso de vigas estructurales que desempeñan un papel esencial en la definición estructural y espacial de todo el proyecto. La obra destaca precisamente por su enorme cubierta compuesta por una secuencia de estas grandes vigas prefabricadas, en perfecto equilibrio estático, unidas entre sí tan solo con la ayuda de la fuerza de la gravedad. Esta condición adquiere aún más relevancia en la medida en que se utiliza siempre la misma sección de viga en todo el proyecto, independientemente de la posición o los esfuerzos en cada punto. La totalidad de la cubierta se resuelve íntegramente gracias a la repetición de este único elemento. (figura 01)

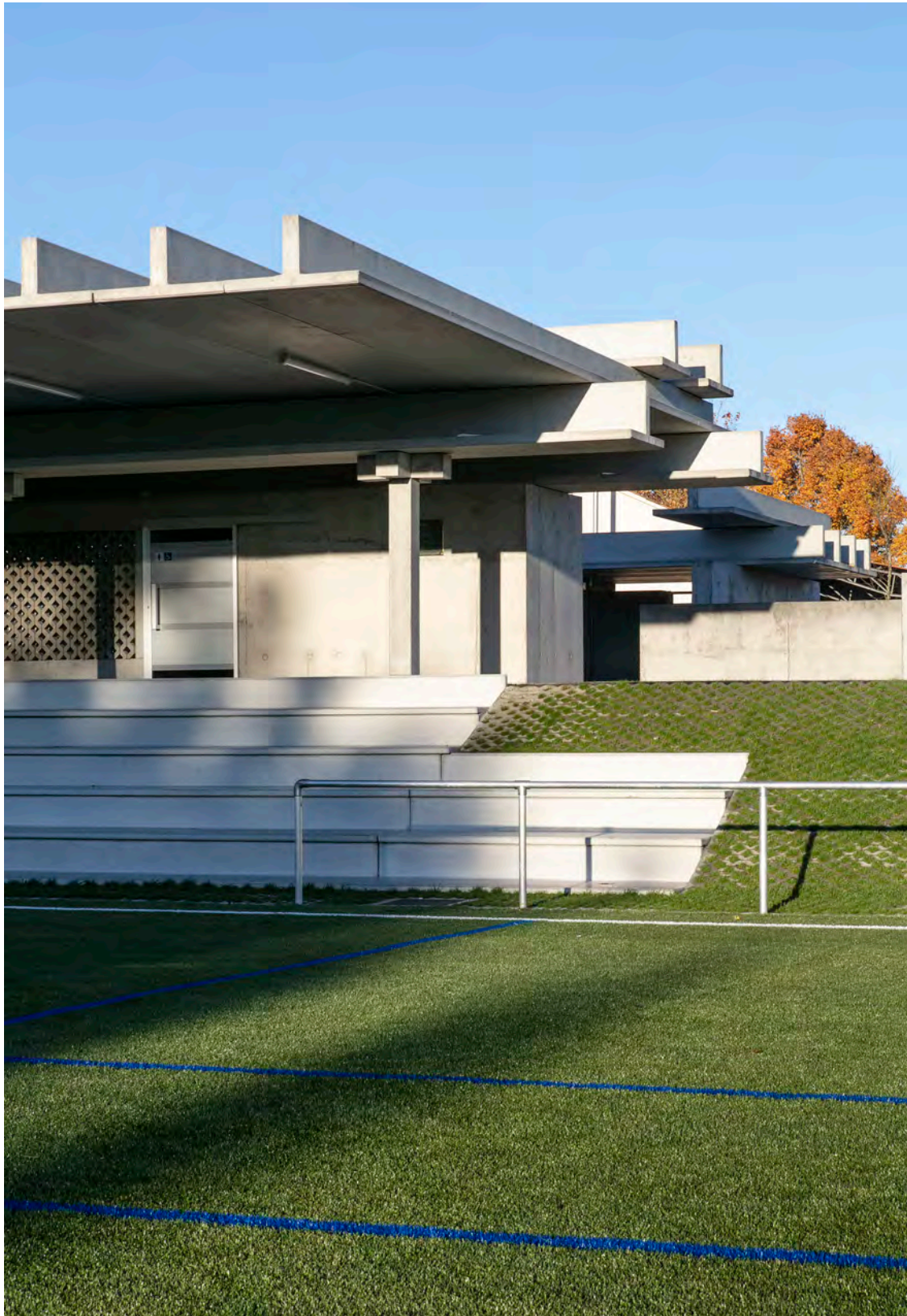
El proyecto se presenta como una pieza anónima e intemporal, construida con el objetivo de satisfacer las necesidades deportivas locales, tanto a nivel de escuelas como de equipos que juegan en campeonatos regionales, a través de un equipamiento público capaz de atribuir significado e identidad a esta región. Se trata de un proyecto que utiliza la gravedad como condición física inevitable para caracterizar de este nuevo lugar, que tiene la ambición de convertirse en un monumento capaz de ser, tanto una obra autorreferencial, ya que crea su propio lenguaje a partir del mundo de la tectónica y adquiere expresión a través de su proceso de construcción, como una obra en diálogo con el lugar, ya que utiliza recursos locales para su construcción y busca respetar la topografía de una ladera preexistente para la llegada suave hacia el campo de fútbol desde la zona superior.

Desde el punto de vista funcional, el proyecto consta de un campo de fútbol con una dimensión de 50x100 metros, una pieza longitudinal enteramente

de hormigón armado, enterrada y construida in situ, donde se ubican los vestuarios y las zonas técnicas, y, sobre ella, un graderío de 400 plazas protegido por una gran cubierta creada a partir de la sucesión de un conjunto de vigas expresivas con sección en T, colocadas en posición invertida y ejecutadas en hormigón prefabricado. (figuras 02 y 03) La construcción de esta cubierta es, como hemos mencionado, el gesto más significativo de todo el proyecto, ya que las vigas están simplemente apoyadas, con una junta de neopreno y sin ninguna fijación entre ellas, aprovechando la gravedad y el hecho de que esta región no tiene riesgo sísmico. Este sistema de montaje, muy elemental, permitió finalizar la cubierta en sólo 3 días, con la única ayuda de una grúa. Cada una de estas vigas pesa aproximadamente 6,5 toneladas, tiene una longitud de 13 metros y una sección de 120x60cm, con 16cm de espesor en el alma central, donde se colocan las armaduras pretensadas, y tan solo 10cm en las alas horizontales. Mediante esta solución pretensada, se consigue que todo el hormigón trabaje a compresión. La disposición de todos los elementos garantiza un sistema de fuerzas equilibradas, tal como “como construían los griegos, con arquivoltas y juntas secas”.¹⁰

En este sentido, el tipo estructural propuesto es bastante claro. El edificio está constituido por una base de hormigón pulido y un conjunto de pilares, de los que hablaremos en detalle más adelante, sobre los que se apoya una alineación de vigas, isostáticamente bi-apoyadas, que discurren paralelas al campo de fútbol. Estas vigas longitudinales en T se colocan invertidas, en este caso por una cuestión pragmática durante la ejecución, ya que estructuralmente podrían haber sido colocadas con la parte vertical hacia abajo. Sobre estas vigas longitudinales se colocan 31 vigas transversales, también invertidas, que definen el plano horizontal que protege a los espectadores del sol y de la lluvia. (figuras 04 y 05) Finalmente, sobre esta gran cubierta se coloca de nuevo una secuencia de vigas longitudinales que actúan literalmente como contrapeso para equilibrar y estabilizar todo el conjunto. Este sistema en perfecto equilibrio es una traducción directa del diagrama de fuerzas estáticas que definen la forma-núcleo del proyecto. Independientemente del tamaño, el número o la proporción de las vigas, el sistema es claro y perfectamente comprensible. Carlos Pita afirma que le interesa “hacer obras que no necesiten de explicación, que no necesiten de manual de instrucciones conceptuales ni discursivas (...) esas obras que hablan por sí solas”.¹¹ Si nos fijamos, los contrapesos están formados por dos alineaciones de vigas paralelas, una en el extremo posterior y otra un poco más centrada, que, desde el punto de vista del cálculo estructural, no sería necesaria, pero que se colocó por exigencias normativas, para garantizar un mayor contrapeso ante la posibilidad de que algún día se coloquen algunos elementos en el extremo opuesto, como, por ejemplo, focos para iluminar el campo de juego.

Carlos Pita asume su insatisfacción respecto a este requerimiento técnico, ya que el sistema hubiera sido más claro con la colocación de una sola



alineación de vigas, lo que convertiría la sección transversal del proyecto en un verdadero diagrama elemental de fuerzas con los mínimos recursos necesarios para asegurar el equilibrio del sistema.¹² En este sentido, el tipo estructural ideal se puede encontrar en la pequeña pieza que da acceso al estadio desde el aparcamiento, en la que dos muros paralelos de hormigón armado soportan 4 vigas colocadas transversalmente y sobre las que descansa un único contrapeso, una viga idéntica a las demás, pero colocada de forma perpendicular al resto. Pita afirma incluso que todo el proyecto consiste en la definición de este tipo estructural, que puede repetirse de varias maneras y sobre el que reconoce que le gustaría tener la oportunidad de volver a trabajar en otros proyectos.¹³ Una vez más podríamos hablar de la definición de una forma-núcleo que puede ser explorada y trabajada de diferentes maneras, es decir, que puede dar lugar a múltiples formas-artísticas en función del número de vigas, de su sección, de las proporciones, de los pilares, de la colocación, de los acabados y de otra infinidad de decisiones de proyecto.

“Hemos trabajado con estructuras muy sencillas, muy obvias que casi las pueda entender un niño. Es como jugar con regletas. En el fondo esta es una construcción que es como un castillo de naipes, es pura gravedad”.¹⁴ Como se ha mencionado, una de las principales características del proyecto es el hecho de que se trata de una estructura muy sencilla que, aunque no tiene un componente didáctico, permite a cualquier usuario atento decodificar su lenguaje de forma casi intuitiva y crear una identificación con el espacio. De hecho, durante el proceso, las decisiones de diseño fueron acompañadas de varias maquetas de madera que, más que una herramienta de prueba, se revelaron como una herramienta de verificación, ya que confirmaron las intuiciones iniciales sobre el comportamiento estructural del conjunto. La atención prestada a la estructura es, de hecho, de gran importancia para Carlos Pita, que afirma en una reciente entrevista que “todas las obras que hemos logrado hacer, e incluyo tanto proyecto que quedó en eso, en proyecto, parten del concepto de estructura. Soy incapaz de resolver, de imaginar un proyecto, una obra sin tener presente la estructura. Si me apura hasta un predimensionado más o menos ajustado. No sé construir castillos en el aire, tal vez sea mi gran defecto”.¹⁵ Tras sus primeras intuiciones, Carlos Pita suele empezar a trabajar en el cálculo estructural con Eloy Domínguez,

figura 2
Vista de la superposición de las vigas en las cubiertas. Juan Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y Abraham Castro. (pag 244)

figura 3
Detalle de las vigas de la cubierta y del pilar. Juan Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y Abraham Castro. (pag 245)

figura 4
Vista de la cubierta. Juan Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y Abraham Castro

figura 5
Vista frontal de la cubierta. Juan Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y Abraham Castro



para acercarse a un resultado realista. No es una mera coincidencia que Domínguez no sea ingeniero, sino arquitecto, especialista en estructuras y también profesor del departamento de ESTAC. Hay una clara sintonía entre las intenciones de la arquitectura y el diseño estructural.¹⁶

Los pilares, la estructura y la tectónica ontológica

Como vimos al principio, los conceptos de forma-núcleo y forma-artística se han entendido tradicionalmente como entidades separadas dentro de un proyecto arquitectónico, sin embargo, en el caso de A Gandareira podemos comprobar que existe una correspondencia directa entre ambos. Este es un proyecto en el que, sencillamente, no hay revestimiento, todo es estructura y todo es espacio. Incluso podríamos argumentar que estos conceptos aparecen física y conceptualmente superpuestos en una entidad que podríamos definir como una forma-esencial.¹⁷ Una forma-esencial surge cuando no hay oposición entre la forma-núcleo y forma-artística. Al contrario, la presencia de uno refuerza la condición del otro. Como hemos analizado, la estructura y la construcción están presentes desde el origen de la concepción de este proyecto, y es a través de su potencial expresivo, es decir, a través de la forma y la colocación de las grandes vigas de la cubierta, la manera en la aparece toda la poética espacial que podemos sentir al recorrer el proyecto.

Por otra parte, si consideramos que la presencia de los conceptos de forma-núcleo y forma-artística puede identificarse, no solo en el edificio en su conjunto, sino en todos los elementos que lo componen, como argumentó Karl Bötticher, nos damos cuenta de que los pilares también asumen un papel importante tanto en la definición estructural como en la caracterización espacial del edificio. Esto es especialmente cierto debido a su forma plástica, con una sección cuadrada de 25 cm que termina en un capitel cruciforme que simboliza el momento del contacto y la consiguiente transmisión de peso entre las vigas prefabricadas y los pilares. (figura 06) El proyecto consta de un conjunto de 7 pilares con una altura libre de 2,26m hasta el capitel en forma de cruz, cuya dimensión total en planta es de 95x95cm, con dos vigas perpendiculares con una sección de también 25x25cm. Este capitel cruciforme es el encargado de sostener la viga invertida, con una base de 1,20m. Podemos identificar dos pilares que se diferencian ligeramente de los demás, en que uno de los brazos de la cruz se extiende hasta el cuerpo longitudinal de hormigón para garantizar la unión de los pilares al conjunto. (figura 07) Este gesto no sería estrictamente necesario, según el cálculo estructural, pero se produce por razones normativas y anticipa la posibilidad de una futura división del espacio. La cubierta distribuye su peso entre estos 7 pilares y la caja de hormigón armado que permite la iluminación de los vestuarios.

