



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.



Universidad
Andrés Bello



CAMPUS
CREATIVO



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
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



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Internacional de Catalunya



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de València



Escola Politècnica Superior
Universitat de Girona



Escuela de Arquitectura
Universidad de Alcalá
Madrid



Escuela 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



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



Escola Politècnica Superior
Universitat d'Alacant



Escuela de Arquitectura
Campus Creativo
Universidad de Andrés Bello, Chile



Tecnológico de Monterrey
Campus Querétaro, México



Escuela de Arquitectura de la
Universidad de Piura, Perú



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, Brasil



Programa de Pós-Graduação
em Arquitetura e Urbanismo da
Universidade São Judas Tadeu, Brasil



Escuela Politécnica Superior de la
Universidad Alfonso X El Sabio



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Rovira i Virgili



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela Superior de Enseñanzas
Técnicas. CEU Cardenal Herrera



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



Escola de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal Fluminense,
Brasil



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Pará, Brasil



Facultad de Arquitectura, Diseño
y Artes, Universidad Nacional de
Asunción, Paraguay



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



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 Arquitectura,
Universidad Iberoamericana Ciudad
de México



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



Escuela de Arquitectura, Pontificia
Universidad Católica de Chile



ETSA del Vallès Universitat Politècnica
de Catalunya, Barcelona Tech



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



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



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



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 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.

Los artículos de investigación presentados a las convocatorias semestrales son revisados mediante un sistema de arbitraje de pares ciegos de doble anonimato (*double-blind peer review*). Y los textos de la convocatoria abierta son seleccionados por el Consejo de Redacción. Tanto el envío como la publicación de textos no implican ningún gasto para los autores.

¿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.

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

Edita
Cancha Editorial Spa.
San Martín 142, D. 701
Linares, Chile. CP. 3580000
Tel.: +56 9 9872 9737

Mayo 2023
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

Crossref, ESCI, Scopus, Avery Index, Latindex, Actualidad Iberoamericana, MIAR, DOAJ, Wos

bases de datos

ISOC, DIALNET

repositorios

ACADEMIA.EDU, redib.org, ZENODO, Google Scholar, 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.

política de acceso abierto

rita a través de la página web www.revistarita.com, proporciona su contenido en acceso abierto, lo que supone que cualquier usuario puede entrar a los artículos publicados en la revista libremente, sin ningún coste y sin solicitar autorización previa del editor/a o del autor/a, siempre y cuando se cumplan las condiciones de licencia creative commons CC BY-NC-SA 4.0.

Adicionalmente, se puede acceder al contenido de la revista a través de los múltiples índices, bases de datos y repositorios de acceso libre y gratuito.

rita proporciona acceso libre e inmediato a sus contenidos, basándose en el principio de difusión y transferencia libre de los resultados de la investigación, como forma de asegurar un mayor impacto y repercusión en el intercambio del conocimiento a nivel global.

rita_ cuenta con licencia de Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0).

Los/as autores/as retienen los derechos de autor y se permite a terceros copiar, distribuir y hacer uso de los trabajos siempre que cumplan con los términos y condiciones establecidos por dicha licencia.

- Citar la autoría y la fuente original de su publicación (revista, editorial y URL de la obra).
- No se usen para fines comerciales.
- Si remezcla, transforma o crea a partir del material, deberá difundir sus contribuciones bajo la misma licencia que el original.

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

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 Andalusí

Publicidad/Advertising
contacto@revistarita.com

Distribución y suscripciones/Distribution and subscriptions
contacto@revistarita.com

Página web/Web page
www.revistarita.com

Instagram/Instagram
revistarita

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)

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
Mercedes Galiana Agulló
ETSAG UG - Granada
Ricardo Hernández Soriano
ETSAE de la UPCT - Cartagena
Miguel Centellas
Pedro Miguel Jiménez Vicario
ESARQ - Barcelona
Vicente Sarrablo Moreno
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 Rubio
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 URL - Barcelona
Pendiente de nombramiento
CEU UCH - Valencia
Ana Ábalos Ramos
FPSA UFLO - Argentina
Daniel Ventura
EAU UFF - Brasil
Louise Land B.
FAU UFPA - Brasil
Célma Chaves de Souza
FADA UNA - Paraguay
Pendiente de nombramiento
EPS UFV - Madrid
Carlos Pesqueira Calvo
ETSAC - Coruña
Esteban Fernández Cobián

EA Universidad Nebrija - Madrid
Pendiente de nombramiento
Arquitectura URJC - Madrid
Ignacio Vicente-Sandoval
Raquel Martínez
FA UPC - Perú
Miguel Cruchaga Belaunde
FAU PUCP - Perú
Sharif Kahatt
FAPyD - Argentina
Néstor Javier Elias
UFRGS - Brasil
Luisa Durán
Luis Henrique Haas Luccas
FADA PUCE - Ecuador
Peter José Schweizer
UIA - México
Jimena De Gortari Ludlow
FCTUC - Portugal
Gonçalo Canto Moniz
PUC - Chile
María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande
ETSA del Vallès - Barcelona
Pendiente de nombramiento
ETSAV - Valladolid
Julio Grijalba
IE - University
José Vela
EPS CEU - Madrid
Federico de Isidro
Covadonga Lorenzo Cueva
FAU USP - Brasil
Leandro Silva Medrano
Rodrigo Cristiano Queiroz
DA/UAL - Portugal
Filipa Ramalhete
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
Rosion Fernandez Baca Salcedo
FA UFM - Guatemala
Julián González Gómez
UPN - Perú
José Ignacio Pacheco Díaz
FADU-UDELAR - Uruguay
William Rey
EA U. Anáhuac - México
Raquel Franklin Unkind
EA-USS - Chile
David Caralt Robles
CC-USM - Chile
Nina Amor Hornazábal
UDLA - Chile
Pendiente de nombramiento
EA - UBB - Chile
Cristián Berrios Flores
FA-UV - México
Pendiente de nombramiento
Arbitros independientes
Rosana Rubio Hernández
Elena Merino Gómez
Laura Mendoza Kaplan

editorial

En la actualidad, pareciera que la arquitectura se desarrolla en dos polos en principio antagónicos: por un lado, asistimos a la proliferación de imágenes de proyectos y obras que pregonan una retórica formal que está más comprometida con el ego del autor o lo que la colectividad le pide, que con una respuesta que se haga cargo, de lo que llamamos “encargo”. En el otro extremo concurrimos a una agenda disciplinar centrada en una constante e incansable propagación de proyectos e investigaciones que develan una serie de diagnósticos que se quedan en la denuncia y la protesta.

Ambos polos coinciden en algo, concitan tras de sí una masa de fieles feligreses que colmatan redes, bienales y revistas monotemáticas. Lamentablemente estas iniciativas se transforman en referencias académicas y profesionales, promoviendo la distorsión del ejercicio disciplinar. Es así como perdemos legitimidad y espacio en las acciones que definen el futuro de los lugares que habitamos.

En esta sobreexposición, como decía un amigo, que vela cualquier esfuerzo por contribuir de manera integral al problema, aparecen prácticas capaces de comprometerse con las urgencias contemporáneas, poniendo la capacidad de materialización formal al servicio de estas. Prácticas que son capaces de sintetizar ambas preocupaciones y otras más, en una respuesta que no siempre es edilicia. Ejercicios que se hacen permeables a la realidad y capaces, en este proceso, de renovar la disciplina.

Probablemente por fraguarse en ese desprejuicio por lo autorreferencial, quedan a salvo de la producción formalista o la reivindicativa. Desde este compromiso con lo auténtico, plantean un cambio en la disciplina que es a la vez ético y estético.