Como en todo el proyecto, también a través de los pilares podemos identificar la correspondencia entre la forma-núcleo que sustenta el edificio y la forma-artística que la hace visible, algo que refuerza Carlos Pita cuando afirma que “intentamos que los hechos plásticos surjan tanto de la propia

figura 6
Vista del pilar. Juan Rodríguez,
2020. © Carlos Pita y Abraham
Castro



figura 7
Vista del espacio bajo la cubierta
y de la unión de los pilares. Juan
Rodríguez, 2020. © Carlos Pita y
Abraham Castro

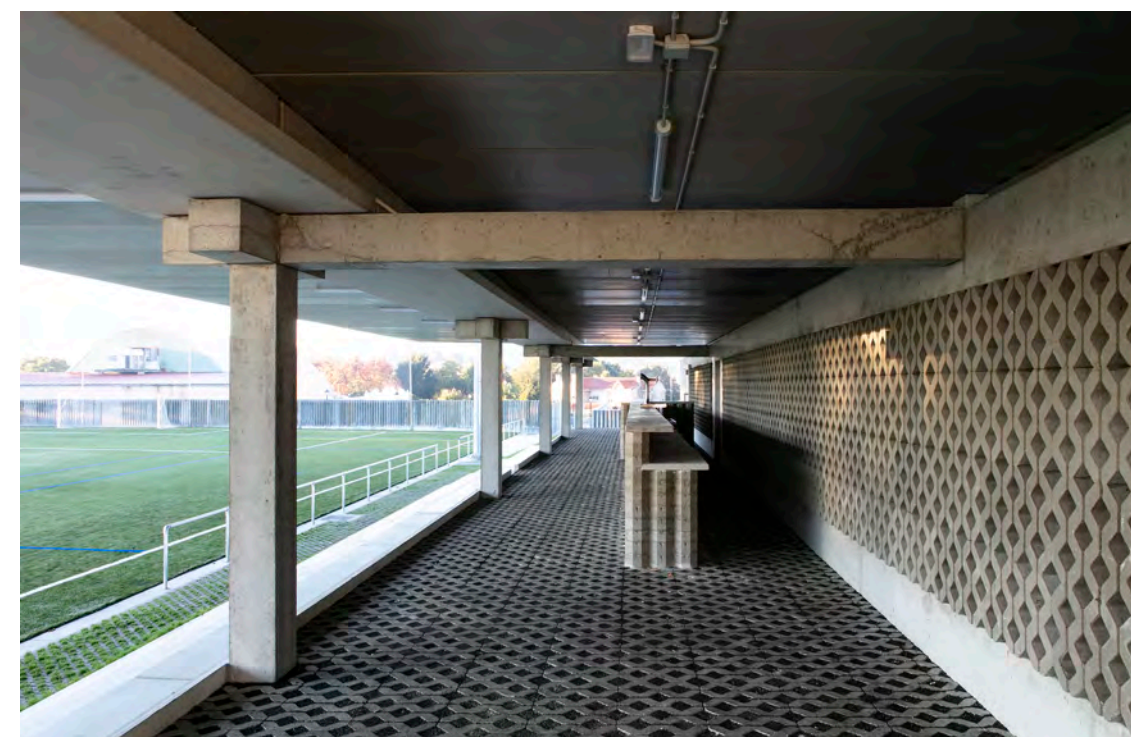




figura 8
Imagen de la inauguración y fiestas
del club, Juan Rodríguez, 2020. ©
Carlos Pita y Abraham Castro

estructura como del proceso de construcción. Ser muy honesto, evidenciarlo, dejarlo todo claramente para que uno lo sepa leer”.¹⁸ En este proyecto lo que vemos es lo que es, sin revestimientos, sin trucos. Nos encontramos, pues, ante lo que Kenneth Frampton define como la tectónica ontológica, en la que cada elemento que caracteriza el proyecto es simultáneamente un elemento esencial y necesario para que exista. Pita también afirma que “en arquitectura todo es verdad, no hay representación. No es como en el teatro, por ejemplo”.¹⁹ En este caso podemos afirmar que el proyecto aprovecha las necesidades estructurales para su expresión y representación como estructura comunitaria.

La idea del monumento, en el sentido de ser un equipamiento público capaz de representar a la sociedad, aparece en el momento en que el espacio es utilizado por las personas. (figura 08) En ese momento su presencia adquiere un mayor significado cultural y la permanencia física del proyecto queda así superada por la perdurabilidad artística, capaz también de permanecer en el tiempo. En este caso, el uso del hormigón pretensado como tecnología propia de nuestro tiempo, refuerza lo que defiende Kenneth Frampton cuando afirma que “el gran reto es ser capaz de utilizar la tecnología de nuestro tiempo para hacer obras que puedan trascender y perdurar en el tiempo”.²⁰

Forma-esencial: una superposición física y conceptual entre la forma-núcleo y la forma-artística

Algunos años después de la finalización de A Gandareira, en una de las conferencias dedicadas al proyecto, Carlos Pita se radicaliza aún más y pone en duda algunas de las decisiones tomadas: “Las piezas T son de 120 por 60, con 16 de ancho. Hoy en día lo considero un error. Hubiese sido mejor trabajar con ancho de 20 porque el pretensado iría mucho más ligero

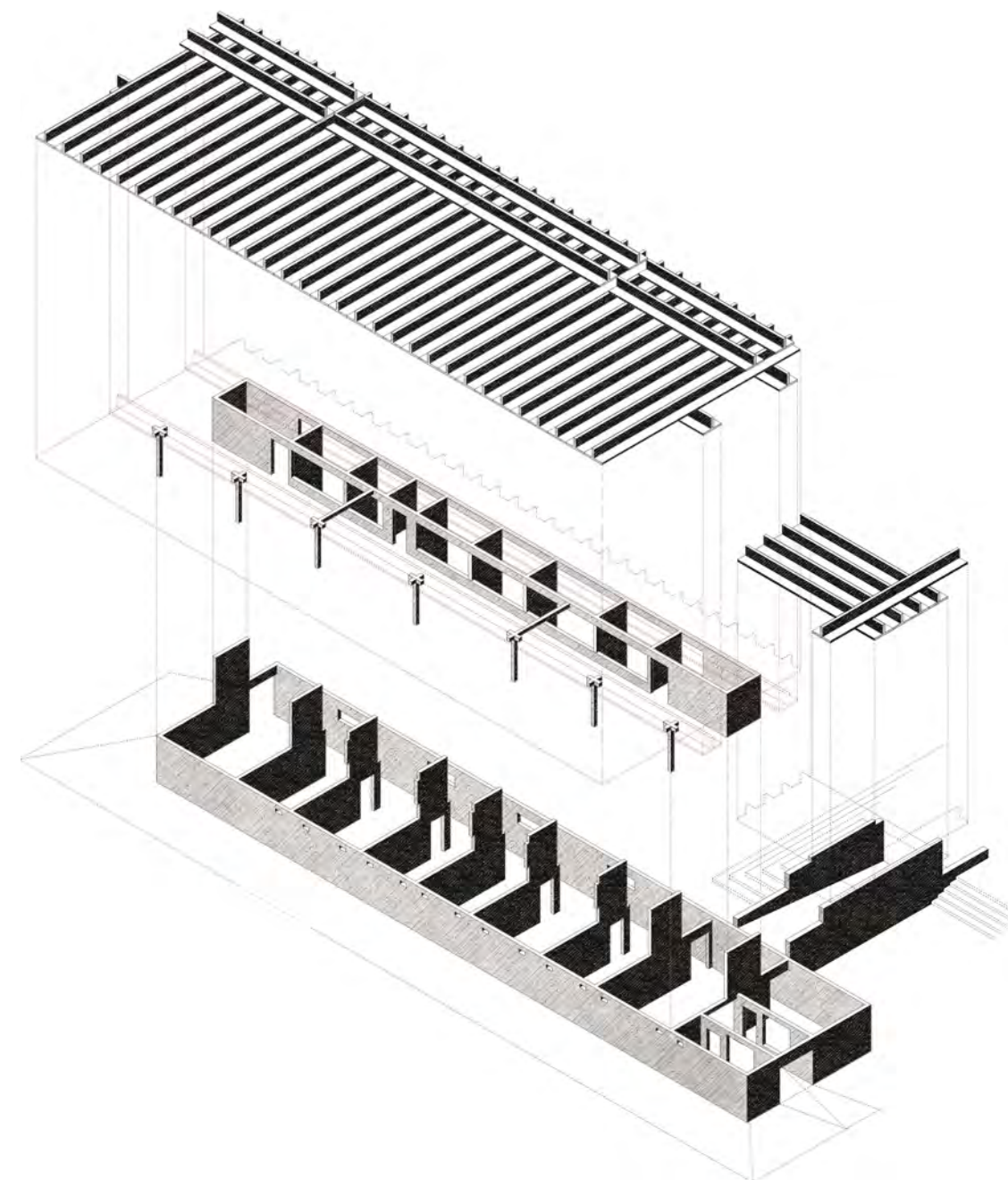
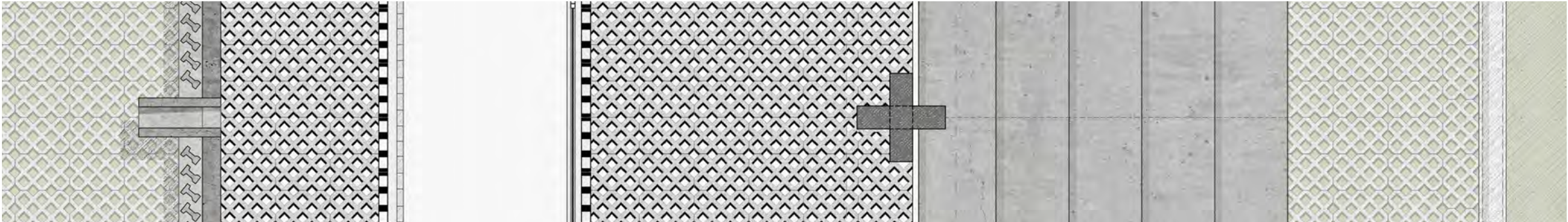
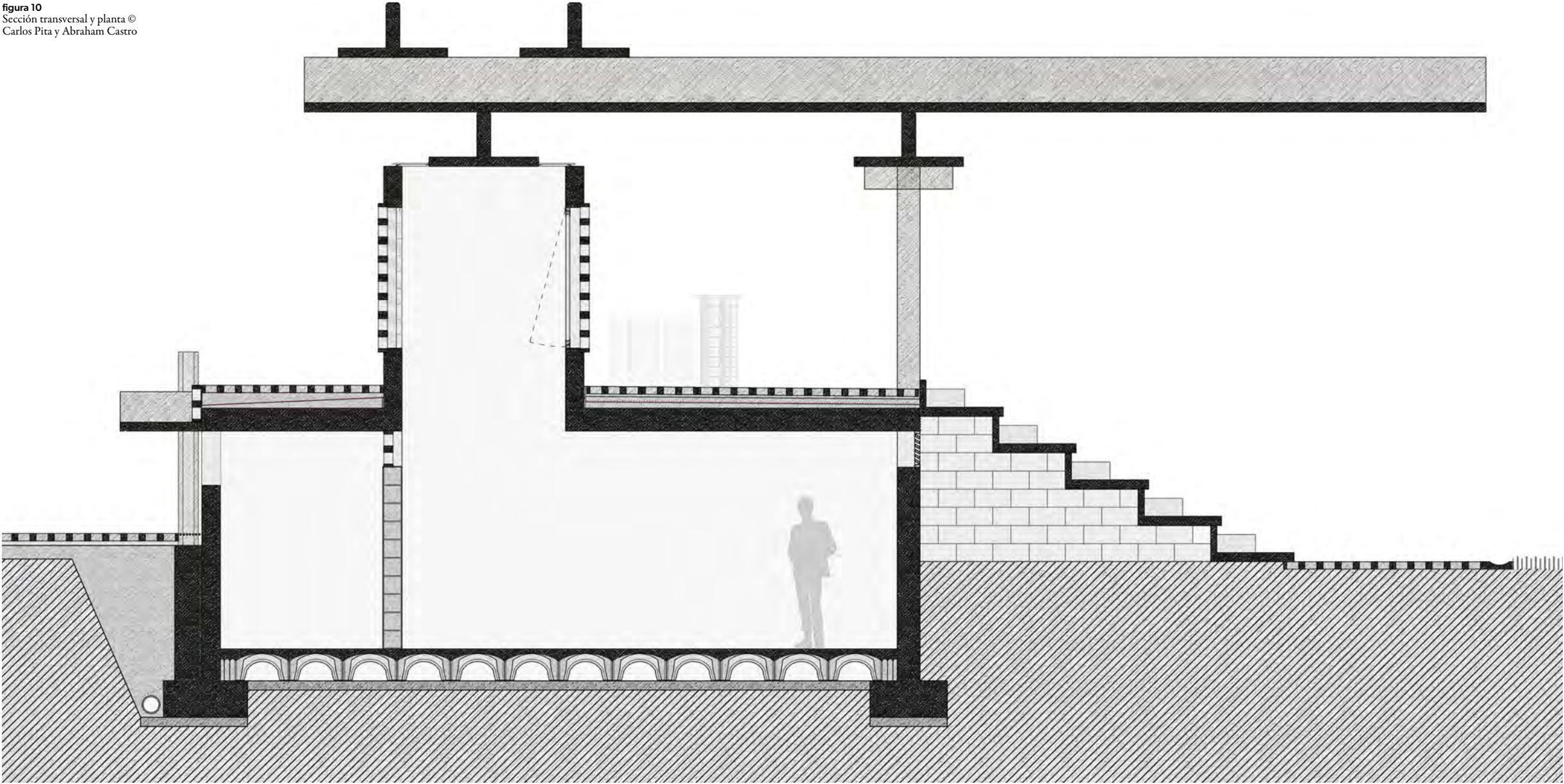


figura 9
Axonometría explotada © Carlos
Pita y Abraham Castro

y la sensación de gravedad hubiese sido mayor, pero eso se aprende con la práctica”.²¹ Esta afirmación revela la voluntad de Pita como arquitecto de conseguir un determinado resultado espacial y arquitectónico, en este caso, una mayor expresión de la sensación de peso, apartándose deliberadamente de la solución que correspondería al cálculo estructural más eficiente (figuras 09 y 10). En la correspondencia mantenida con el autor para la elaboración de este artículo, hemos descubierto que su deseo sería aumentar no sólo el

figura 10
Sección transversal y planta ©
Carlos Pita y Abraham Castro



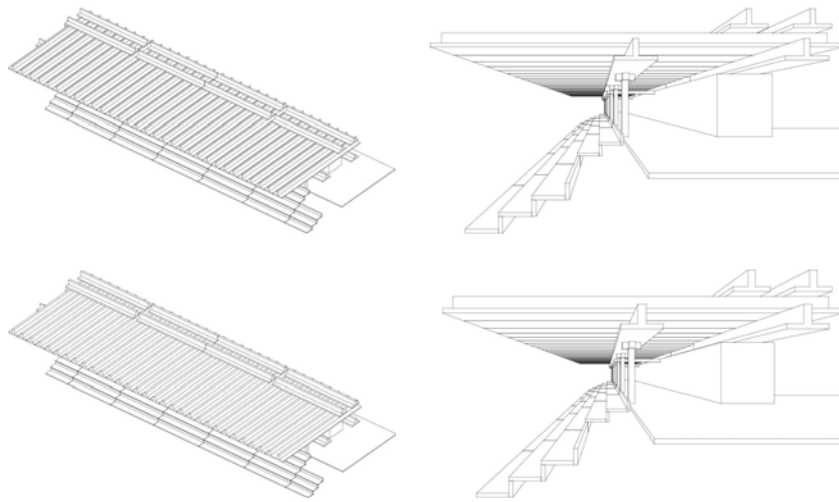


figura 12
Axonometría de la solución
construida (vigas 120x60x16) ©
autor del artículo

figura 14
Perspectiva de la solución
construida (vigas 120x60x16) ©
Autor del artículo

figura 13
Axonometría de la alternativa
propuesta por Carlos Pita (vigas
120x70x24) © Autor del artículo

figura 15
Perspectiva de la alternativa
propuesta por Carlos Pita (vigas
120x70x24) © Autor del artículo

espesor del alma de la viga hasta un máximo de 24cm, sino también su altura, hasta 70cm.²² Pero, ¿cuáles serían las consecuencias de esta alteración?