Juan Paulo Alarcón

índice

- pág. 20 **1. Detroit Geographic Exploration Institute:**
El mapa, la notación sensible y el activismo para visibilizar la espacialidad de las comunidades marginalizadas
Víctor Cano-Ciborro
- pág. 38 **2. El Cíborg como Estrategia del Proyecto Arquitectónico Contemporáneo**
Beatriz Villanueva Cajide
- pág. 52 **3. El mandala líquido**
Arte Brut y paisajes místicos en los espacios marginales de Bangkok
Francisco García Moro
- pág. 70 **4. Un canto de amor, o hacia un colapso estructural**
Texto Sebastián Marchant-Savignones
- pág. 76 **5. Hacia una arquitectura in-gens**
Aprender, 'Tejiendo la Calle', nuevas herramientas para la participación en el proyecto de arquitectura
Ester Gisbert Alemany, Enrique Nieto Fernández, Marina Fernández Ramos
- pág. 96 **6. Casa Tenant, Sintra Portugal**
Arquitectos Arquitectura G
- pág. 108 **7. La fachada como umbral:**
de la organicidad y la utopía a la evocación en Torres Blancas
Jorge Villota Peña

pág. 128 **8. Patricio Guzmán Campos, fotógrafo: el cuerpo a cuerpo con la arquitectura**
Fotografías de la obra de Suárez, Bermejo y Borchers
Andres Tellez Tavera

pág. 154 **9. Nuevas consideraciones sobre el muro de Arantzazu**
Dos dibujos de Jorge Oteiza para su revisión
(1954-1968)
Joaquín Lizasoain Urcola

pág. 172 **10. El artista está presente**
Extrañamiento, dificultad e instalación en Venturi y Scott Brown
Jacobo García-Germán Vázquez

pág. 192 **11. Una noche de luna en un cerro carioca**
La escenografía de Oscar Niemeyer para Orfeu da Conceição
Alberto López del Río

pág. 210 **12. Volkswohnung:**
La transformación ideológica de la "vivienda del pueblo"
Raquel Franklin Unkind

pág. 224 **13. Un ensamblaje de cosas típicas,**
sobre la familiaridad de la forma genérica.
Texto Camila Ulloa, Pablo Rojas Böttner
Entrevistados BTA

1. Detroit Geographic Exploration Institute y lo común hacia una sensibilidad extrema por las realidades tangibles e inmateriales del territorio /// la obsesión del grupo por re-humanizar la geografía /// Se promovía una investigación sensible de lo invisible y lo invisibilizado /// Así, herramientas propias del imperio -la expedición y el mapa- “al servicio del colonialismo, la conquista y el expolio”, se desplazaban hacia el “servicio de los pobres y de los desposeídos que vivían en las ciudades norteamericanas” /// la espacialización gráfica de los hechos /// Pero el mapa no ha de entenderse como un producto final, sino como una herramienta a reivindicar por la comunidad mediante el activismo, un activismo cartográfico /// re-dirigió su vida hacia batallas tan anónimas como necesarios centradas en la justicia espacial, esto es, en la búsqueda de equidad desde construcciones, productos y relaciones espaciales

2. El Cíborg como Estrategia del Proyecto Arquitectónico Contemporáneo Descartado el temor a una posible sustitución del hombre por la máquina gracias a la introducción del concepto de creatividad /// el computador se había equivocado /// el proyecto arquitectónico, donde el factor económico asociado al tiempo es esencial /// en el caso de la colaboración entre inteligencia artificial y humana, es imprescindible que la participación de cada una se defina de manera precisa desde el inicio /// unión entre dos tipos de inteligencias que proviniendo de naturalezas opuestas deben fundirse para dar lugar a otra nueva y mejorada

3. El mandala líquido la ciudad asiática conectaría arte, arquitectura y cinematografía directamente con la realidad urbana en toda su crudeza sin la intermediación de los asépticos espacios de los museos /// Los diagramas de Sametr se funden en el continuo físico y programático de los intersticios urbanos de la metrópoli /// áreas malditas, intersticios sin uso desechados por las nuevas aspiraciones de progreso y modernidad /// la capacidad del misticismo religioso para dotar de significado a los vacíos urbanísticos originados por el junkspace contemporáneo /// arte urbano como acciones de apropiación y relectura del espacio urbano contemporáneo

4. Un canto de amor las posibilidades que surgen de un deseo fuera-de-la-norma para desestabilizar las estructuras tanto físicas como de poder /// la teoría queer, cuyo propósito fundamental es desarticular los sistemas de pensamiento que se han quedado fijos /// la ciudad moderna - aquella que ha criminalizado y patologizado al sujeto

queer desde sus propuestas de higiene y progreso /// Observa en lo no construido, lo más-allá-de-lo-humano, una potentia de lo queer /// repensar modos futuros de relaciones humanas y no-humanas, y en el que el deseo por el encuentro es fundamental para esa constitución

5. Hacia una arquitectura in-gens convertir una 'comunidad de convivencia' de 500 habitantes en una 'comunidad de prácticas creativas' /// es un ejemplo de la pérdida de centralidad del proyecto /// práctica de diseño in-gens como aquella capaz de poner en valor los saberes excluidos /// El proyecto se dedica a activar relacionalidades y sólo se representan desde ellas /// Aprender las prácticas de la comunidad para promover una comunidad de practices /// donde el diseño pudiese contribuir a la movilización ciudadana /// se ha generado toda una ecología de saberes y formas de hacer cuyas repercusiones parecen no tener fin /// el mecanismo de la creación colectiva que está en la base del patrimonio material e inmaterial /// Vemos en tiempo real y literalmente, cómo se va tejiendo el espacio público /// Esta capa de plástico tejido también añade una capa de democracia sobre los poderes asentados en el patrimonio arquitectónico /// aprende a tomar parte en las agendas de las comunidades de prácticas, a partir de sus propios quehaceres

6. Casa Tenant operaciones precisas que conservan el volumen original y la apariencia exterior /// El masivo muro de fábrica se contrapone a los diáfanos marcos de hormigón /// La excavación abre los recintos inferiores y relaciona la calle con el interior de la finca

7. La fachada como umbral el impacto morfológico del proyecto y su naturaleza polémica terminaban por imponerse sobre cualquier tema /// las terrazas-jardín constituían pieza fundamental en la idea de Ciudad Jardín Vertical de Oíza /// una suerte de condensación de las polaridades adversas o armonización de los contrarios, como diría Durand /// una realidad evocada que aparece como imagen a la conciencia /// Mediante la adición de un sistema de persianillas de madera y ventanas, y el redimensionamiento de las jardineras, Oíza incorporó uno de sus principios arquitectónicos: la fachada como umbral

8. Patricio Guzmán Campos, Fotógrafo fotógrafo, actuando como un intermediario, un cuerpo que observa otros cuerpos –arquitectónicos– /// la exaltación de la masa como pieza de resistencia frente a los sismos /// Actuar a partir de los grados más subyacentes de la materia inerte: la dureza, la cohesión, el peso, la inercia, la resistencia en sus relaciones

de carga y soporte por un lado y por el otro con las masas opacas, iluminadas y articuladas, es colocarse en lo radical /// La fotografía no apunta a las mismas cosas que el dibujo con el cual Borchers explicó su diseño /// La intermediación corpórea debió traducirse, en términos del trabajo de Patricio Guzmán, en una intermediación fotográfica 9. **Nuevas consideraciones sobre el muro de Arantzazu** la incorporación del observador al sistema espacial procurado por la obra artística, integrando, en este caso, el entorno natural de las montañas circundantes /// el proyecto escultórico vivió la intensidad experimental y teórica que Oteiza aplicaba a su ejercicio plástico /// Las catorce figuras comparten una misma ley de desocupación de la materia que da como resultado un vaciado activo /// la interdependencia del artista con la naturaleza/paisaje, entendido como entidad cultural que condiciona sus creaciones plásticas /// un muro en el que se conjugan múltiples dimensiones 10. **El artista está presente** eran artistas, tanto o más que simplemente arquitectos /// Este complejo equilibrio entre subjetividad y método se mantiene hoy día como característica de muchas de las prácticas arquitectónicas contemporáneas que transitan los territorios solapados de la investigación, la docencia, el proyecto y la obra /// la injerencia de los instrumentos del arte en la arquitectura /// la conversión de la arquitectura en instalación /// La figuración, en cambio, pasa inicialmente desapercibida por su familiaridad, introduciendo un bálsamo adormecedor, de forma que la deslocalización producida por la instalación ocurre inesperadamente /// La transformación de arquitectura en instalación será literal en el simbólico performance del transporte, físico y sin desmontar, de la Casa Lieb /// Un arquitecto preocupado por la permanencia de la arquitectura y por la memoria, pero cuyo trabajo quizás más memorable fue efímero y flotante /// Invertía las miradas: era la ciudad la que miraba a la Casa o al Teatro y no al revés 11. **Una casa en la favela** remiten, en primer lugar, a una condición del lugar, una representación de su topografía y de los mecanismos de asentamiento de la favela en él, siguiendo la descripción espacial planteada por de Moraes /// esta solución tendrá un carácter más conceptual que representativo /// confiere una cualidad casi escultórica y protagonista ubicándolas en espacios de una cierta dimension /// un elemento arquitectónico que se convierte en parte de la topografía del lugar /// acercarse a su imagen de una arquitectura

conceptual en la que las ideas se trasladen de manera lo más directa posible al objeto arquitectónico

12. Volkswohnung Dadas las distintas acepciones de los términos que integran la palabra Volkswohnung, su significado fue modificándose en función de la carga ideológica con la que se le invistió /// La concepción de la familia tradicional alemana, incluyendo el fomento a la reproducción, fue uno de los aspectos más importantes en la configuración de la Volksgemeinschaft, la comunidad étnica, uno de los pilares de la ideología Nazi /// La Volkswohnung se concibió como un instrumento en la transformación de la forma de vida, como una forma creativa de afrontar los retos de proveer refugio a los más vulnerables por medio de la tecnología y racionalización moderna

13. Un ensamblaje de cosas típicas Bangkok parece inacabada, es bastante usual que las personas hagan cosas utilizando objetos comunes y corrientes /// el edificio debería generar más posibilidades que la ausencia del edificio /// se trata de algo familiar más que de crear algo ajeno o fantástico dentro del contexto /// es algo importante cuando nos limitamos y damos un paso atrás y no diseñamos demasiado ni dictamos la vida de las personas /// la gente tolera cada vez menos la incomodidad y los inconvenientes, lo que también es peligroso /// las maquetas no mienten tanto como los computadores /// no creo que un solo proyecto pueda definir todo nuestro manifiesto o toda nuestra intención /// intentamos que nuestra arquitectura parezca que ha surgido por sí misma, como si al verla te preguntaras si tiene arquitecto o no, ¿quién la diseñó?, una especie de anonimato y ambigüedad que a la vez la hace única /// cómo hacer que una planta tenga tantas formas de interpretarla como sea posible /// hacer la arquitectura lo más genérica posible, es decir, que no tenga un sentido propio de nosotros, sino que sea genérica por sí misma /// son una especie de ensamblaje de cosas típicas para hacer algo diferente /// queremos diseñar algo que permita que distintas cosas sucedan y que cambien con el tiempo; vemos la estructura como una parte del edificio o quizá como algo que durará más que la idea misma del edificio /// Vemos nuestros pabellones como algo que se puede transportar y colocar en otro lugar o algo que puede crecer o transformarse /// la idea es que utilicemos lo que haya disponible y encontremos nuevas formas de usar esos materiales /// creo que cuando las sociedades se desarrollan, todo se vuelve muy cómodo y todo está ahí para que no tengas que pensar

Detroit Geographic Exploration Institute:

El mapa, la notación sensible y el activismo para
visibilizar la espacialidad de las comunidades
marginalizadas

Detroit Geographic Exploration Institute:

Map, sensitive notation, and activism to make visible the spatiality of
marginalized communities

Víctor Cano-Ciborro

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 20-37

Resumen. Este artículo aborda a partir de las expediciones y mapas realizados por Detroit Geographic Exploration Institute, fundado por el geógrafo William Bunge y la joven activista afroamericana Gwendolyn Warren tras las revueltas raciales desarrolladas en 1967, cómo las comunidades marginalizadas se organizaron para visibilizar e intentar resolver las problemáticas que, aunque perjudicaban y condicionaban sus modos de vida, eran totalmente ignoradas por las autoridades locales. Primeramente, se analizará el concepto de geografía radical como la vertiente académica sensible a estas situaciones para, a continuación, analizar la labor del instituto a partir de una serie de cartografías donde se describirá minuciosamente la notación sensible implementada en mapas de revueltas, mordeduras de ratas o atropello de niños en los barrios habitados por la población afroamericana. El artículo tiene como objetivo reivindicar el análisis cartográfico sensible, el activismo y las políticas locales como herramientas urbanas y arquitectónicas para la búsqueda de justicia espacial en territorios estigmatizados.

Palabras Clave

Detroit

Mapas

Marginalidad

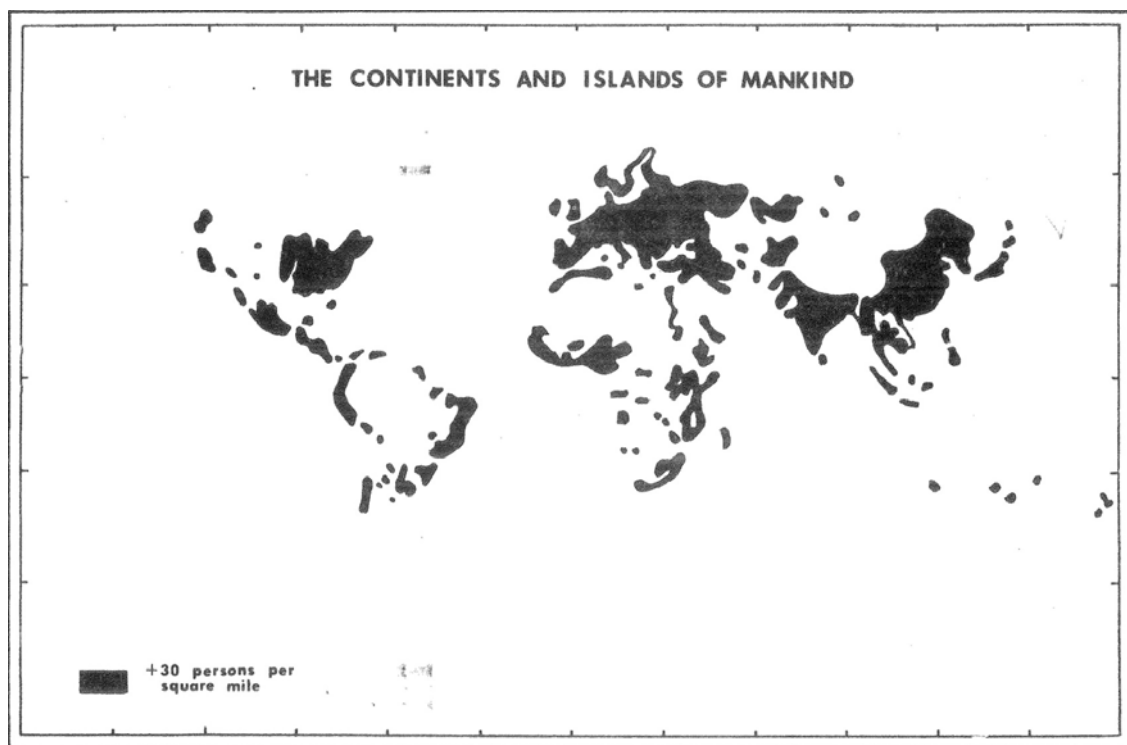
Afroamericano

DGEI

Revolta

ABSTRACT. This paper addresses how marginalized communities organized themselves to raise awareness and try to resolve the issues that were ignored by local authorities, even though they harmed and conditioned their ways of life. This is done through the expeditions and maps created by the Detroit Geographic Exploration Institute, founded by geographer William Bunge and young African American activist Gwendolyn Warren after the racial uprisings of 1967. First, the concept of radical geography is analyzed as the academic branch that is sensitive to these situations, followed by an analysis of the institute's work through a series of cartographies that meticulously describe the sensitive notation implemented in maps of uprisings, rat bites, or children being hit by cars in neighborhoods inhabited by African American populations. The paper aims to reclaim sensitive cartographic analysis, activism, and local policies as urban and architectural tools for seeking spatial justice in stigmatized territories.

KEY WORDS. Detroit, maps, marginalization, African American, DGEI, riot.