En el proyecto construido, cada viga pesa aproximadamente 6,5 toneladas, lo que significa que la cubierta formada por 31 vigas tiene un peso total de aproximadamente 200 toneladas, y está estabilizada por la presencia de las dos alineaciones de contrapeso con un total de 37 toneladas. (figuras 12 y 14) Si el proyecto se hubiera llevado a cabo con las vigas más grandes, cada viga pesaría aproximadamente 10,1 toneladas y la cubierta pesaría unas 314 toneladas. Si solo se utilizara una alineación de los contrapesos, como era la intención inicial de los arquitectos, tendríamos un contrapeso de unas 30 toneladas, lo que supone aproximadamente un 10% del peso total de la cubierta. (figuras 13 y 15) Esto significa que, si Carlos Pita y Abraham Castro hubieran optado por trabajar con las vigas más grandes, no solo la percepción del peso hubiese sido mayor, sino que quizá incluso se hubiera podido mantener el tipo estructural ideal, con un solo contrapeso y no dos. Sobre todo, si tenemos en cuenta que el peso de las luminarias sería idéntico en ambas situaciones.

No parece fácil justificar un proyecto en el que las dimensiones de los elementos no estén optimizadas con el cálculo estructural. Probablemente las vigas más grandes propuestas por Carlos Pita se considerarían sobredimensionadas en relación con las necesidades del proyecto. Sin embargo, parece claro que, a partir de una misma forma-núcleo, el proyecto se presentaría con una forma-artística diferente, más expresiva, en relación con la experiencia física del espacio y la sensación de gravedad. Tal vez por eso el autor solo llegó a esta conclusión después de terminar la obra y haber podido experimentar el proyecto. También es relevante el hecho de que Carlos Pita nunca cuestiona el sistema estructural propuesto, ni la lógica constructiva que se desarrolló para el proyecto. Cada elemento parece estar en su lugar dentro del diagrama de

fuerzas preestablecido. Se cuestiona únicamente a la dimensión y proporción de los elementos que, desde el punto de vista del autor, podrían enfatizar aún más la sensación de peso. La forma-artística podría haber sido otra, más expresiva, sin cambiar la forma-núcleo, que parece ser la más adecuada.

Por lo tanto, podemos concluir que, con esta nueva solución, se podría haber alcanzado un punto crítico de equilibrio entre la forma-núcleo y la forma-artística. Por ello, podríamos estar en presencia de lo que hemos definido como forma-esencial, que consiste en la relación simbiótica entre la forma-núcleo y la forma-artística. La forma-esencial articula directamente la estructura resistente de un edificio con su expresión cultural y simbólica. Independientemente de su resultado formal, surge de la relación entre una necesidad inicial de cumplir la función estática y asegurar la estabilidad de una determinada construcción, y un deseo de lograr un cierto carácter expresivo, simbólico y poético. Los límites difusos entre ambos no permiten ver dónde acaba uno y empieza el otro. En la forma-esencial lo que vemos es lo que es, sin artificios. A través de ella, podemos leer el diagrama de fuerzas que actúan sobre un edificio y la forma en que el peso es conducido al suelo, revelando así el sistema estructural que lo caracteriza. Es a través del potencial de esta revelación mecánica la forma en la que podemos relacionarnos con los aspectos físicos y metafísicos de la obra. Esto es lo que define la expresión arquitectónica, el lenguaje del edificio y la manifestación de la presencia del ser humano en el mundo.

Como se explicó al principio de este artículo, la dicotomía entre los conceptos de forma-núcleo y forma-artística, formulada por Bötticher y revisada por Semper, se pensó inicialmente como dos entidades separadas que podían articularse de forma más o menos evidente. En este proyecto de Carlos Pita y Abraham Castro entendemos que no hay oposición entre ambos y que su relación puede entenderse a partir de la articulación entre el modo en que se piensa la estructura resistente, sus detalles y las uniones entre los distintos elementos, y el modo en que esa definición pretende establecer un diálogo con el territorio, la geografía, la cultura y la sociedad en la que se inserta. A través de esa simbiosis, esta nueva forma-esencial pretende acercarse al verdadero “espacio de la apariencia humana”, definido Hannah Arendt y recuperado por Kenneth Frampton²³ en muchos de sus textos para subrayar el carácter público y también político que puede alcanzar un proyecto arquitectónico. De este modo, la obra se inscribe en la esfera colectiva, en el imaginario común, y se hace accesible para todos. Permite situar al ser humano en su tiempo para, desde este punto, trascender su propio tiempo.

1. Heidegger, Martin. A origem da obra de arte (1977). Lisboa: Edições 70, 2015, pag. 14

2. Karl Bötticher, en HERRMANN, Wolfgang. Gottfried Semper. En search of Architecture. USA: The MIT Press, 1984. ISBN: 0-262-08144-X, pag.141. "el concepto de cada parte puede pensarse como si estuviera realizado por dos elementos: la forma-núcleo y la forma-artística La forma-núcleo de cada pieza es la estructura mecánica necesaria y estáticamente funcional; la forma-artística, en cambio, solamente es la caracterización mediante la cual se hace visible la función mecánico-estática"

3. Gottfried Semper, en HERRMANN, Wolfgang. Gottfried Semper. En search of Architecture. USA: The MIT Press, 1984. ISBN: 0-262-08144-X, pag.141 "Admito que los símbolos decorativos no tienen una función estática real, pero es un error concluir que se utilizan e incorporan desde el exterior"

4. Gottfried Semper, en HERRMANN, Wolfgang. Gottfried Semper. En search of Architecture. USA: The MIT Press, 1984. ISBN: 0-262-08144-X, pag.141. "el autor separa la forma-núcleo de la forma-artística en los detalles, ¿por qué no pensarlo también con respecto al templo en su conjunto?"

5. Gottfried Semper, en HERRMANN, Wolfgang. Gottfried Semper. En search of Architecture. USA: The MIT Press, 1984. ISBN: 0-262-08144-X, pag.142. "el estilo griego no diferenciaba entre la forma-núcleo y la forma-artística, una distinción que revela inequívocamente un pensamiento egipcio"

6. Frampton, Kenneth Rappel à l'ordre: The case for the tectonic. Architectural Design, 1990, vol. 60 (3-4), 19-25, pag.20

7. Frampton, Kenneth Rappel à l'ordre: The case for the tectonic. Architectural Design, 1990, vol. 60 (3-4), 19-25, pag.21

8. Frampton, Kenneth. Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Cambridge: MA: MIT Press, 1995. ISBN: 84-460-1187-5, pag.88

9. Para esta investigación se realizó un conjunto de entrevistas con algunos de los autores esenciales tanto en el ámbito teórico como en la práctica disciplinar y se utilizó el dibujo como herramienta esencial para el análisis y la producción de nuevos elementos complementarios.

10. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 31:15

11. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 15:05

12. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 34:10

13. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 33:15

14. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 31:30

15. Pita, Carlos. [entrevista realizada por João Quintela] 16 de mayo 2022

16. Carlos Pita colabora habitualmente con Eloy Domínguez en el cálculo estructural de los proyectos. En el caso de A Gandareira esto no ocurrió. Al tratarse de una estructura muy intuitiva, las decisiones fueron tomadas directamente por los arquitectos Pita y Castro.

17. La forma-esencial se refiere a un concepto desarrollado por el autor de este artículo en su tesis doctoral aún en curso.

18. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 44:50

19. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 41:50

20. Frampton, Kenneth. [entrevista realizada por João Quintela]. Oporto. 11 de enero 2020

21. Pita, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2", 2021, 33:00

22. Los cambios propuestos por Carlos Pita se refieren únicamente al espesor y altura, ya que el ancho viene definido por los trenes de prefabricación. De este modo, no sería necesario realizar nuevos moldes y no habría un aumento en los costes.

23. Kenneth Frampton se refiere en varias ocasiones a Hannah Arendt y al impacto de su obra en sus escritos. En la entrevista realizada con Frampton el crítico inglés se refiere al "espacio de la apariencia humana" presente en las obras arquitectónicas que promueven el espacio público y la apropiación por parte de las personas, como el edificio MASP de São Paulo.

Bibliografía

AMARAL, Izabel. Quase tudo que você queria saber sobre tectônica, mas tinha vergonha de perguntar, em: Revista Pós V.16 N. 26, São Paulo, dezembro de 2009, p. 148-167.

BÖTTICHER, Karl. The principles of the Hellenic and Germanic ways of building with regard to their application to our present way of building (1852). En Foged, Isak Worre; Hvejsel, Marie Frier. Reader. Tectonics in Architecture. Aalborg: Aalborg University Press, 2018. ISBN/ISSN:978-87-7112-671-6

BÖTTICHER, Karl. Tectonics - Theory of Raiment (1844) En Ochslin, Werner. Otto Wagner, Adolf Loos, and the road to Modern Architecture. New York: Cambridge University Press, 2002. ISBN:978-0-521-62346-9

BÖTTICHER, Karl. Explicación de las formas de la tectónica helénica (1840) En: Azpiazu, Juan Ignacio. Gottfried Semper. El estilo en las artes técnicas y tectónicas o Estética práctica.. Buenos Aires: Aspiazu Ediciones, 2012

FRAMPTON, Kenneth. [entrevista realizada por João Quintela]. Oporto. 11 de enero 2020

FRAMPTON, Kenneth. Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture. Cambridge: MA: MIT Press, 1995. ISBN: 84-460-1187-5

FRAMPTON, Kenneth Rappel à l'ordre: The case for the tectonic. Architectural Design, 1990, vol. 60 (3-4), 19-25

FRAMPTON, Kenneth. Bötticher, Semper and the Tectonic: Core Form and Art Form. Em What is Architecture? Ballantyne, Andrew. London, New York: Routledge, 2002, 138-152

HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte (1977). Lisboa: Edições 70, 2015

HERRMANN, Wolfgang. Gottfried Semper: In search of Architecture. USA: The MIT Press, 1984. ISBN: 0-262-08144-X

HERRMANN, Wolfgang. In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style. USA: The Getty Center for the History of Art and Humanities, 1992

PITA, Carlos. [entrevista realizada por João Quintela] 16 de mayo 2022

PITA, Carlos. Conferencia para la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra con el título "2 obras e 1/2" [Video online], 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=XEenK7ACeCE> [consulta: 27 de Mayo 2022]

PITA, Carlos. Camps de futebol em: Quaderns d'arquitectura i urbanisme, ISSN 1133-8857, nº246, 2005, pág. 112-121

PITA, Carlos e CASTRO, Abraham. Campo de fútbol de A Gandareira em: Prémios Enor 2020, ISBN 978-84-09-24130-9, Vigo 2020, pág. 59-78

PITA, Carlos e CASTRO, Abraham. Conferencia para la Biental Española de Arquitectura y Urbanismo con el título "Campo de fútbol de A Gandareira, Pontevedra." [Video online], 2021, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=EmRpjjM-aEQ> [consulta: 15 de Mayo 2022]

SEMPER, Gottfried. The Four Elements of Architecture and Other Writings. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

João Quintela

Universidad Politécnica de Madrid

Actividad profesional: Arquitecto y Docente

Licenciado en la *Universidade Autónoma de Lisboa* y el *Politécnico de Milán*. Cofundador de Atelier JQTS, con Tim Simon. Fue comisario del Pabellón KAIROS con Tim Simon y Fabrícia Valente. Entre 2012 y 2017 fue profesor adjunto en la *Unidad Docente Campo Baeza* de la ETSAM y desde 2017 imparte clases en la *Universidade Autónoma de Lisboa*. Está desarrollando su tesis doctoral en la *Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid*. joaopedroquintela@gmail.com

Traducción al castellano: David Carrasco Rouco

Fuente de financiamiento. Beca de investigación de doctorado por la Fundación de la Ciencia y la Tecnología de Portugal (FCT)

La sala de espera

Breve historia de una tipología menor

The Waiting Room

A short history of a minor typology

Gabriela García de Cortázar G.

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 258-277

Resumen. A pesar de su ubicuidad y de que todos hemos pasado mucho tiempo en ellas, la sala de espera no ha sido objeto de estudio para la arquitectura; la sala de espera no es una tipología arquitectónica por sí misma, ni un objeto de deseo. Sin embargo, en contraste con la aparente banalidad de sus versiones contemporáneas (como las esperas de consultas y trámites), la sala de espera funciona como un dispositivo reglamentario del uso del espacio y del tiempo, administrando la pérdida de este último.

Este artículo traza la historia de la sala de espera y la posiciona al centro de un debate sobre programa arquitectónico, tipologías edilicias y urbanidad moderna. Para ello, se construye una historia de la sala de espera, desde su origen infraestructural (en las primeras estaciones de trenes) y sus numerosas iteraciones arquitectónicas específicas en los últimos dos siglos (por ejemplo, los lobbies de hoteles o los bares en restaurantes). El artículo argumenta que la sala de espera moderna llega incluso a constituir espacios con nombres y características específicas, pudiendo establecerse una suerte de tipología, aunque menor. Finalmente, se termina cuestionando su lugar en la actualidad.

Palabras Clave
Programa
Tipología
Modernidad
Ciudad contemporánea

ABSTRACT. Despite its ubiquity and that we have all spent a lot of time in them, the waiting room has not been an object of study for architecture; the waiting room is not an architectural typology by itself, nor an object of desire. However, in contrast to the apparent banality of its contemporary versions (such as waiting for medical practices or bureaucratic procedures), the waiting room acts as a powerful regulatory device for the use of space and time, administering the waste of the latter.

This article traces the history of the waiting room and places it at the center of a debate on architectural programme, building typologies and modern urbanity. For this, it builds a history of the waiting room, from its infrastructural origin (amid the first train stations) and the many specific architectural iterations in the last two centuries (for example, hotel lobbies or restaurant bars). The article argues that the modern waiting room constitutes a number of spaces with specific names and characteristics, that allow to establish a kind of typology, albeit minor. It finishes by questioning its place today.

KEY WORDS. Programme, typology, modernity, contemporary city.

La sala de espera es una pieza que ha estado fuera del radar de la arquitectura¹. Si bien es un recinto presente en nuestras vidas cotidianas (por ejemplo, si se suman los metros cuadrados dedicados a la espera en el mundo, la cantidad es enorme) y algunas producciones culturales han alimentado nuestro imaginario respecto de la espera moderna², la sala de espera ha escapado a la atención disciplinar. Esto puede deberse a que es un espacio público, pero interior; a que es un espacio para estar, pero se califica 'de paso' (como señalara Margarita Pisano³); a que no es un espacio servido ni un espacio claramente servidor. En otras palabras, no posee autonomía ni espacial ni programática: vestíbulo que canaliza el exterior hacia el interior, *hall* para no entrar de manera abrupta, antesala antes de la sala, es un recinto menor entre el afuera y un programa de destino. No es un programa *per se*, ya que siempre depende de otro lugar: la sala de espera sirve para esperar algo que viene después y, por lo tanto, es indisoluble del programa del que es subsidiaria. Quizás por estas dificultades la sala de espera carece de historia⁴.

A pesar de su carácter menor y de su dependencia, la sala de espera materializa el espacio reglamentado, organizado, calendarizado de la vida moderna. Es un espacio que nos extrae forzosamente del ritmo acelerado de la producción. Anodinas, pero disciplinarias, no pensamos en el tiempo que pasamos en las salas de espera como algo valioso, porque siempre es tiempo perdido. Sin embargo, nuestro comportamiento es modelado cuidadosamente, y esto lo hace la arquitectura: por la posición de la sala de espera en una secuencia de interiores (es decir, justamente por su condición de dependencia), por el tipo de espacio que es (secundario, banal y anodino), por su función (detener, filtrar, organizar) y por las acciones que acoge (básicamente, perder el tiempo). Su carácter menor y dependiente es entonces precisamente aquello que la vuelve un efectivo dispositivo reglamentario.

Esta paradoja, entre lo banal y lo fundamental, es el punto de partida para este artículo. El primer paso consiste en tratar este objeto "anómalo" como objeto de estudio⁵, para luego examinar sus iteraciones en el tiempo. La mirada pone el foco esencialmente en la relación entre programa y espacio, y su forma y posición en los programas mayores que la incluyen, es decir, se mira la sala de espera como tipología, para establecer así su relación con historias como las de Nikolaus Pevsner⁶. Al hacer esto, se la sitúa también dentro de preguntas culturales que van más allá de lo estrictamente disciplinar, cuestión inevitable en la historia de un espacio que administra nuestro cuerpo y subjetividad. El artículo finalmente pregunta cuál es el lugar de la espera en su forma actual y las implicancias de plantearse una pregunta histórica sobre ella hoy⁷.

El ferrocarril

Probablemente, la sala de espera hizo su aparición pública junto con los primeros usos reglamentados del tiempo y el espacio. Con el establecimiento de las primeras líneas férreas, la vida fue programada: de pronto, empezó a importar ser puntual. El ferrocarril fue la maquinaria con la cual todas

las islas británicas se sincronizaron a un huso horario específico. Las primeras piezas de esta maquinaria, el sistema de rieles, estaciones y trenes, comenzaron a funcionar en 1831 y en unas pocas décadas habían cubierto todo el territorio⁸. A pesar de que el meridiano de Greenwich había sido establecido geodéticamente en 1784⁹, no fue hasta que todos los relojes y campanarios de cada villorrio, pueblo y ciudad británicos se sincronizaron a una misma hora que el tiempo dejó de ser algo abstracto y relativo, y comenzó a ser algo presente y cuantificable: desde 1847, los trenes británicos tenían por tarea coordinar todos los relojes a la hora de Greenwich, promoviendo la adopción de un solo huso horario para toda la nación. En 1880, el *Greenwich Mean Time* fue legalmente adoptado por toda Gran Bretaña¹⁰. A finales del siglo diecinueve, los trenes y sus horarios habían establecido un modo de vida que se basaba en la posibilidad de estar en un momento en una parte, y en otro momento, en otra, y que todo esto funcionara sin problemas.

Junto con establecer horarios comunes, y facilitar el transporte expedito y confiable entre un lugar y otro, el ferrocarril modeló la urbanidad. Los desplazamientos casi inmediatos, su acelerada demanda y la consecuente disponibilidad a través de las clases sociales inglesas permitieron la extensión de la vida metropolitana más allá de los límites construidos de la ciudad premoderna. La continuidad de los interiores (del hogar, a la estación de trenes, al coche del tren, a la estación de llegada, a un interior en otra ciudad, un hotel, por ejemplo) permitió la expansión literal de lo urbano sobre lo rural cuando, más aún, el cuerpo no experimentaba el esfuerzo de viajar, diluyendo así el costo del viaje¹¹. En términos prácticos, el ferrocarril implementó, junto con las fábricas, la vida programada – y la asociación entre urbanidad, trabajo, horario y suburbio es clara.

La manera en que el ferrocarril organizó esta nueva manera de ser y estar fue a través de una burocracia de papel (los billetes de viaje) y de la diferenciación entre viajeros detenidos (en la sala de espera) y en movimiento (sobre el tren). La primera estación de trenes, Liverpool Road en Manchester (1830-31), contenía en su único edificio, ubicado de forma paralela a las vías, dos vestíbulos para comprar pasajes y dos salas de espera, diferenciadas por clase¹². Las siguientes rápidamente implementaron un edificio similar al otro lado de las vías, o bien, si la estación era terminal, un tercer edificio perpendicular a estas dos alas y a las vías, una especie de edificio-fachada. La estación de Nine Elms, en Londres (William Tite, 1837), es justamente de este tercer tipo: «El acceso a la taquilla está en la mitad de la fachada, bajo una arcada que se extiende por todo su frente. A la izquierda de la oficina hay salas de espera separadas para damas y caballeros; a la derecha está la oficina privada»¹³.

En dos décadas, las estaciones terminales de las ciudades principales se convirtieron en lugares de invención arquitectónica: las grandes cubiertas sobre las vías, hazañas del diseño ingenieril, comenzaron a manifestarse

de manera preponderante en la imagen de las estaciones: King's Cross, en Londres (Lewis Cubitt, 1851) reproduce en los dos ventanales de su fachada las dos bóvedas sobre las vías. Más allá de la expresión formal, el uso de los grandes espacios definidos por las cubiertas metálicas también evolucionó, creando nuevas maneras de estar en el espacio público. En estaciones como la Gare de l'Est (François Duquesnay, 1849) y la Gare du Nord (Jacques-Ignace Hittorff, 1846 y 1860), en París, el límite entre la cubierta de los trenes y el edificio-fachada se diluye gracias al *quai transversal* (andén transversal), que provee de espacios de libre circulación y también de detención.

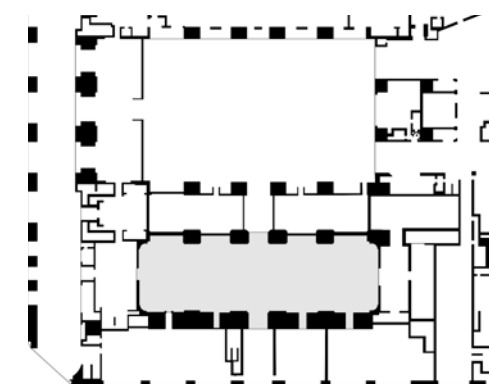
A inicios del siglo veinte, las grandes estaciones norteamericanas incorporarían un nuevo espacio entre los andenes y el edificio-fachada, diseñado con la lógica de la cubierta metálica: «hasta entonces [1903] el elemento más monumental de la estación había sido la cubierta para los trenes: ahora comenzó a serlo el vestíbulo [*concourse*], y la parte destinada a los rieles se mantuvo baja y meramente utilitaria»¹⁴ (figura 1). 'Concourse' es, en francés, concurrencia o muchedumbre y, en inglés, el gran espacio dentro o en frente de un edificio público. La arquitectura de las estaciones de trenes literalmente convirtió una de las características históricas de la modernidad, la muchedumbre, en un espacio, y la sala de espera materializó otra: el individuo moderno espera, fumando, en la sala de espera, que llegue el momento de proceder a la siguiente etapa en la continuidad de los interiores mullidos y similares, antes de desembocar nuevamente en la muchedumbre de la metrópolis al término de su viaje.

El hotel

Ese individuo moderno, al llegar a su destino, invariablemente termina en el hotel, que inventa otro espacio para la espera con nombre propio: el *lobby*. Es en el siglo diecinueve cuando se asienta la tipología del hotel, cuando el *inn*, de características más domésticas, se ve sobrepasado por la masificación del viaje en tren¹⁵. Los hoteles que se multiplicaron en las grandes metrópolis crearon numerosos espacios para la domesticidad dislocada de lo familiar dentro de lo extraño. Siegfried Kracauer retrata esta nueva manera de estar en su texto "El *lobby* del hotel": «En el *lobby* del hotel, la gente aparece como invitada (...) El *lobby* del hotel acoge a todos los que van ahí a encontrarse con nadie (...), es un espacio que los abarca a todos y que no tiene otra función más que abarcarlos»¹⁶. Kracauer sostiene que la cercanía física facilitada por el *lobby* del hotel no alcanza ningún significado social: «[e]n el *lobby* del hotel [el 'nosotros'] se transforma en el aislamiento de formas anónimas. Retazos de individuos se deslizan hacia el nirvana de la relajación, sus caras desaparecen detrás de los periódicos, y la luz artificial continúa iluminando nada más que maniqués»¹⁷. Personas juntas, pero separadas, coincidentes en el tiempo y en el espacio del *lobby*, pero sin un propósito común.

¿De qué manera la arquitectura participa de la creación de este estar eminentemente moderno? Comienza con la propagación de lo doméstico,

figura 1
Sala de espera, Grand Central Station, Nueva York (elaboración propia; a partir de imágenes de libre acceso y planimetrías redibujadas por Lucas Moreno).

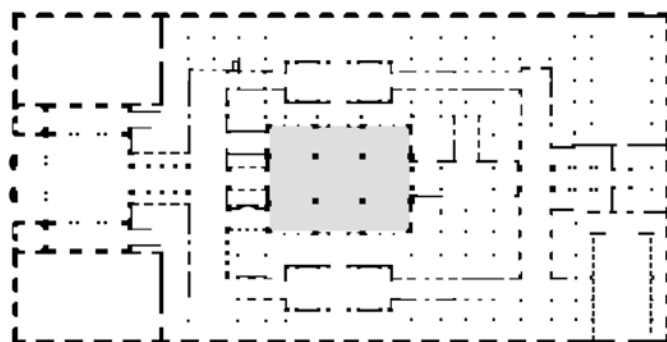


donde incluso los hoteles más vastos buscan recrear una cierta familiaridad. Sobre la invención de William Waldorf Astor, Rem Koolhaas comenta: «la casa será reemplazada por el hotel, pero un hotel que continuará siendo, según las instrucciones de [William Waldorf] Astor, 'una casa... con la menor cantidad de detalles de hotel como sea humanamente posible'»¹⁸. Los elementos de la vivienda se reproducen en el hotel: ahí están la intimidad de la habitación y los lavabos, los espacios para guardar las pertenencias, los lugares para alimentarse y recibir visitas. Estos espacios, sin embargo, se



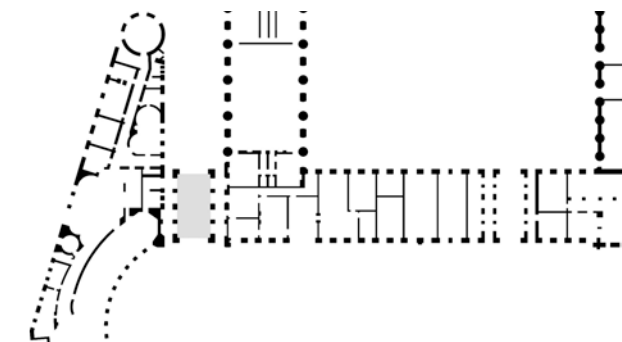
figura 2
Oficina principal del Hotel Astoria,
Nueva York (elaboración propia).

figura 3
Perspectiva interior del salón
de café, estación St. Pancras
(elaboración propia).



fragmentan, ya no conforman una unidad, sino que se dividen y recombinan. Por otra parte, los espacios públicos y abiertos se multiplican (figura 2).

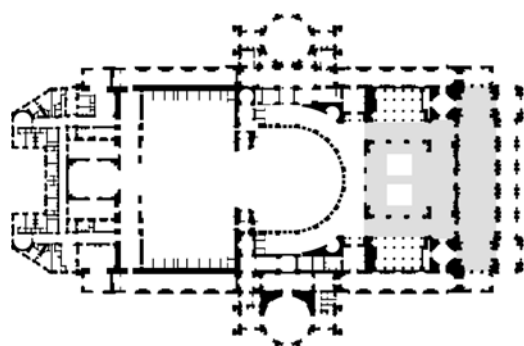
El primer hotel que Pevsner encuentra en tierras inglesas es en verdad cuatro cosas distintas, todas juntas bajo un mismo techo: hotel, *assembly room*, teatro y club. En la descripción del Queen's Hotel en Cheltenham (RW Jeppard, 1838) que Pevsner cita en extenso, se reconstruye una secuencia de espacios públicos al interior del hotel: un pórtico exterior, el acceso principal, un vestíbulo, un bar («que domina todas las 'salidas y entradas'



del establecimiento»), un café, un *spa*, una sala de estar, un salón comedor, las escaleras, luego, «la plataforma del primer piso, el más bello recinto... con las mejores vistas»; cuatro salas de estar que pueden combinarse, otras dos salas de estar – todo esto antes de pasar a describir las habitaciones¹⁹. Salas, salones, salones para fumar, salones de fiesta se extienden y, cuando se combinan con estaciones de trenes (como en el Midland Grand Hotel, de George Gilbert Scott, 1876) en Londres, conforman vastas secuencias de interiores públicos (figura 3). El hotel, entonces, reproduce lo doméstico, luego lo fragmenta, y finalmente lo multiplica *ad infinitum*.



figura 4
Gran escalera, Ópera Garnier
(elaboración propia).



Aún a pesar de la multiplicación, los recintos mantienen una cierta familiaridad, especialmente cuando tocan a los huéspedes: alfombras, cortinajes, terciopelo, sillones mullidos, plantas de interior y ceniceros crean discretos estares, pequeños escenarios para el ser. Kracauer cita un pasaje de “Muerte en Venecia”, de Thomas Mann, para evocar estos aspectos arquitectónicos: «Una quietud solemne reinaba en la habitación, del tipo que es el orgullo de los grandes hoteles. Los atentos camareros se movían con pasos silenciosos. El traqueteo del servicio del té, la palabra murmurada a medias era todo lo que uno podía escuchar»²⁰. Lo que evoca Mann,

para Kracauer, era una “solemnidad sin contenido”, utilizada para eliminar diferencias. Lo anónimamente familiar absorbe los sonidos y materializa una especie de espacio continuo, intercambiable. Todos los *lobbies* de hoteles se parecen entre sí, y reproducen, con su estilo neutro, el estar sin fin²¹.