Cuando el cielo se llenó del humo de la revolución: La geografía radical y su preocupación por lo común

El geógrafo estadounidense William Bunge leyó su tesis doctoral en 1960 en la Universidad de Washington, tesis que se publicó dos años más tarde bajo el título de *Theoretical Geography*, convirtiéndose en la obra más relevante de la llamada geografía teórica o cuantitativa. Esta nueva rama o actualización de la geografía pretendía acercarse, a través de la geometría y la matemática, a la precisión y estándares metodológicos de las ciencias puras, pero los altercados y disturbios, que comenzaron a intensificarse en la segunda mitad de los sesenta, hicieron de la geografía teórica una moda pasajera criticada tanto por su abstracción como por su falta de empatía por las especificidades del contexto.¹ Una crítica que se materializó en el nacimiento de la 'geografía radical', siendo una de sus vertientes más destacadas la que surgió a partir de las revueltas del barrio de Fitzgerald, en Detroit, el 23 de julio de 1967.

La pertinencia de estas revueltas radica en que William Bunge, quien aún era adalid de la geografía cuantitativa, vivía en aquel distrito por esas fechas, pudiendo observar desde su propia ventana todo lo que sucedió “«cuando el cielo se llenó del humo de la revolución» en los seis días de julio de 1967”.² Interacción con una situación tremendamente pregnante y radical que cambió totalmente su visión de la geografía, desplazándose desde un posicionamiento focalizado en la abstracción numérica hacia una sensibilidad extrema por las realidades tangibles e inmateriales del territorio.

figura 1
Portada de los cuatro números de *Field Notes*. Detroit Geographic Exploration Institute.

Un *despertar sensible* en el que tuvieron gran influencia dos jóvenes activistas: Rene Spears y Gwendolyn Warren que, en palabras de Bunge:

“interpretaban furiosamente un mundo a mi alrededor que yo no podía ver porque había pasado toda mi vida entre libros... [Esto] provocó que cambiara totalmente mi escala y escribiera un libro sobre una milla cuadrada en medio del Detroit industrial negro: *Fitzgerald*, mi propio barrio (...). Ello me convenció de la utilidad social de la geografía, así como de la necesidad de llevar los problemas globales a ras de suelo, a la escala de la vida normal de la gente”³.

Esta transformación no sólo hizo que Bunge cambiase los contenidos del libro que estaba preparando por aquel entonces, y que acabó titulado *Fitzgerald: Geography of a Revolution*⁴ (1971), sino que dio lugar a la fundación del Detroit Geographic Exploration and Institute (DGEI).

DGEI: Objetivos. Exploraciones y Mapas para (y desde) la población marginalizada

Detroit Geographic Exploration and Institute nace en 1968 con el fin de dar respuesta a las múltiples problemáticas que la comunidad negra había hecho visible tras las revueltas del 67. Un DGEI, co-dirigido por el reconvertido geógrafo William Bunge y la joven activista afroamericana de 18 años Gwendolyn Warren, cuya producción intelectual se aglutinó en cuatro informes publicados anualmente de 1969 a 1972. Estos informes, titulados *Field Notes: A series dedicated to the human exploration of our planet*, compartían una misma portada que revelaba la obsesión del grupo por re-humanizar la geografía. En ella se podía ver un mapa de la Tierra que, en palabras de Bunge, no representaba lo que estaba seco y mojado⁵, sino las partes del planeta que concentraban una densidad de población superior a 30 habitantes por milla cuadrada (figura 1). En consecuencia, el mapa estaba casi en blanco y justamente ahí, en semejantes vacíos, era donde se posicionaba una geografía radical que iba mucho más allá de trazar ríos y montañas para focalizarse en los cuerpos, prácticas espaciales y territorios que no habían sido suficientemente explorados⁶. Se promovía una investigación sensible de lo invisible y lo invisibilizado. “Las culturas ocultas necesitan de una sensibilidad extrema en la observación para poder apreciar su singularidad (...) Para que una cultura pueda expresarse, hay que descubrir su geografía”⁷.

Filed Notes 1. The first years of the Detroit Geographical Expedition: A personal Report (1969) es bastante personal y se focaliza en la visión de la geografía radical por parte de Bunge;

Field Notes 2. A report to the parents of Detroit on School decentralization (1970) exhibe un proyecto académico de redistribución escolar realizado por los miembros del DGEI para que los niños afroamericanos pudieran ir a otras escuelas y evitar así la guetificación;

Field Notes 3. The Geography of the Children of Detroit (1971) es el más radical y está dirigido por Gwendolyn Warren, conteniendo una gran cantidad de mapas y narrativas subalternas focalizadas en los niños; mientras que el último,

Field Notes 4: The Trumbull Community (1972), es protagonizado por Bunge desde su exilio canadiense y se centra en el barrio de Trumbull (Detroit), que en ese momento estaba en medio de un importante proyecto de renovación urbana.

El DGEI despliega un método en el que se vinculan dos actividades: la expedición y la producción de mapas⁸, que requerían de la presencia del cuerpo en la zona de estudio para interactuar con las comunidades marginales y así escuchar, detectar o cuestionar sus necesidades de primer orden. Estas demandas fueron enunciadas por el propio Bunge en una lista de 41 situaciones –susceptibles de ser cartografiadas– que solían ignorarse ante la dificultad para reconocer y cuantificar semejantes realidades⁹, entre las que destacaban “Revueltas”, “Regiones donde las ratas muerden”, “Niños atropellados por ‘accidentes’ de tráfico” o “Lugares sin juguetes” (figura 2). Cuestiones que, como veremos a continuación, fueron investigadas y cartografiadas por el propio grupo. Así, herramientas propias del imperio -la expedición y el mapa- “al servicio del colonialismo, la conquista y el expolio”, se desplazaban hacia el “servicio de los pobres y de los desposeídos que vivían en las ciudades norteamericanas”¹⁰.

Las primeras expediciones estuvieron conformadas por profesores de diferentes universidades americanas que buscaban conocer de primera mano la realidad de los barrios deprimidos de Detroit tras el impacto mediático de las revueltas del 67. Estas expediciones fueron lideradas por Gwendolyn

field observations to gather. The following list is suggestive of the types of material that can be mapped to reveal the quality of urban life now unmapped and often totally unknown so in a strict sense “unexplored.”

Riots	City of death, need, superfluity (money flows)
No plumbing	Rat-bitten-children regions
No kitchens	Biomass and machine-mass spaces
Doctorless regions	Fly-covered-baby region
Roach regions	Local/non-local land use
Children's deserts	Little furniture region
Stony spaces	Local government in urban areas
Survival regions	Public transit accessibility
Toyless region	Heterosexual spaces
Regions of beggary	National neighborhoods
Regions of pollution	Surface-material map
Parkless spaces	Location of power structure
Play spaces	Infant mortality vs. foreign country
Suicides	Urban occupation of the countryside
Smiles—(friendly “spots”)	Shelters caused by tall buildings
Homelessness—Vagrancies	Eyes on the street
Urban climate	Children hit by auto, “accidents”
Crime statistics	Children's flows (movement across space)
View obstruction	Infectious Hepatitis—dirty and ill-fed children
Image of the city	
People defined regions	
Fire Locations—Fire Dept.	

figura 2

Lista de posibles mapas de lo común –usualmente ignorados– realizada por William Bunge. «Ethics and logic in geography», en Richard Chorley (ed). *Directions in Geography*. Londres: Methuen, 1973, p.334.

Warren, ya que al preciso conocimiento del que era su barrio, se le añadía el respeto y admiración que la comunidad afroamericana profesaba hacia una de sus líderes más jóvenes y carismáticas. Si bien es verdad que las primeras expediciones fueron muy estimulante para ambas partes, llegó un punto en el que los ciudadanos participantes sintieron que todo aquello les era inútil e improductivo. Mientras aquellos profesores recopilaban información para escribir un libro o una tesis doctoral, ellos no recibían ningún tipo de beneficio directo, tangible o real.

Ante dicha situación, las expediciones se cancelaron y la comunidad afroamericana implicada exigió poder formarse en la universidad para continuar con aquellas dinámicas. Un requisito que, para el asombro de los demandantes y tras no pocas reticencias, fue aceptado por la Wayne State University de Detroit. Allí se implementó un programa académico donde todos sus asistentes pudieron conocer las herramientas necesarias para iniciar, de manera autónoma, las investigaciones y proyectos necesarios para mejorar y dignificar su comunidad:

“Y en vez de investigar para hacer tesis doctorales, haríamos investigación para saber lo que estaba pasando con nosotros: por qué los niños se envenenaban por plomo, por qué eran mordidos por ratas, por qué morían por causa del sistema de transporte...”¹¹.