El teatro

Más o menos al mismo tiempo en que el hotel se establecía como tipología, el teatro incorporó también capas de espacios entre la caja estanca del auditorio y el exterior público. Pevsner evidentemente no hace una historia del *foyer*, pero es posible elucidarla de entre sus antecedentes. La Ópera de París (Charles Garnier, 1861-75), es el epítome: la secuencia conformada por el acceso, Gran Escalera (*‘un endroit somptueux et mouvementé’*), foyer y auditorio, una sumatoria de espacios pensados para demorar la llegada al objetivo (figura 4)²². Para Garnier, la escalera no sólo era «una de las disposiciones más importantes en los teatros porque es indispensable para facilitar las salidas y la circulación», sino que principalmente porque producía un ‘motivo artístico’²³.

La secuencia de la Ópera de Garnier tiene, para Pevsner, un antecedente en el Grand Théâtre de Bordeaux, de Victor Louis (1777-80), que dispone un gran vestíbulo por debajo de la sala de conciertos (figura 5). Además de presentar esta secuencia, visto en planta, el teatro de Bordeaux posee al menos dos anillos en torno a la sala de conciertos, donde uno corresponde a los palcos y sus accesos, y el otro, a una galería que circunda todo – y que en la fachada principal toma la forma de pórtico. Al *foyer* propiamente tal se le suman galerías y circulaciones públicas, y junto a ellas, pequeñas antesalas a los palcos privados²⁴. El Teatro de Besançon, diseñado por Claude-Nicolas Ledoux (1778-84), es más compacto y racional: un edificio exento con cuatro fachadas, y vestíbulos y *foyers* en tres de ellas, a los que se le suman dos cafés (figura 6).

Si la historia de la tipología teatral que Pevsner se propone escribir relata la transición del teatro «desde el mercado y las calles al palacio, (...) de los múltiples escenarios al escenario único, y también de espectadores móviles a un auditorio fijo»²⁵, la arquitectura barroca y neobarroca francesa reintroduce el movimiento del público dentro del edificio. Lo hace, eso sí, como una serie de espacios entre el auditorio y el exterior, que no son ni sala de espectáculos ni calle. Los *foyer*, vestíbulos, circulaciones y cafés dentro de los teatros son espacios públicos, de movimiento (como la calle), aunque interiores y pagados (y, por ende, separadores de clase). También separan física y temporalmente la caja del auditorio del exterior: introducen espacios vacíos para encuentros, demoras, esperas.

Consultas y oficinas

La sala de espera y el *concourse* para las masas; el *lobby* y la multiplicación de salas y salones; el *foyer* dentro de la secuencia de acceso y demoras,

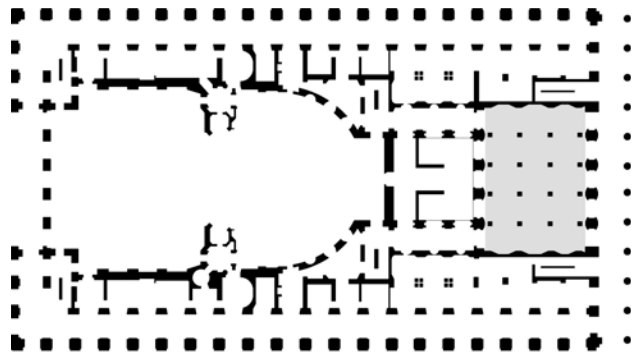


figura 5
Gran Teatro de Burdeos, de Victor
Louis (elaboración propia).

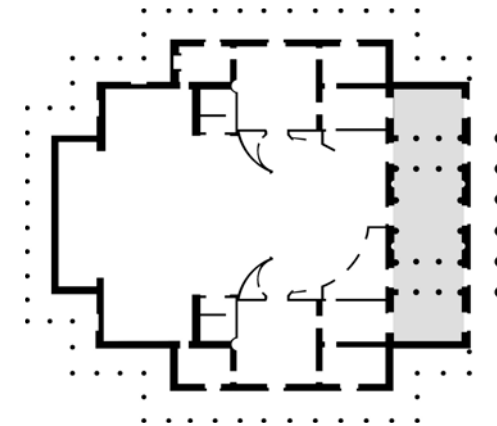
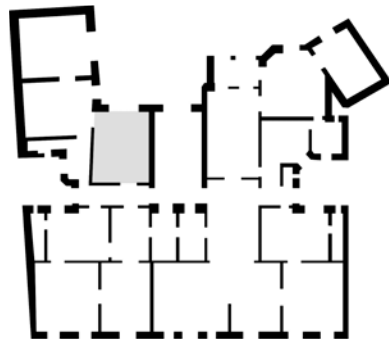


figura 6
Teatro de Besanzón, C-N Ledoux
(elaboración propia).



figura 7
Sala de espera de la consulta de Sigmund Freud, en Bergasse 19 (elaboración propia).



definen tres tipologías arquitectónicas paradigmáticas de la modernidad: la estación de trenes, el hotel y el teatro. Estos espacios construyen la urbanidad moderna, ya que todos propician el movimiento y el encuentro de los cuerpos (de hecho, *lobby* proviene del latín *lobia* y *lobium*, galería cubierta, pórtico; mientras que *foyer* proviene del latín *focus*, hogar para el fuego²⁶), pero su indeterminación programática difícilmente aúna objetivos. Dentro de ellos, estas especies de pequeños purgatorios con interiores para simplemente estar, segregaban géneros y clase social, además de administrar los tiempos, y por ende la vida, de sus ocupantes.

Con la profesionalización de las ocupaciones en el siglo diecinueve y veinte, innumerables prácticas incluyeron salas de espera, aunque a una escala menor. A la consulta de Sigmund Freud, en Viena, se llegaba tras acceder por el portal desde la calle, subir la escalera y aparecer en el rellano de la primera planta²⁷. A la izquierda estaba la puerta con barras metálicas, tras la cual se entraba al hall de acceso: a la derecha (a partir de 1923) estaba la consulta de Anna Freud, y a la izquierda, la sala de espera de Sigmund Freud, después de la cual estaba la consulta y, por último, el estudio (figura 7). En la serie de fotografías de Engelman, la sala de espera aparece retratada solo una vez y muestra un *close-up* del respaldo afelpado de una banca, el tapiz del muro y varios grabados: «retratos de Max Eitingon, Sandor Ferenczi y Anton von Freund y, al medio, el certificado de Freud de membresía de la Sociedad Psicológica Británica, [además de] cuatro grabados de Louis Boullogne, que representan los cuatro elementos»²⁸. La sala de espera es bastante anodina: ciertamente Freud no la arregla como su estudio o su consulta, pero ella claramente pertenece al interior²⁹.

En la consulta del Dr. Dalsace, médico ginecólogo, la sala de espera se ubica en la planta baja de la Maison de Verre (París, Pierre Chareau, Bernard Bijvoet, 1928, figura 8). La distribución es curiosa: después de traspasar lateralmente la gran fachada vidriada, el *hall* de acceso bordea la escalera que sube al primer piso (donde se encuentran los espacios para la vida doméstica del matrimonio). Al fondo de este pasillo se ubica la recepción, un recinto contenido y dispuesto al centro de la planta. En contraste, la sala de espera, completamente abierta, se ubica a su izquierda, y una galería vidriada, que mira el jardín, recorre toda la fachada posterior (y puede ser espiada desde la primera planta). Al lado derecho se encuentra la consulta propiamente tal, junto con la sala de exámenes y la sala de operaciones. Lo más notable de esta primera planta es que la sala de espera es el único recinto que no está delimitado por muros o paramentos propios, sino que resulta más bien de un ensanchamiento de las circulaciones – de ahí que quien esperaba tendiera a deambular hacia la galería. En otra configuración, en la Casa Curutchet de Le Corbusier (La Plata, 1955), la consulta del doctor Curutchet se encontraba en un volumen independiente sobre la calle, mientras que la vivienda se desarrollaba en el volumen del fondo. La rampa de acceso, al finalizar el primer tramo, desemboca en el acceso al departamento privado y, al finalizar el segundo, en la sala de espera de la consulta (figura 9). Esta sala de espera es casi un remanente: ocupa no más de un tercio de la fachada, y su forma trapezoidal la hace incómoda. La consulta, por el contrario, es amplia y el mobiliario demarca claramente dos zonas, el escritorio y la consulta. Por la continuidad de las circulaciones provenientes de la calle y lo desprovisto de su arreglo, la sala de espera de la Casa Curutchet también pareciera ser un ensanchamiento de las circulaciones lo que, junto con su transparencia, la hace pertenecer más a la vía pública.

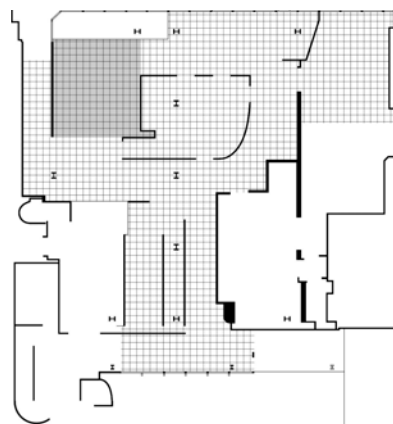


figura 8
Recintos médicos en la Maison de Verre (elaboración propia)

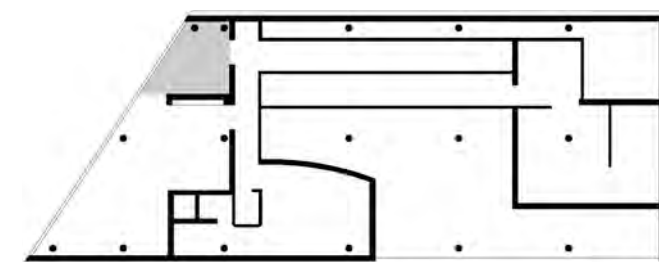


figura 9
Mirando hacia la sala de espera, Casa Curutchet (elaboración propia).

En el siglo veinte, al ser consideradas sólo un poco más que una circulación, las salas de espera escaparon del *zoning*, diluyéndose y multiplicándose sin fin. No solo las consultas de médicos particulares incorporaron esperas: también lo hicieron los bufetes de abogados, las agencias de viajes y las peluquerías. Secretarías, asistentes y administradoras se hacían cargo del uso del tiempo y del espacio de profesionales y clientes. En las sucursales bancarias, las filas antecedieron cualquier interacción, fuera con dispositivos o personas³⁰. Los edificios de oficinas incorporaron la espera como regla, e inventaron la figura de la recepcionista. Además, cuando los aparatos de administración pública se ampliaron, también se expandieron los trámites: sacar una licencia de conducir podía implicar una espera sentada, mientras que obtener un permiso de residencia podía suponer hacer una fila por horas dentro de un enorme galpón. Así, se han hecho miles de filas para hacer trámites de pensiones, seguros de salud, negociaciones de deudas, emisión de documentos, timbrado, copiado, procesado.

Epílogo

En estos tiempos, sin embargo, muchas esperas se han deshecho de la sala. Médicos y dentistas ofrecen atención por tele-consulta, prescindiendo los pacientes de la visita al médico de cabecera. Profesores de escuelas, liceos y universidades pueden impartir sus clases a través de salas de clases virtuales. Trámites con servicios públicos como el registro civil y la recaudación de impuestos se pueden hacer de manera casi totalmente virtual. Por otra parte, también se puede ordenar de manera remota la comida de restaurante que se va a consumir, aperitivo incluido. Se puede comprar ropa y zapatos, abarrotes, frutas y *delicatessen*, antigüedades, muebles y plantas, repuestos de automóviles, aparatos tecnológicos, servicios y clases con *personal trainers*, lo que sea, de manera remota; también se pueden ver las últimas producciones cinematográficas a través de Netflix, Amazon Prime y Mubi. Y todo esto ocurre en los interiores domésticos. La inmediatez espacio-temporal del teletrabajo y la teleeducación, de los servicios públicos *online*, el *delivery*, el *tele-shopping* y el *streaming* hacen pensar que muchos de los espacios destinados a oficinas, escuelas, universidades, edificios públicos, restaurantes, centros comerciales y cines son ahora redundantes. Al mismo tiempo, las esperas pasajeras en la ciudad se han multiplicado: son minutos esperando el autobús, el metro, los puntos de wifi y carga de teléfonos móviles, que llegue la orden a alguno de los *shoppers* que esperan en sus motos; también son las filas, irrisoriamente espaciadas, con distancia social, que serpentean por estacionamientos, aceras, espacios públicos, que organizan las esperas fuera de supermercados y farmacias.

Quizás la espera y, por ende, su manifestación arquitectónica, la sala de espera, tuvieron ya su momento – y quizás éste es el momento en que comienza a escribirse su historia. Una historia no menor, ya que, junto con la urbanización de la vida, la industrialización de la producción, el establecimiento del capitalismo y la economía de mercado, la espera pareciera

ser un síntoma de una modernidad que ya fue. La experiencia de la ciudad moderna del siglo diecinueve y veinte estaba íntimamente relacionada con la espera y su destino, en cuanto experiencia de un tipo de urbanidad preciso, alojado en los edificios que contenían salas de espera. Las salas de espera de estaciones de trenes, hoteles y teatros lograban concentrar muchedumbres, pasajeros y desconocidos y, luego, las esperas de consultas y oficinas hacían coincidir a pacientes y clientes. En tiempos en que la espera se ha digitalizado (y ya sea que otros esperan por ti, como Uber Eats, o bien que ha desaparecido del mundo físico, reemplazada por la aparente inmediatez de la vida *online*), cabe preguntarse si una consecuencia de la multiplicación, atomización, desaparición, domesticación de la sala de espera sea la contracción de los espacios de urbanidad anónima que otorgaba la arquitectura.

Contrapunto tanto para la vastedad de la ciudad como para la irrelevancia de los interiores domésticos, quizás en unos años más miraremos con nostalgia la pérdida de tiempo que era esperar en una sala de espera cualquiera a que a nos atendieran. Podíamos avanzar en la novela, leer noticias, observar a los otros, o simplemente estar. Quizás en ese ‘simplemente estar’, hurtado al sistema, era donde podía revelársenos nuestro mundo interior (o cuando más decididamente nos veíamos enfrentados a él). Quizás la espera era justamente el momento en el cual podíamos pensar nuestro lugar en el mundo. Y, ahora que hemos pasado un tiempo fuera de él, suspendidos en la eterna ‘sala de espera’ de la pandemia, es por fin el momento de cuestionarse cuál y cómo es nuestro sitio allá afuera.

1. Agradezco a Catalina Cárcamo, Lucas Moreno y Vicente González, además de a Catalina Briones y Macarena González, por el trabajo realizado en los talleres “La sala de espera”, que impartí en la Universidad de Chile entre 2019 y 2020. Además, agradezco la participación de todos los estudiantes de esos tres semestres.