Se pudo observar que “obreros de las fábricas, madres, abuelos con sus nietos, chulos, prostitutas y camellos literalmente dejaron la calle para estudiar geografía urbana, introducción a la sociología, filosofía, ciencias naturales, álgebra, estadística y probabilidad, lengua inglesa, y ciencia política”.¹² Desafortunadamente, y a pesar del notable éxito –en la primera matrícula del verano de 1969 se inscribieron 40 personas, mientras que en la última de la primavera de 1970 se cuantificaron 475 solicitudes–, la iniciativa se suspendió. Una cancelación provocada tanto por las numerosas problemáticas de índole racista que se dieron en el campus como por la ausencia de los carismáticos líderes del movimiento. Dichos jóvenes, entre ellos la propia Gwendolyn Warren, tuvieron que desplazarse a la Michigan State University para continuar su formación académica.

Mapas y notación sensible desde la experiencia: La espacialidad de los niños y el asesinato de la calle 12.

Contextualizado el DGEI, nos desplazaremos al tercer número de *Field Notes* que, dirigido por Gwendolyn Warren en 1971, se focalizaba en los niños; los grandes perjudicados de las tremendas desigualdades y problemáticas de la zona¹³. Injusticias espaciales que pasaremos a enunciar mediante tres mapas.

En primer lugar, un mapa que compara dos barrios antagónicos de Detroit desde el punto de vista económico, social y puramente material, donde destaca la ‘leyenda’ como elemento clave en la operatividad y transmisión de

conocimiento (figura 3). Esta leyenda, ubicada en la franja central, tiene a su izquierda la opulenta zona de Bloomfield Hills y a la derecha Mack Avenue, uno de los sectores más pobres de la *inner city*¹⁴ de Detroit. Si nos fijamos en cómo se distribuyen los símbolos sobre dichos territorios, podremos apreciar que las zonas verdes [estrellas negras de cinco puntas] colmatan gran parte del mapa de la izquierda. Estrellas difíciles de encontrar en el mapa de la derecha, pues ahí abundan las de color blanco –indicadoras tanto de zonas verdes abandonadas como de árboles sin vida–. Pero el deprimente paisaje urbano y lúdico de Mack Avenue no acaba ahí. El mapa está repleto de unos pequeños triángulos de color negro que señalan la presencia de botellas rotas, latas de cerveza y demás tipos de basura. La diferencia entre ambos distritos –mapas– es más que evidente.

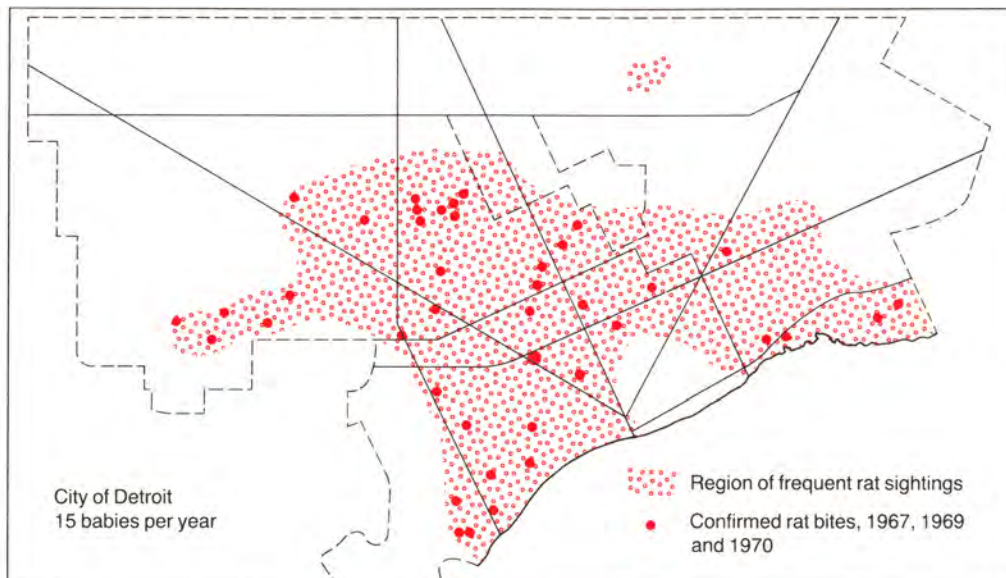
figura 3
Mapas comparativos entre las zonas de Bloomfield Hills y Mack Avenue. Detroit Geographic Exploration Institute. *Field Notes* 3, 1971.

En segundo lugar, Warren presenta una fobia personal: su pánico hacia las ratas, con la intención de arrojar luz sobre cómo la mordedura de estos roedores había transmitido una serie de enfermedades, e incluso provocado la muerte, a algunos niños de la zona. Unos hechos invisibilizados por la Administración que Warren hizo visibles a través de una serie de mapas: “Si pudiéramos conseguir cualquiera de los archivos del Hospital General de Detroit, podríamos hacer un mapa de lo que les pasa a estos niños”¹⁵. Mapas que localizaban tanto las ratas que habían mordido [puntos rojos] como el avistamiento de las mismas [mancha rosácea] (figura 4).

Pero sin lugar a dudas, la investigación que mayor impacto y repercusión generó fue la que abordó las causas del gran número de atropellos perpetrados en las zonas habitadas por la población afroamericana. El DGEI, que comenzó posicionando en un mapa el lugar exacto de cada accidente, pronto llegó a la conclusión de que eran protagonizados por unos *commuters* que diariamente se desplazaban desde su vivienda en la periferia a su trabajo en el centro de la ciudad. Una situación favorecida por los tres anillos concéntricos que conformaban la morfología urbana de Detroit: el primer anillo representaba el centro financiero de la ciudad –*downtown*–, donde se situaban empresas y negocios; el segundo anillo acogía la zona residencial de la comunidad negra; y el tercero, en el extrarradio, se caracterizaba por la presencia de viviendas en las que residía la clase media y alta de la ciudad, habitualmente de raza blanca. Así pues, los mapas reflejan un patrón bastante claro: los *commuters*, quienes asociaban este segundo anillo como una zona a evitar por su latente criminalidad, pasaban a toda velocidad por unas calles donde que cada cierto tiempo un niño era atropellado y, en algunos casos, asesinado:

“Y en una esquina concreta seis niños fueron asesinados en seis meses (...) debido al tráfico de los *commuters*. Pero, naturalmente, estas muertes o lesiones sufridas por los niños fueron enmascaradas. Nunca se dijo que cierto hombre de negocios que trabajaba para Burroughs en el *downtown*, y que iba camino a Southfield, pasó por la comunidad negra y mató a mi gente –a los niños negros. No pudimos obtener dicha información directamente

figura 4
Mapa de avistamiento y mordedura de ratas en la *inner city* de Detroit. Detroit Geographic Exploration Institute. *The Canadian Alternative-survival. Expedition and Urban Change*, 1975.



Map 3.16 Region of rat-bitten babies

If a middle-class suburbanite sees a rat in a slum ghetto he may feel disgust, but a slum mother feels horror. The rats – predacious carnivores – are looking for any food to eat, be it garbage or her infant's toes, fingers and nose. In New York City there are an estimated 4 million rats, almost one to every person. But in slum ghettos like Harlem there are 20 rats per baby, hunting, hunting.

Source: Detroit Department of Health, 1967, 1969 and 1970.

a través de la policía. Tuvimos que utilizar a políticos que mediaron con el departamento de policía para saber exactamente a qué hora, dónde, cómo y quién mató a ese niño”¹⁶.

figura 5
Mapa indicando el número de atropellos en la zona. Detroit Geographic Exploration Institute. *Field Notes* 3, 1971.

Dos mapas ilustran los resultados de esta investigación. El primero localiza los accidentes a través de unos círculos cuyo diámetro indica si uno, dos o tres niños habían sido atropellados en la zona señalada. Además, se dibuja una sinuosa línea discontinua que sirve de límite entre aquellos sectores habitados por ciudadanos blancos o ciudadanos negros, evidenciándose que los niños de la comunidad negra resultaban mucho más perjudicados por los siniestros (figura 5). El segundo, sobre una trama más básica, también indica los accidentes con puntos, pero su contribución principal es que revela, con una línea más gruesa y una flecha, las calles utilizadas por los *commuters*, demostrándose la relación entre conductores y atropellos (figura 6).

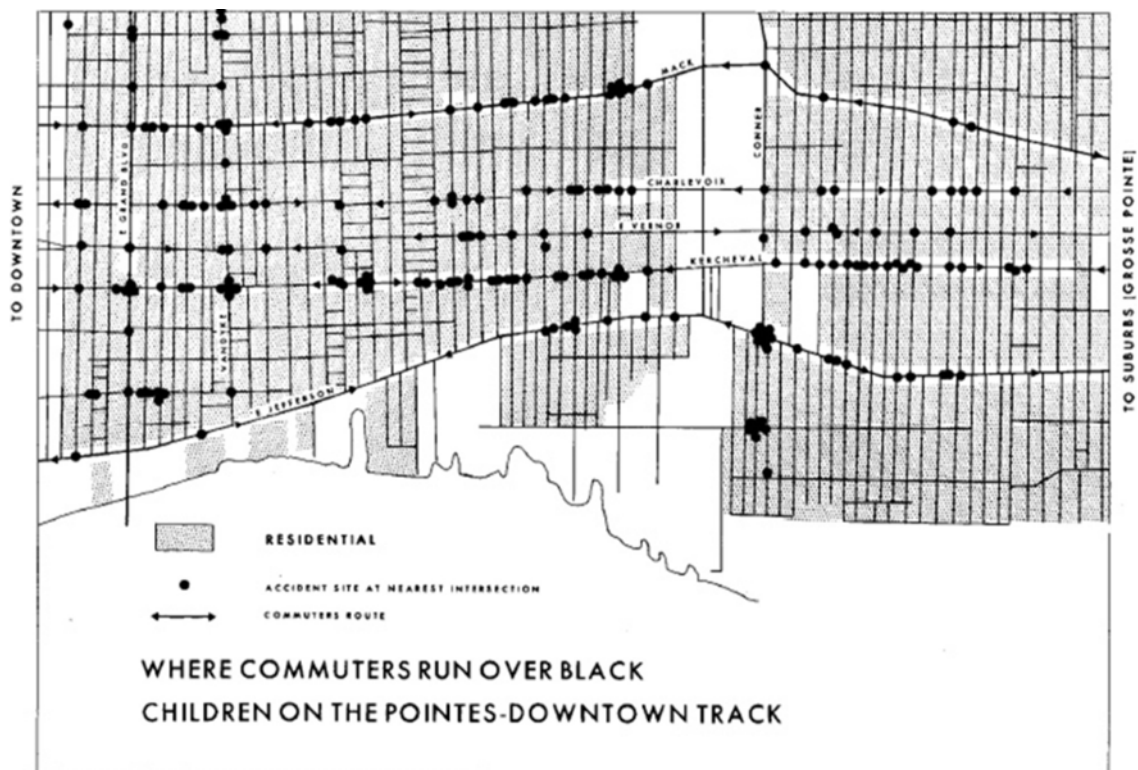
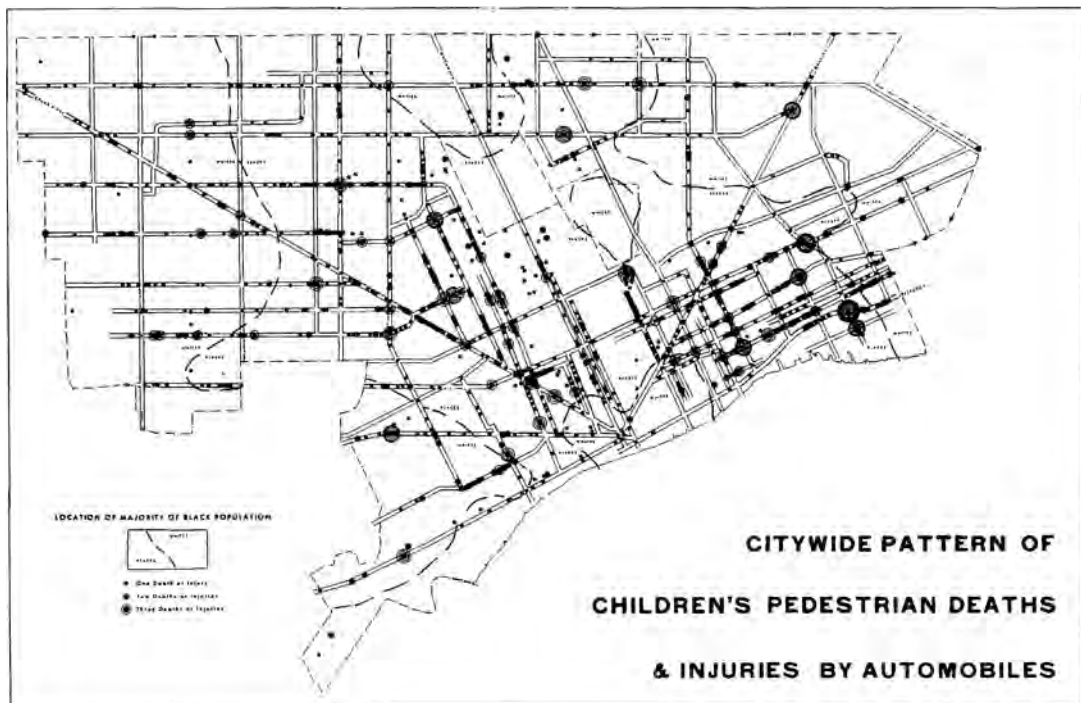
El asesinato de la calle 12

En el tercer número de *Field Notes* también encontraremos tres cartografías de la revuelta de 1967 en Detroit –igualmente conocida como la revuelta de la calle 12– dibujadas con un intenso trazado manual por el director del centro cartográfico del DGEI, Robert Ward Jr. La primera cartografía muestra la situación a las 7.30 am, la segunda entre las 7.30 y 9.30 am y la tercera narra lo ocurrido a partir de las 9.30 am (figura 7). Cartografías que describiremos con un doble objetivo: mostrar la capacidad narrativa de las mismas y reseñar [entre corchetes] de qué manera son dibujadas determinadas situaciones espaciales que carecen de códigos gráficos convencionales.

Los disturbios comenzaron, tal y como indica la primera de las cartografías, cuando en la madrugada del domingo 23 de julio de 1967 la policía entró en uno de los bares de la calle 12 que vendía alcohol sin licencia¹⁷ y arrestó a los miembros allí presentes. Este tipo de establecimientos eran llamados coloquialmente *blind pig*, pudiéndose localizar su posición en la parte superior izquierda de la calle central. [Se trata de un pequeño local sombreado a rayas verticales con una cruz negra adyacente seguida de la frase “BLIND PIG (START OF RIOT)”]. La policía, inicialmente confiada en que este pequeño altercado acabaría disipándose, observaba impasible y bajo mínimos cómo la situación se iba tornando cada vez más violenta y preocupante (figura 8).

Sobre las siete de la mañana Robert Ward se encaminar a su puesto de trabajo en una tienda de zapatos en la calle 12, pero al llegar se encuentra la calle cortada por una serie de barricadas. [Estas se dibujan mediante dos o tres líneas en paralelo, con flechas invertidas en sus extremos, que se rodean de unas cruces que representan a los policías]. Tras aparcar su vehículo en la calle trasera, se dirige andando hacia la entrada de la tienda denominada en el mapa como *Cancellation Shoe Store (W.O.)*; es el segundo local comenzando por arriba de la manzana central de la parte derecha. [El desplazamiento de Ward

figura 6
Mapa indicando la situación de los atropellos y las carreteras usadas por los *commuters*. Detroit Geographic Exploration Institute. *Field Notes* 3, 1971.