2. Por ejemplo, el poema “*In the Waiting Room*” (Elizabeth Bishop, 1971), el cuento “Ante la Ley”, de Franz Kafka (incluido en la novela “El Proceso”, 1925, historia que es en sí una larga espera), “Esperando a Godot” (Samuel Beckett, 1953) o, más popularmente, películas como “Casablanca” (de Michael Curtiz, 1942), “*Alice in the Cities*” (Wim Wenders, 1974) y “*The Terminal*” (de Steven Spielberg, 2004), entre otros. También, en otro registro, podrían incluirse textos recientes, como el libro de ensayos de Andrea Köhler, *El tiempo regalado, un ensayo sobre la espera* (Barcelona: Libros del Asteroide, 2018).

3. «En el texto que presenta en las Jornadas Feministas, Margarita [Pisano] afirma que los lugares exteriores – públicos – transitados por las mujeres, son solo “lugares de paso”: mercados y ferias, supermercados, mall, vecindario, juntas de vecinos, salas de espera de colegios y hospitales. En cambio, los hombres son dueños de (...) la plaza pública, la iglesia, el partido, el club, el estadio, el bar, la calle, el ejército, las universidades. En estos lugares, aunque sean de divertimento, han pensado el mundo, desde el ágora en adelante.» PISANO, Margarita y Andrea Franulic, *Una historia fuera de la historia*. Santiago: Editorial Revolucionarias, 2009. Esta cita está en el origen del interés de la autora por la sala de espera. Para saber más sobre Margarita Pisano, arquitecta y feminista radical, ver García de Cortázar, Gabriela y Alejandra Celedón, “Margarita”, en ARQ (Santiago) 2017, n.95, pp.126-139, <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962017000100126>

4. Si bien algunas historias de la arquitectura recientes se han interesado por espacios secundarios (por ejemplo, Barbara Penner y sus estudios sobre la sala de baño doméstica, o Charles Rice y su texto sobre los interiores), la sala de espera ha escapado a estos intereses. Ver Penner, Barbara, *Bathroom* (Chicago: The University of Chicago Press, 2013)

y Rice, Charles, *The Emergence of the Interior* (Londres: Routledge, 2006).

5. «An object... may be chosen because it is typical ([Luis] González] or because it is repetitive and therefore capable of being serialized (Braudel, apropos the faits divers). Italian microhistory has confronted the question of comparison with a different, and in a certain sense, opposite approach, throughout the anomalous, not the analogous.» GINZBURG, Carlo et al. “Microhistory: Two or Three Things That I Know About It”, The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Autumn, 1993, Vol. 20, No. 1 (Autumn, 1993), p. 33. Lo curioso es que, si bien es un objeto anómalo (por su falta de épica), es también típico y repetitivo...

6. PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, 1987.

7. Este texto es parte de los inicios de un estudio mayor, que permite situar la pregunta acerca de la sala de espera de manera histórica y tipológica, y en ningún caso es un estudio acabado. Por el contrario, es parte de preguntas más amplias, desarrolladas a través de la docencia (para la pregunta sobre la sala de espera contemporánea), la creación-investigación (para la exploración de su potencial expresivo) y la investigación (especialmente, la recolección de casos y su problematización e historización).

8. En Gran Bretaña, la primera línea férrea con trenes a vapor se inauguró en 1831, y unía Liverpool con Manchester. Entre la década de 1840 y la de 1870, el viaje de pasajeros creció diez veces. BAGWELL, Philip; LYTH, Peter. *Transport in Britain, 1750-2000*. Londres: Hambledon and London, 2002, p. 54.

9. Es en 1784 que la British Ordnance Survey se ‘encontró’ con los ingenieros franceses, sus líneas de visión cruzándose a través del Canal de la Mancha. En ese momento se unieron las mediciones inglesas a las continentales y, por lo tanto, se fijó la posición del meridiano de Greenwich (antes ‘flotante’) en relación a la medición de la circunferencia de la tierra, realizada por Delambre y Méchain (la medición entre Barcelona y

Dunquerque). Ver ALDER, Ken. *The Measure of All Things*. Nueva York: The Free Press, 2003.

10. BAGWELL y LYTH, Op. Cit., p. 63.

11. «As the natural irregularities of the terrain that were perceptible on the old roads were replaced by the sharp linearity of the railroad, the traveller felt that he lost contact with the landscape, and surely experienced this most directly when going through a tunnel» SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1977, 1986, p. 23.

12. PEVSNER, Op. Cit., p. 226.

13. WHISHAW, Francis. *The Railways of Great Britain and Ireland practically described and illustrated*. Londres: David & Charles, 1840, reeditado 1969, Newton Abbot.

14. PEVSNER, Op. Cit., p. 232.

15. Es decir, que se despegas de la tipología de la casa. La principal diferencia entre su predecesor, el *inn*, asociado al viaje en coche de caballos, y el hotel, radica en la cantidad de personas que pueden condensarse en el edificio: el *inn* es una especie de *pub* (en el sentido de que cuenta con una barra para *ales*), con pocas habitaciones (y, por ende, mantiene la característica domesticidad del interior inglés), mientras que el hotel se despegas de eso. Durand, por otra parte, no desarrolla la tipología del hotel en su *Recueil*, ya que son primariamente “casas privadas, que no ofrecen ni más orden, ni más confort, ni más limpieza que una granja.” (Ibidem, pp. 169 y 173). La interdependencia económica entre guías de viaje, destinos de interés, líneas de tren y hoteles produjo una enorme cantidad de comercio y literatura, muchas de las cuales estudié en mi tesis doctoral.

16. KRACAUER, Siegfried. “The hotel lobby”, en *The Mass Ornament. Weimar essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995.

17. Ibidem, p. 182-3.

18. KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press, 1994, p. 134 (mi traducción).

19. PEVSNER, Op. Cit., p. 177-178.

20. KRACAUER, Op. Cit., p. 181

21. La expresión de la traducción al inglés del texto de Kracauer es ‘aimless lounging’, por lo que me permito un juego de palabras al traducirlo al español.

22. PEVSNER, Op. Cit., p. 84.

23. Garnier, Charles: *Le Théâtre*. Paris, 1871), referido por FORTY, Adrian. *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000, p. 90.

24. Que, entre los siglos diecisiete y diecinueve, estuvieron al centro del debate moral y estilístico en arquitectura. Para Pevsner, el antecedente para estos teatros franceses está los teatros italianos, con la invención de la ópera como género. Además de los cambios en escenario, tramoya y forma del auditorio, cambia la actitud de los espectadores respecto del evento que supone ir al teatro. Ir al teatro no es sólo acudir a la representación, sino que también ‘estar’ en el teatro, pasar tiempo en él. Lo comenta Pevsner en relación a la Scala de Milán, incluyendo palabras de Proust: “el clímax de la arquitectura teatral es la Scala de Milán (...) [donde los abonados a palcos] decoraban y amoblaban sus palcos y sus antesalas a su gusto: ‘tantas salas de estar, el cuarto muro... inexistente’ es como Proust describía los palcos”. Este clímax había sido preparado por el Teatro S. Carlo (Medrano y Caresale, 1737) y por el Teatro Regio de Turín (Castellamonte y Alfieri, 1738-40), ambos con una galería distribuyendo las circulaciones hacia los palcos y con múltiples foyer y vestíbulos. El debate que los palcos provocaron decían relación con la estratificación social que los distintos tipos de asientos y sus niveles provocaban. Ver PEVSNER, Op. Cit., p. 74.

25. Ibidem, p. 63

26. El origen de la palabra *lobby* es del siglo dieciséis, y está asociado al claustro monástico; el origen de la palabra *foyer*, como el centro de la atención o actividad, es del siglo dieciocho.

27. Cuyo plano dibujó y cuyas habitaciones fotografió Edmund Engelman en abril de 1938, cuestión que detona el artículo “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, FUSS, Diana y SANDERS, Joel. “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, en SANDERS, Joel (ed.) *Stud: Architectures of Masculinity*. New York: Princeton Architectural Press, 1996, pp. 112-139, aunque éste se pierda en sobreinterpretaciones.

28. Se puede seguir un tour virtual de Bergasse 19 aquí: <https://www.freud-museum.at/en/videos> [visitado el 3 de junio de 2022]. En el minuto 4:50 se puede ver la sala de espera. En esta sala, a pesar de su lateralidad en la historia de Freud, en 1910 se reunían los Miembros de la Sociedad de los Miércoles por la Tarde, el grupo de discusión informal que luego fuera la Sociedad Psicoanalítica Vienesa.

29. Y figura dentro de la historia: la sala de espera de Bergasse 19 es mencionada por Freud en *The Psychopathology of Everyday Life*, donde relata cómo una paciente, que esperaba en dicha sala, al escuchar sonidos ‘extraños’ provenientes de la consulta interrumpe la sesión antes de que ésta terminara. FUSS, Op. Cit.

30. Sin embargo, ya en 1993, Herzog & de Meuron proponían un proyecto ficticio de un banco a través del cual imaginaban “los efectos precisos de la informatización sobre el espacio vital del hombre...”. Sus propuestas consistían en la combinación de dos piezas solamente: la “barra de oro”, que contenía una zona de autoservicio, con cajeros automáticos y pantallas de ordenador, y los “contenedores revestidos de plomo”, únicamente para funciones administrativas y la ocasional consulta de clientes, potencialmente también a través de video-conferencia. Ver El Croquis 60-84, 2005, “Proyecto Olivetti (El Banco)” 222-227.

Bibliografía

ALDER, Ken. *The Measure of All Things*. Nueva York: The Free Press, 2003

BAGWELL, Philip; LYTH, Peter. *Transport in Britain, 1750-2000*. Londres: Hambledon and London, 2002

FORTY, Adrian. *Words and Buildings, A Vocabulary of Modern Architecture*. New York: Thames & Hudson, 2000

FUSS, Diana y SANDERS, Joel. “Berggasse 19: Inside Freud’s Office”, en SANDERS, Joel (ed.) *Stud: Architectures of Masculinity*. New York: Princeton Architectural Press, 1996

GINZBURG, Carlo et al. “Microhistory. Two or Three Things That I Know About It”. The University of Chicago Press, *Critical Inquiry*, Autumn, 1993, Vol. 20, No. 1 (Autumn, 1993), pp. 10-35

KRACAUER, Siegfried. “The hotel lobby”, en *The Mass Ornament*. Weimar essays. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1995

KOOLHAAS, Rem. *Delirious New York*. New York: The Monacelli Press, 1994

PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Londres: Thames and Hudson, 1987

PISANO, Margarita y Andrea Franulic, *Una historia fuera de la historia* Santiago: Editorial Revolucionarias, 2009

SCHIVELBUSCH, Wolfgang: *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*. Berkeley: University of California Press, 1977, 1986

ARIOS AUTORES. *El Croquis* 60-84, 2005

WHISHAW, Francis. *The Railways of Great Britain and Ireland practically described and illustrated*. Londres: David & Charles, 1840, reeditado 1969, Newton Abbot

Gabriela García de Cortázar Galleguillos

Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile

Arquitecta de la Universidad de Chile (2006), Master en Architectural History, Bartlett, UCL (2010) y PhD por la Architectural Association (2017). Ha enseñado en Londres y Santiago, ha dictado conferencias en México, Chile e Inglaterra y entre sus publicaciones se encuentran “Margarita”, en ARQ, Chile, “Palladian Feet”, en AA Files 73, Inglaterra y “Argumentos gráficos”, en la Revista R 17, Uruguay. Desde 2020 es profesora asistente del Departamento de Arquitectura de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, donde también dirige el Magíster en Arquitectura. ggdecg@uchile.cl

Fuente de financiamiento Financiación propia

Ensoñaciones del rincón contemporáneo

Estudio de la concavidad como germen de la habitación, desde Ikea a la mujer cuchara

Reveries of the contemporary corner

Study of the concavity as the origin of the room, from Ikea to the spoon woman

Santiago de Molina

rita_18
noviembre 2022
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 278-293

Resumen. La empresa nórdica de venta de mobiliario Ikea es mundialmente conocida por sus tiendas laberínticas, aunque su estrategia de venta no es tanto un laberinto de pasillos como de rincones. La constatación de este fenómeno sirve para descubrir que los rincones son el origen del lugar de la ensoñación de un habitar primordial largo tiempo olvidado. Precisamente se destaca aquí esta dimensión antropológica y psicológica del rincón para constituir un primer resguardo elemental.

En torno a esta ensoñación se construye un texto especulativo sobre la vigencia del rincón y su presencia a la hora de adecuarla a la escala de sus habitantes, de ofrecernos un contacto alternativo con la materia de la habitación, hasta descubrir su ausencia en el discurso de la modernidad salvo las respuestas ocasionales que ofrecen figuras como Jacobsen, Go Hasegawa, o la metáfora que nos brinda la escultura de Giacometti sobre “la mujer cuchara”. El presente escrito actualiza el tema del rincón desde los planteamientos conceptuales de la Escuela de los Annales, el apoyo en la metodología de la Nueva Historia y el estudio de las estructuras de la experiencia subjetiva de la fenomenología y la historia de las mentalidades.

Palabras Clave

Rincón
Ikea
Habitación
Fenomenología
Jacobsen
Giacometti
Go Hasegawa

ABSTRACT. The Nordic furniture brand Ikea is known worldwide for its labyrinthine stores, although its real sales strategy is not so much a labyrinth of corridors as it is of corners. The verification of this phenomenon works as a starting point to discover that the corners are the origin of the place of the reverie of a primordial dwelling forgotten for a long time. Precisely this anthropological and psychological dimension of the corner is highlighted in the text to constitute the first quality of any elementary shelter.

A speculative text is built around the validity of the corner and its current presence. Even though the corner adapts to the scale of its inhabitants, offering us an alternative contact with the matter of the room, we can verify its absence in the discourse of modernity, except for the occasional answers offered by figures such as Jacobsen, Go Hasegawa, or the metaphor that Giacometti's sculpture “Spoon woman” offers us.

This paper updates the topic of the corner from the conceptual approaches of the Annales School, the support in the New History methodology and the study of the structures of the subjective experience of phenomenology and the history of mentalities.

KEY WORDS. Corner, Ikea, room, phenomenology, Jacobsen, Giacometti, Go Hasegawa.