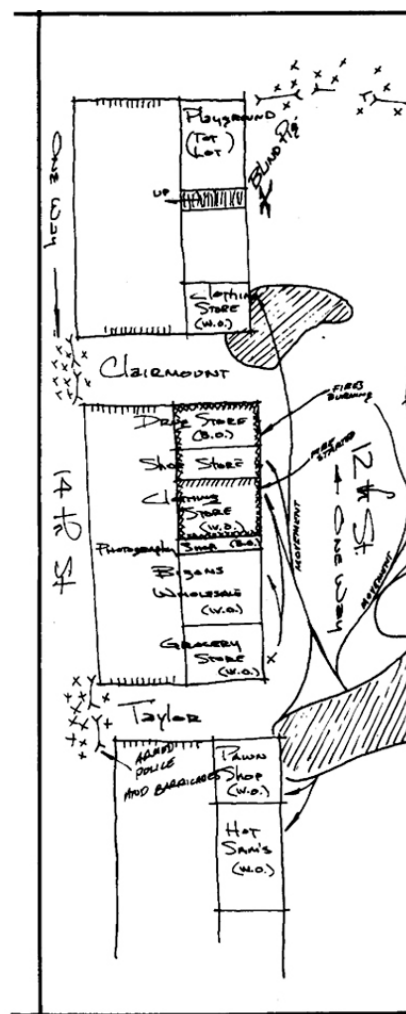
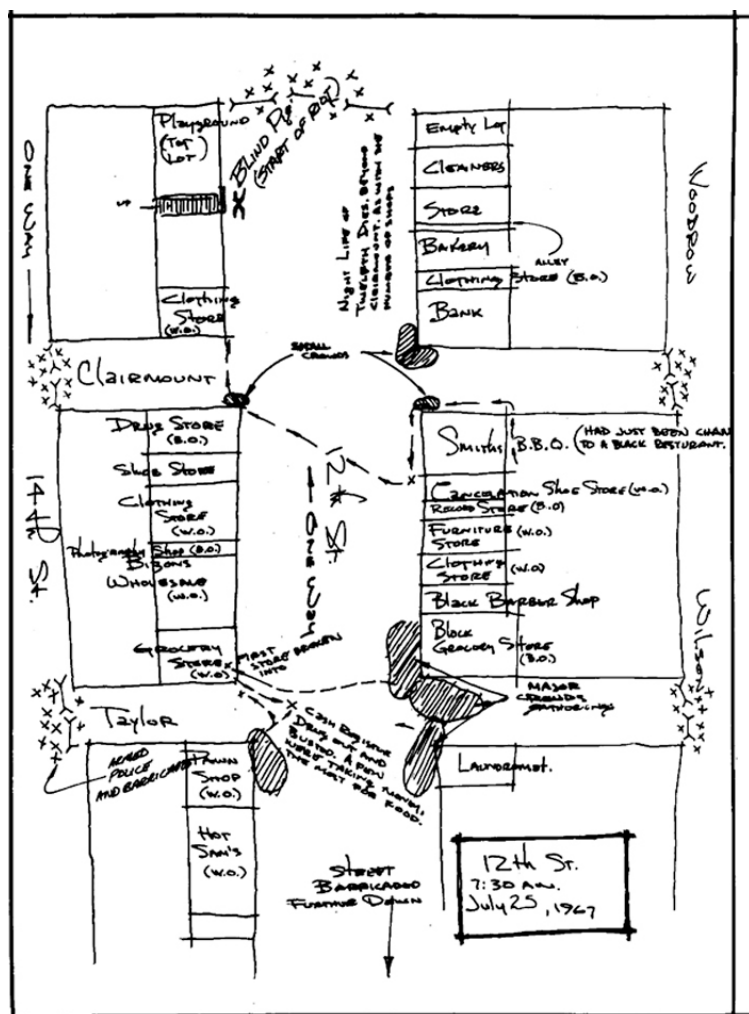
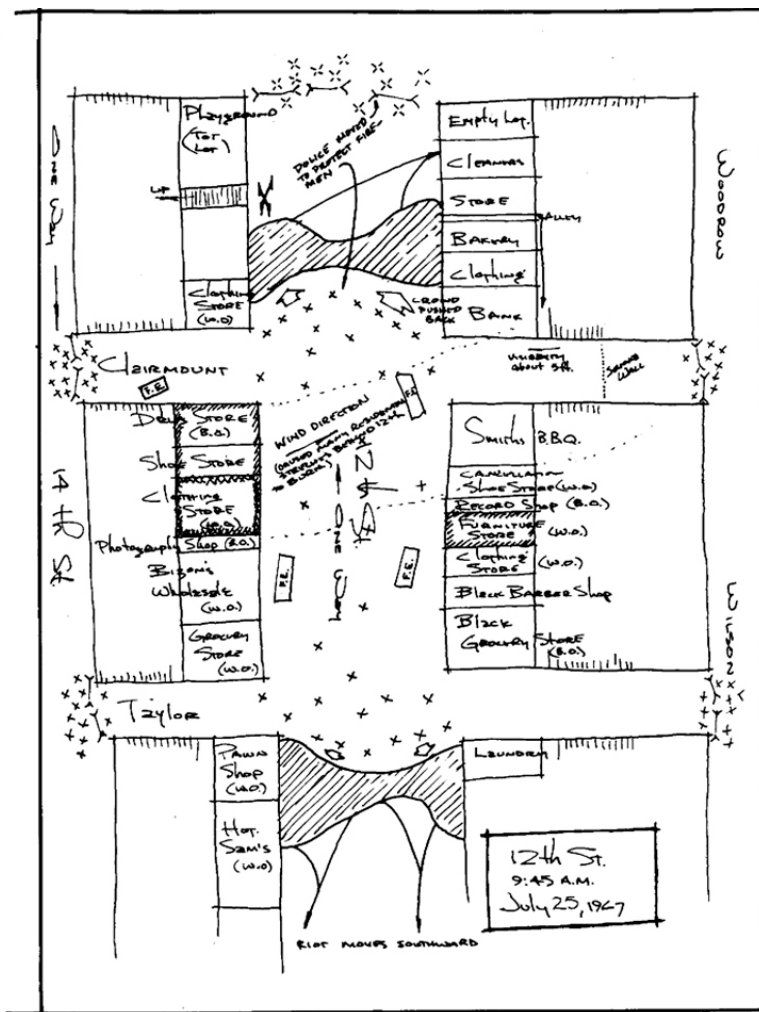
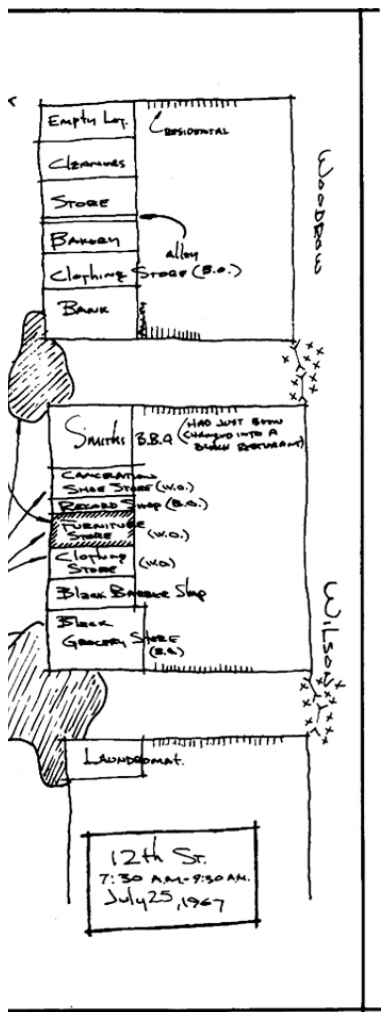


figura 7
Las tres cartografías que visibilizan de manera secuencial los altercados desarrollados en la calle 12 de Detroit durante la revuelta del 25 de julio de 1969. Robert Ward Jr en *Field Notes 3*.