El rincón a la venta

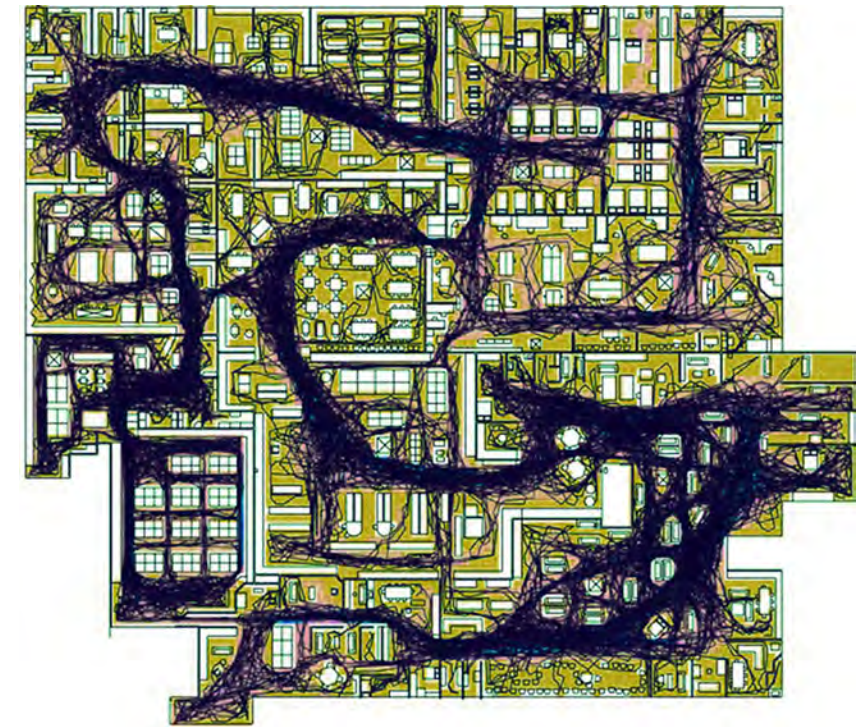
Nadie se ha tomado tan en serio ni ha hecho tantos esfuerzos como la empresa de mobiliario Ikea para descubrir los secretos contemporáneos del habitar. En el hogar levemente nórdico y confortable de Ikea se injertan los sueños y aspiraciones más universales de los consumidores con la misma precisión que la exigida por la ciencia a un acelerador de partículas o a un vuelo espacial. El resultado es una maquinaria extraordinariamente depurada para descubrir el verdadero sentido de la vida doméstica contemporánea.

Es bien sabido que el lado más brillante de ese modelo de negocio se basa en haber logrado abaratar el precio de sus muebles gracias a la eliminación de las fases del montaje y distribución dentro del proceso. Su oscura trastienda se apoya en la turbadora dosis de homogénea y sana felicidad exhibida en sus catálogos y en un modo de venta que está lejos de ser el muestrario de un hogar idílico. Paradójicamente, en cada uno de sus centros comerciales el soporte de lo acogedor no es un espacio amable sino un crudo y exasperante laberinto. Gracias a eso, en cada una de sus tiendas se ofertan, de modo directo e indirecto, empleos para miles de universitarios a mitad de sus estudios, abogados matrimonialistas, antropólogos, psicólogos y arquitectos. El poderoso mantra capitalista de “al aumentar el recorrido aumenta la venta” se encarna en el interior de inmensos contenedores añiles y amarillos por medio de un irritante laberinto de pasillos. Aunque hasta eso es un espejismo. Contrariamente a lo que parece, la construcción de sus tiendas no está fundada exclusivamente en el aumento de recorridos gracias a corredores paralelos e infinitos. En realidad los pasillos no son el soporte material del producto (figura 1). De hecho, butacas, perchas y lámparas no se exponen sobre paredes, como lo harían los cuadros de un museo, sino que se hace mediante una estrategia que consiste en ofrecer un enredo que culmina en millares de rincones desde los que es posible sugerir una experiencia de habitar cruelmente orquestada.

En sus establecimientos los rincones están dispuestos para atrapar la atención y para hacerlo de manera segregada del resto de la masa de consumidores. En rincones que representan falsos dormitorios, cocinas o salones el potencial consumidor se escinde del flujo continuo del recorrido, a la vez que es sutilmente invitada a permanecer unos instantes soñando el privado acto de habitar. En los rincones de Ikea los objetos se nos ofrecen en toda su económica sensualidad, nos sumergimos en la blandura de los sillones y abrazamos sus cojines estampados como un niño a un peluche antes de dormir. Su laberinto se erige sobre un sofisticado y monumental conjunto de falsos cobijos hogareños. Aun así, el modo de tratar el espacio doméstico deja al descubierto alguno de los aspectos más esclarecedores del habitar contemporáneo.

El límite que explora Ikea en sus cuartos incompletos es el de una apropiación sin violencia. No pueden permitirse que la escenografía no sea soñada como

figura 1
Ikea y los recorridos reales de su
laberinto. Imagen Ikea



propia, tampoco que el comprador sienta que está invadiendo un espacio de intimidad ajeno. Al igual que hacen las plantas carnívoras con los insectos que pululan sobre sus bordes deslizantes, podemos ser engullidos por rincones destinados a un público joven o adulto, conservador o adolescente, sin que en ninguno de ellos se exponga un juicio de orden político, económico o social capaz de arriesgar la venta. Un universo de rincones desnaturalizados, desinfectados de olores y huellas, se abre como un escaparate en el que somos observados como un producto más por el resto de los consumidores-paseantes.

La explotación de la idea de rincón para la construcción del laberinto se entrelaza con las voraces estrategias del resto de los espacios comerciales: zonas de descanso, puntos calientes y la consabida falta de iluminación natural –empleada también por casinos y granjas de gallinas– que impide tomar consciencia de la inmensa cantidad tiempo invertida en el interior. Sin embargo, y a nuestros efectos es lo más trascendente, el modelo se erige sobre la ficción de un rincón incompleto y llamativamente abierto. En el falso hogar de Ikea no atravesamos umbrales, ni existen puertas. El rincón raptado de Ikea no permite construir una habitación cerrada porque de ese modo conformaría un afuera invendible. De hecho, a fuerza de repetir esa estrategia se construye la ficción de habitar un espacio en el que la capacidad de particularizar, de *customizar* sus productos, parece infinita, mientras que en realidad el catálogo de los objetos se repite periódicamente, solo sutilmente recolocados. El pobre rincón de Ikea admite un número de cambios muy limitado si lo

comparamos con la variedad de cacharos y muebles de cualquier hogar medio contemporáneo. El mercado, inevitablemente, deshace la variedad y uniformiza lo cotidiano. Toda forma de globalidad diluye y amenaza al delicado ecosistema de la casa. Hoy, proteger la diversidad que conserva la vida cotidiana se nos muestra como una obligación “ecológica” de tanto peso moral como la que nos anima a cuidar los espacios naturales o las especies amenazadas de extinción. ¿Es esa la mayor lacra de las tacañas ensoñaciones del habitar que ofrece el comercio? Contemplar la instrumentalización de los rincones desvela tanto su importancia en la constitución del hogar como su doloroso y cruel vaciamiento. Con la suave conjetura de que “los rincones están encantados”, Bachelard no imaginaba que pudiesen también resultar encantadoramente útiles para vender millones de lámparas, alfombras y muebles de cocina¹. Con todo, solo denunciar su expolio no les va a devolver su protagonismo.

Lo que sucede en el rincón

Amar los rincones siempre ha sido propio de las mentalidades más creativas y por tanto de un especial estado de inocencia: el rincón reniega del afuera, del universo y reclama una concentrada soledad. El “rincón de pensar” - expresión que ha sustituido en la pedagogía infantil a esa otra más punitiva y antigua de “castigado al rincón” - muestra en ese lugar un espacio de irrenunciable ensimismamiento desde el que reformar la propia conducta a la vez que se disfruta del apartamiento del mundo adulto. La connatural capacidad de los rincones para curar las heridas no debe ser pasada por alto. El rincón es el único resguardo permitido entre los cruentos asaltos entre boxeadores. En el rincón, el ser humano es inexpugnable. De modo semejante a como lo hacen las paredes, con quienes comparten poderosos vínculos genéticos, los rincones brindan una extraordinaria protección animal a nuestras espaldas. Aunque no resulta fácil descubrirlos. Como sucede con todos los seres taciturnos y esquivos, el único método infalible para dar con ellos es ver dónde se refugia un niño triste o enfadado².

Por otro lado, los rincones acumulan más que polvo y pelusas, acumulan también peculiaridades y prejuicios, incluso respecto a su forma: ni siquiera requieren de la confluencia de tres aristas o un par de paredes y un suelo. El juvenil desengaño amoroso encuentra la primera protección al cerrar la puerta. Apuntalada por nuestra espalda, la arista entre el suelo y la puerta al ser cerrada se convierte en un espacio de emergencia donde tiene cabida el primer sollozo solitario. En el rincón adolescente, el más rudimentario espacio de protección, existe una génesis común que inexplicadamente roza lo sagrado. El chiscón de una escalera, el nicho donde se oculta un tesoro infantil, o el más modesto sillón representan un absoluto, un “casillero del ser”³.

El arte abstracto convoca silenciosamente la inmemorial sacralidad del rincón. En la exposición constructivista 0.10 celebrada en Petrogrado en 1919, Kazimir Malevich desvincula su “cuadrado negro sobre fondo blanco”

de la pared para situarlo en una llamativa esquina del cuarto (figura 2). Puede leerse esa anomalía como una exuberante voluntad de vanguardia o como un alegato en dirección completamente opuesta. En la tradición ortodoxa “el rincón rojo” era el lugar donde los campesinos rusos colocaban los iconos que presidían la comida diaria. “Lo divino ocupa el centro del rincón. El rincón simboliza que no hay otro camino a la perfección que el camino que penetra en él”⁴. La conciencia de un pintor que se afana por conseguir la unión perfecta con el pasado en la confluencia de dos paredes resulta clarividente. El vacío que abrazan dos tabiques se constituye en un misterioso y profundo altar con poderes para cambiar los objetos y a las personas que se depositan en su encuentro.

El rincón revierte sus energías sobre quien lo construye. En ellos arraiga la simiente de cómo puede ser ocupada cada habitación. Desde ahí, por muy duro que sea el lugar, y del mismo modo que el árbol más amenazado clava sus raíces entre rocas, uno se apropia del mundo. El gran exegeta de esos espacios, Gaston Bachelard, proclama: “El rincón es un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad”⁵. En realidad, constituye la gramática más elemental de la arquitectura entendida como “lenguaje de la inmovilidad sustancial”⁶. En su seno, tendente a lo acumulativo, descubrimos un paisaje, un horizonte poético y hasta su propia materia. En el rincón, habitante y forma construida se funden. La habitación y el habitar nacen de esa intersección. Esta realidad tiene profundas implicaciones: desde una óptica de lo cotidiano una habitación es, más que el simple agregado de cuatro paredes, la suma de cuatro rincones. Esa potencia algebraica da forma al absoluto de la habitación. Desde allí se irradia su fuerza y su sentido. Entre cuatro rincones el habitante se proyecta al mundo. Desde la costura de cuatro rincones germina el universo psicológico y la ensoñación de la habitación.



figura 2
Kazimir Malevich, “Black Square”
en la esquina de la 0.10 exhibition,
1919. Fuente de la imagen
Wikipedia

Una fenomenología del rincón

De los rincones, como semilleros, nacen los cuartos. También desde allí el ser ciudadano echa sus propias raíces y se forma el sustrato invisible de las ciudades. Pero, ¿dónde encontrar constructores de rincones?, ¿los hubo alguna vez? He ahí la primera dificultad para reconstruir su fenomenología. Parece que los rincones, simplemente, se encuentran. Están hechos. Dicho de otro modo, es el morador quien parece hacerlos con su propio habitar: “se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo”⁷.

A mediados del siglo XX, Irving Penn retrató, entre dos paredes formando un ángulo agudo en el que apenas cabía nadie, a los personajes más famosos en todos los ámbitos de la vida social y cultural de su tiempo⁸, (figura 3).

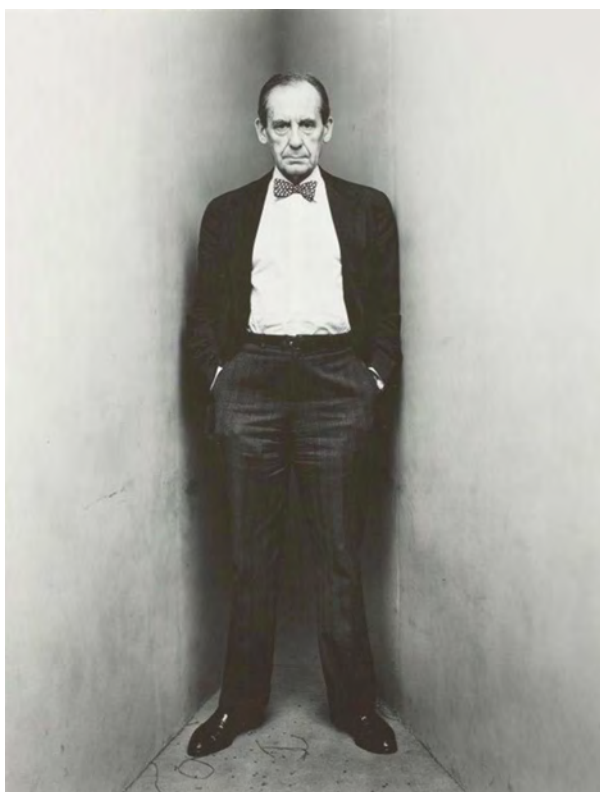


figura 3
Irving Penn, *Corner Portraits*,
“Walter Gropius”, 1948. Imagen for
Vogue Magazine. Copyright Condé
Nast Publications, Inc.

Encajados en una concavidad inaccesible, cada uno de esos gigantescos seres quedaba súbitamente expuesto. El incómodo rincón hace difícil el posado y diluye drásticamente el aura porque desviste y trasmuta al personaje en persona. Lo contenido en el ángulo formado por dos paredes renuncia a su monumentalidad. Miquel Milá descubrió que esa deflación no es una mera licencia poética: al colocar su chimenea DAE en medio del espacio

resultaba mucho más grande que si se desplazaba a un rincón. No era una impresión subjetiva, sino un hecho tangible. El hechizo del rincón reduce lo que toca, lo encoje y condensa. La gravedad concentrada en los rincones deforma el espacio-tiempo de cada habitación tal como sucede en la proximidad de las masas estelares. Los hábiles constructores de esquinas del *palazzo* renacentista contemplaron atónitos las indomables distorsiones que se producían en los rincones de sus mismos patios. En esos puntos la forma se agolpa y colapsa. Si en la esquina la tradición griega y romana logró ofrecer una respuesta formal serena, los rincones del patio del *quattrocento* y *cinquecento* son un cúmulo de insatisfactorios desequilibrios. La impetuosa habilidad de Bramante se resiente en el rincón del patio de Santa María de la Pace (figura 4). En su encuentro lo que queda de las volutas de los capiteles aparecen tan desprotegidos como un tambaleante polluelo a punto de caer de su nido...

figura 4
Bramante, rincón del patio de Santa
María della Pace, Roma, detalle,
1500-1504. Imagen propia



Al contrario que en el gótico, la geometría del rincón renacentista no deja espacio para solventar los conflictos subyacentes en su lenguaje. En el patio del Palazzo Medici Ricardi el intento de simplificación del rincón en una solitaria columna debilita irremediablemente el arco que se apoya sobre ella. La innata elegancia de Sangallo se vuelve tosca y desmadejada a la hora de componer las gruesas aristas de las esquinas del patio del Palazzo Farnese. Otro tanto sucede con el del Palazzo Ducal de Urbino. Ni un oportuno cambio de orden sirve para obtener algo de garbo en esos espacios rinconeros... Estudiar esos encuentros no invita tanto a ensañarse con el pasado como a descubrir la dificultad que encierran. En realidad el problema clásico del diseño del rincón no es el de una inesperada falta de talento o una inevitable sobreacumulación material, sino que se trata de un asunto de otro orden: no existe una manera óptima de resolver el rincón. Y el conflicto surge al intentar

ocultar esa imposibilidad. El paseante de Baudelaire señala luminosamente que en los *palazzi* renacentistas “no había rincones para la intimidad”. Son pocos los palacios donde se intuye el silencioso drama concentrado en los rincones, pero reprochar al pasado su escaso alcance psicológico resulta de poca utilidad desde nuestra actual óptica “hiper-psicologizada”. Con todo, la cruda fusión de remates, órdenes y pilastras convocados en esos puntos hace visible el intrínseco aumento de temperatura que acumulan. Los artesanos de los rincones de todos los tiempos saben que éstos poseen un calor formal propio: uno arrebatado pero sin llama, capaz de reblandecer la materia como sucede con los metales en una fragua. Hefesto forja el mundo sobre el yunque de un rincón. Una vez que el fuego fue expulsado de la habitación, esa confluencia entre paredes resulta ser el único lugar que conserva algo de ese calor psicológico necesario para el habitar.

Dificultades semejantes a las que tuvo el renacimiento con el diseño de los rincones fueron encontradas por la arquitectura del siglo XX. Por contraste con la extraordinaria fabricación de resplandecientes esquinas, ¿cuántos rincones tenía la casa Schröder o la cristalina Bauhaus de Gropius? ¿Cuántos espacios de amparo contenían los muros exfoliados del pabellón de Barcelona?⁹ Solo tras la segunda mitad del siglo, y pasadas las guerras que mostraron al mundo la necesidad física y psíquica de lugares de resguardo, puede encontrarse la generación de sus grandes defensores. Gracias al trabajo sobre programas donde los habitantes eran considerados seres frágiles o estaban, de algún modo, quebrados, se puso de manifiesto su campo de verdaderas posibilidades: refugios, lugares de acogida, orfanatos, colegios o residencias de ancianos, atendieron entonces a los diversos tonos y matices del espacio del rincón. Modular la arquitectura con rincones, en lugar de emplear metros o centímetros en series azules o rojas, permitió ahondar en un inexplorado y rico lenguaje silencioso. Hasta ese momento de verdadera toma de conciencia, cuando la arquitectura moderna tuvo que fabricar sitios hospitalarios en medio de sus grandes vacíos, se enfrentó a una difícil paradoja: ¿Cómo ofrecer algo de protección, aunque fuese provisional, en medio de aeropuertos, grandes centros de convenciones y vestíbulos de planta libre, ya, de pesadas estructuras murarias? ¿Cómo esperar en medio de amplísimos espacios sin sentirse dentro de un cruel panóptico?

Una de las principales dificultades del hotel moderno se encuentra, no tanto en la resolución de las habitaciones, como en el modo de habitar los espacios de recepción y espera de sus vestíbulos. En el del Hotel SAS de Copenhage, a un problema sin solución aparente Arne Jacobsen procuró un parche verdaderamente imaginativo. En un espacio extraordinariamente desangelado y vacío, incluso para la austera mentalidad nórdica de finales de los años sesenta, aguardar la llegada de alguien suponía soportar una vigilancia atroz y paralizadora (figura 5). La lúcida solución de Jacobsen, consistió en recurrir al diseño de un mueble que permitiese ocupar el espacio sin contradecir su continuidad. En la modernidad la lista de los

grandes exploradores de ese peligroso territorio entre el mobiliario y el inmueble resulta escueta. Inspirado en el sillón Womb diseñado años antes por Saarinen, la pieza creada por Jacobsen es de mayor tamaño e inmovilidad (figura 6). Sustancialmente el sillón Egg supone la actualización de un sillón orejero convertido en rincón. Sus laterales permiten apoyar la cabeza, pero sobre todo ofrecen a la persona que lo “habita” estar a salvo de las indiscretas miradas ajenas. Aunque sea solo parcialmente. Su radical novedad está en el descubrimiento de esa potencialidad física y fenomenológica en una pieza de mobiliario que sin embargo contiene el germen de una habitación en sí misma. En el sillón “huevo” tanto su peso como su esfericidad contribuyen a envolver maternalmente, primordialmente, al habitante. “La gracia de una curva es una invitación a permanecer. No puede evadirse uno de ella sin esperanza de retorno. La curva amada tiene poderes de nido; es un llamamiento a la posesión. Es un rincón curvo. Es una geometría habitada. Estamos allí en un mínimo de refugio, en el esquema ultrasimplificado de un



figuras 5, 6
Arne Jacobsen, Hotel SAS,
Copenhage, 1960 y Silla Huevo,
1960. Archivo Arne Jacobsen

ensueño del reposo”¹⁰. La práctica coincidencia en el tiempo de las palabras de Bachelard con el trazo de esa curva por parte de Jacobsen no es una simple profecía. Pero aun así, y a pesar de responder a las más profundas necesidades del rincón, la pieza de Jacobsen no llega a darles pleno cumplimiento. Su “redondez” incompleta ofrece una protección ante la injerencia de la mirada ajena, a la vez que permite la formación de grupos dentro de ese vestíbulo hasta hacerlo hospitalario, sin embargo la ocultación resulta tan parcial como el paisaje interno que ofrece o su propia “temperatura” como objeto. Bien es cierto que a este respecto se realizaron esfuerzos significativos en las diferentes versiones: el color verde original del sillón fue pronto sustituido por la calidez de un tejido suave y rojo, y, más tarde, por la textura animal del cuero respunteado. Curiosamente, y a pesar de su descomunal tamaño para las cada vez más menguantes casas occidentales, el sillón se hizo muy popular. ¿Era un síntoma del creciente ansia por los espacios menores de recogimiento?

La familia del rincón

Aunque entumecido por la prolongada inmovilidad, en los rincones el cuerpo busca acomodo gracias a minúsculos movimientos a su alrededor. El horizonte de los rincones es al que llegan unas extremidades que buscan, tentacularmente, a la vez que los ojos miopes se concentran en un desconchón o en la topografía del gotelé. Alrededor de los rincones, crece una burbuja de espacio propio. Con todo, pensar que el rincón atañe solo a un espacio físico o psicológico es ofrecer una visión incompleta de su complejidad y variedad. Oquedades de todo tipo, troneras, óculos y hornacinas constituyen algunos de los islotes del rico archipiélago de los rincones. De entre ellos, el nicho resulta un elemento compositivo primordial en la arquitectura clásica porque permite articular el grueso del muro con los diferentes órdenes y los huecos de las ventanas. Mientras las ventanas abren su mirada al mundo, los nichos son agujeros opacos y glaucos como los ojos de los ciegos. El nicho fue siempre un modesto cobijo de estatuas y palomas en las fachadas medievales y renacentistas. Por mucho que en multitud de culturas se denomine nichos a los espacios de enterramiento, la etimología del nicho proviene de “nidicare”, anidar, lo cual invita a pensar más bien en un consustancial carácter aéreo.

El nicho es un punto receptor, un espacio a la espera, una cucharada de aire. Los nichos son un lugar de sombra, de discreto asombro, como lo es un tabernáculo o el mihrab de las mezquitas. El nicho representa el espacio de una profundidad real. Allí se intuye el grosor de muro, su materialidad, aunque sin ver su fondo: recibe la luz pero no la proyecta. Sin embargo en la capilla realizada por Go Hasegawa, en Guastalla, el mármol de los nichos ha sido tallado con tal grado de precisión que la piedra se hace, al fondo, inesperadamente traslúcida (figura 7). La escultura, el ornato y el propio nicho forman entonces una sola cosa. Es difícil encontrar obras donde los márgenes entre arquitectura, escultura y decoración sean tan estrechos. Decir que el encogimiento de esas distancias resulta luminoso es, desgraciadamente,



figura 7
Go Hasegawa, Capilla, Guastalla,
2018, imagen-AU.

un juego de palabras que no llega a explicar la profundidad de su hechizo. La magia de la luz que atraviesa la delicada pared de piedra, semejante a la que debe sentirse desde el interior de un huevo, se hace presencia física tangible. Ese poder vitalicio de la concavidad de los nichos resuena con idéntica fuerza en la escultura de la *Mujer cuchara* de Alberto Giacometti (figura 8). A medio camino de la geometría del Cubismo, las formas estilizadas del arte africano y la simplicidad formal de la modernidad europea, con su gran abdomen en espera, la pieza de Giacometti parece conmemorar la fertilidad. Es un tótem moderno. Pero, ¿de qué? ¿De una primitiva feminidad? ¿De todos los rincones? ¿De nosotros mismos?

La idea de la concavidad constituye un arquetipo universal. Los rincones y la concavidad que representan van con nosotros, aunque no como dóciles mascotas o como meros atributos de nuestro género. Las connotaciones sexuales de los rincones y las esquinas apenas añaden ninguna ensoñación adicional al habitar. Llevamos con nosotros tanto la cóncava voluntad de concentración y de soledad como un impenetrable universo de aristas y dobleces. Esa “voluntad receptiva”, asoma cuando los seres humanos se encuentran desamparados. En cada pliegue de un libro o un periódico abierto resuena un rincón capaz, como fabulosa antena, de adsorber significado y amplificarlo. Habitamos hoy un mundo de nuevos e incompletos rincones nómadas, sean unas gafas de sol o unos simples auriculares, una pantalla



figura 8
Alberto Giacometti, *Mujer cuchara*, 1927. Imagen Fondation Giacometti, París, © Alberto Giacometti Estate / VEGAP, Bilbao, 2018

retroiluminada, o un dispositivo electrónico portátil. Llevamos con nosotros, sin verla, una nada plena, que supone el comienzo de la habitación y su núcleo radiante. Una nada resonante de la que arranca el sentido de cualquier habitación.

Conclusiones

En el debate contemporáneo se ha atribuido a la habitación el hecho de ser el núcleo primordial de la arquitectura. Sin embargo la habitación es implícitamente un espacio que no es autosuficiente, ni desde el punto de vista del mercado inmobiliario, ni desde una especulación del habitar completa. Como hemos tenido ocasión de ver, es precisamente en el rincón donde encontramos ese espacio fundacional, primigenio y auténtico de la arquitectura de lo interior. A pesar de que el rincón, como nos ha demostrado la empresa de mobiliario Ikea, se ha instrumentalizado, todavía resulta una fuente de imaginación para la arquitectura. El recorrido por la propia modernidad y la respuesta aportada por Jacobsen y su particular sillón orejero, o por los nichos de Hasegawa, muestran que existe una corriente subterránea de la historiografía de la concavidad que merece la pena recuperar para el debate contemporáneo debido a la amenazante transparencia y la multiplicación de la exterioridad.

Por otro lado, y por mucho que el viril protagonismo histórico de la arquitectura haya recaído en la esquina, es en los rincones donde encontramos un sentido psicológico de verdadera protección. Junto con Bachelard, cabe afirmar que este poderoso “en-si” de lo cóncavo permanece vigente. No solo para el universo del niño y sus espacios de la infancia, sino como desarrollo alternativo a una arquitectura que recoja los peligros y oportunidades de nuestro tiempo.

1.
BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, pp.175.

2.
“Un lugar de la casa al que acudía cuando me sentía triste o inexplicablemente entusiasmado o cuando quería pensar en mis cosas”. Buddy, el protagonista del relato El invitado del día de acción de gracias, de Truman Capote, llama a su rincón, “la isla”: CAPOTE, Truman. Cuentos completos. Barcelona: Anagrama, 2013, pp. 289.

3.
“Todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa”, Op. Cit. BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, pp. 173.

4.
“Hence I see the justification and true significance of the Orthodox corner in which (..) the holy image stands (...), the holiest occupies the center of the corner. (...) The corner symbolizes that there is no other path to perfection except the path into the corner. This is the final point of movement.” En BOERSMA, Linda S. 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting, Rotterdam: 010 Publishers, 1994, pp.69.

5.
Op. Cit. BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, pp. 172.

6.
“Siempre me impresionó la definición que de arquitectura daba el teórico chileno Juan Borchers cuando decía que la arquitectura es “el lenguaje de la inmovilidad substancial.” MONEO, Rafael, “Inmovilidad Substancial”, en Circo nº 24, Madrid: Rojo, Mansilla, Tuñón, 1995.

7.
Op. Cit. BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, pp. 172.

8.
“Cuanto más aumenta su conocimiento, tanto más se siente un hombre en su rincón”. El aforismo de Friedrich Nietzsche encuentra en las imágenes de Penn una dimensión diferente.

9.
A pesar de que apenas tenía tres, resultaban inaccesibles. Pero abordar el asunto como una cuestión meramente cuantitativa no da idea de la magnitud de esa ausencia.

10.
Op. Cit. BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, pp. 182.

Bibliografía

BACHELARD, Gastón. La Poética del espacio, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993.

BERGER, John. Modos de Ver. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

BOERSMA, Linda S. 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting, Rotterdam: 010 Publishers, 1994.

CAPOTE, Truman. Cuentos completos. Barcelona: Anagrama, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenología de la Percepción. Barcelona: Península, (1945), 1997.

MONEO, Rafael, “Inmovilidad Substancial”, en Circo nº 24, Madrid: Rojo, Mansilla, Tuñón, 1995.

NIETZSCHE, Friedrich. Más Allá del Bien y del Mal: Preludio para una Filosofía del Futuro. Madrid: EDAF (1886), 2018.

Santiago de Molina

Escuela Politécnica Superior, Universidad CEU San Pablo, Madrid

Arquitecto ETSAM (1997) y PhD (2001). Colaboró de 2002-2007 con Rafael Moneo. Es Director de la Escuela Politécnica Superior de la USP CEU de Madrid, donde es profesor Titular de Proyectos. Ha sido profesor y conferenciante en diversas universidades por todo el mundo. Su obra y escritos han sido publicados en medios como “el croquis” o “arquitectura viva”. Ha publicado los libros “Todas las escaleras del mundo”, “Hambre de Arquitectura”, “Arquitectos al margen”, “Múltiples. Estrategias de la arquitectura” y “Collage y Arquitectura”. Es codirector de la revista Constelaciones y dirige el blog “múltiples estrategias de arquitectura”. smolina@ceu.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia