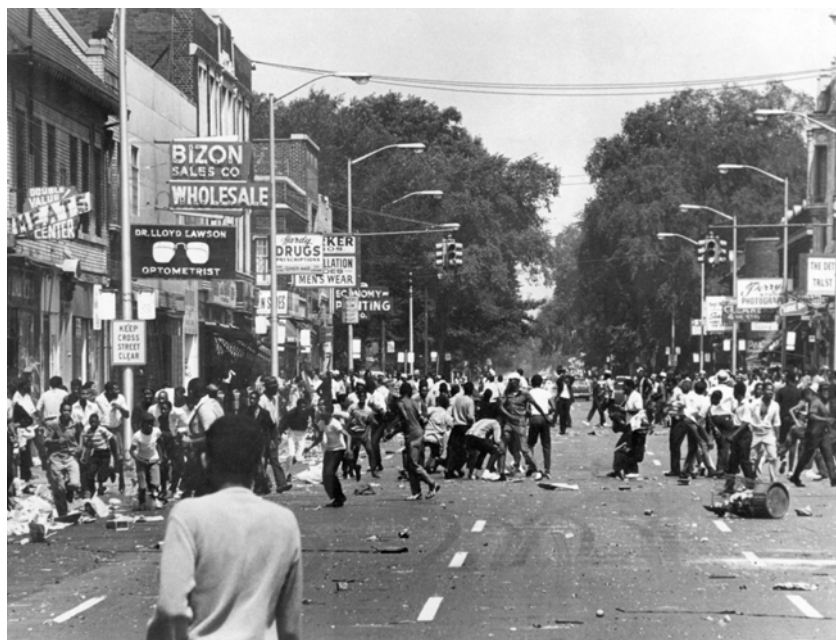


figura 8
Revueltas en la calle 12. Detroit, 23 de julio de 1967. En el centro de la imagen, al fondo de la calle, vemos el cartel 'Economy Printing'. En la planta superior es donde estaba localizado el 'blind pig' origen de las revueltas. Fuente desconocida.

es trazado por una serie de flechas y su permanencia, en frente de la tienda, es marcada con una "x"]. Desde allí observa a una turba de doscientas personas [representada mediante varias masas amorfas con rayado oblicuo] situarse en la *Black Grocery Store (B.O.)* con la intención de romper el escaparate y saquear la caja registradora de la *Grocery Store (W.O.)* de enfrente, una operación que repiten en la cercana *Pawn Shop (W.O.)* [Los nombres de las tiendas van siempre acompañados de dos siglas entre paréntesis que indican la raza del dueño. Para dueños blancos veremos (W.O.) *White Owner* y para dueños negros (B.O.) *Black Owner*]. La cartografía evidencia que las tiendas de propietarios negros, cuestión que se advertía en la entrada con un cartel que decía "*Soul Brother*", apenas sufrieron daños (figura 9).

Ante semejante panorama, Ward se vuelve a casa y regresa una hora más tarde, momento en el que se encuentra una calle que había desaparecido, tal y como la conocía, en favor de una ingente masa de cuerpos y violencia que representa en la segunda de sus cartografías. En ella puede observarse cómo la situación más repetida era el lanzamiento de cócteles molotov a tiendas que pronto se verían incendiadas. [Para señalar las tiendas en llamas se aumenta el grosor de los muros interiores de dichos edificios y se rellena con un rayado de cruces o de pequeñas rayas diagonales. A su vez, las sinuosas flechas indican tanto el lanzamiento de material incendiario como el movimiento de los alborotadores].

La tercera y última cartografía muestra de qué manera la policía ejerce su fuerza y amenaza, a punta de pistola, a una multitud que comienza a replegarse a ambos lados de la calle 12. [Véase cómo las grandes flechas empujan a una

figura 9

Señal de 'Soul Brother' en una de las tiendas de Detroit durante las revueltas de 1967. Fotografía de Lee Balterman / The Life: Picture Collection, Getty images, 1973.



masa informe que huye]. Una calle que acaba siendo ocupada por numerosos policías [cruces negras] y camiones de bomberos [representados con las iniciales F.E. inscritas en un rectángulo] que apaciguan el fuego. La revuelta se hace palpable en toda la ciudad. Las grandes columnas de humo se podían observar desde cualquier punto de Detroit. [Nótese el sutil detalle de indicar con una flecha en el centro de la calle la dirección del viento (“wind direction”) para hacer patente hacia dónde se dirigía la humareda].

De este modo, el DGEI presenta sus tres cartografías más interesantes e intensas desde el punto de vista de la notación sensible. Unas cartografías que no han de entenderse como la mera ilustración del relato escrito por Robert Ward Jr, sino como la expansión de dicha narrativa gracias a la espacialización gráfica de los hechos. Se trata de una *narración cartográfica*¹⁸ que Ward finaliza con lo que podríamos denominar el epitafio de la calle 12:

“La calle 12 murió esa noche. No quedó nada después de la revuelta. Antes se podía conducir por la calle 12 a las tres de la mañana y ver las calles llenas de gente. Veías gente pasando el rato. Veías al vendedor de tamales en la esquina. Cuando trabajaba en la tienda de zapatos, solía estar parado afuera de la tienda los viernes por la noche y era como un circo o un carnaval. La calle estaba completamente desbordada, con baile y música por todas partes. Es posible que la policía quisiera matar la calle 12 y provocara la revuelta”¹⁹.

El fin del DGEI. Valorando la corporeidad de lo común

En 1970 William Bunge es señalado por el gobierno de los Estados Unidos como uno de los 65 *Radical speakers* que ponía en peligro, por su manera de

pensar, los valores de un país que seguía con su particular ‘caza de brujas’. Una situación que, acompañada de su despido de la Wayne State University de Detroit, hizo que emigrase a Canadá ese mismo año. Allí comenzó a dar clases en la University of Western Ontario, estableciendo junto con Robert Bordessa la *Toronto Geographical Expedition*. Colaboración que no duró mucho, pues si en 1972 se disolvió el DGEI, en 1973 dejó de dar clases y comenzó a ejercer como taxista: “Bunge decía de los taxistas que conocían el territorio mejor que los geógrafos”.²⁰ A partir de entonces cae en el ostracismo de la historia de la geografía ante la hegemonía de una rama de la geografía radical, de corte marxista y liderada por David Harvey²¹, que continuaba considerando al mapa como una herramienta proscrita debido a su vínculo histórico con el expolio y la conquista. Pero no sólo renegaban del mapa, sino de la experiencia en el lugar. Desde su punto de vista ya existía “suficiente información en comunicados de congresos, periódicos, libros, artículos, etc., que nos proporcionan todas las pruebas que necesitamos. Nuestra labor no reside en esto”²². Esta visión ensimismada en el ámbito puramente teórico de la geografía impedía una correcta aproximación a lo común, a esas innumerables prácticas espaciales corpóreas que se alejan de lo predecible y proyectado, y que, en palabras de Bunge, hacían de la Academia un lugar ciertamente alejado de esa realidad en la que se incardina lo común: “Tengo poca paciencia con los geógrafos académicos, incluso con los marxistas. Los geógrafos universitarios tienden a separar la teoría de la práctica. Leen mucho, miran, y a menudo no luchan nada. Citan, pero no ven”.²³

DGEI en la actualidad

En noviembre de 2014, un año después de la muerte de William Bunge, Gwendolyn Warren es invitada por la profesora Cindi Katz a un coloquio en CUNY Graduate Center, Nueva York, donde asegura a los allí presentes que: “Las mismas cosas que hacíamos entonces son las mismas que estáis haciendo ahora. Nada cambia”. Una reflexión compartida por Alex B. Hill, uno de los cartógrafos más activos de la ciudad de Detroit en la actualidad, autor de *Detroit in 50 maps* (2021) y de la plataforma de mapas DETROITography, quien puntualiza que, aunque se ha extendido la elaboración de mapas gracias a la tecnología, siguen existiendo problemas similares a los de hace medio siglo en relación a la propiedad, sesgo y uso de la información²⁴. El mapa nunca es meramente objetivo, o siguiendo al controvertido geógrafo radical Denis Wood “es cartografiar o ser cartografiado”²⁵. Que se nos imponga una espacialidad (con todo lo que ello implica, al radicar toda forma de justicia o injusticia en construcciones y prácticas espaciales) o que tracemos y reivindicemos la nuestra propia.

En 2019, cinco años después de la charla en CUNY, Warren junto con Katz y Nik Heynen, firman el texto: “Myths, Cults, Memories, and Revisions in Radical Geographic History: Revisiting the Detroit Geographical Expedition and Institute”. Warren, alejada de la academia por mucho tiempo, desconocía por completo los niveles de romantización e inspiración

a los que había llegado el DGEI en el ámbito de la geografía radical tras haber sido denostada durante décadas. Es por ello que decide participar en esta pieza donde, además de cuestionar su relación con Warren y su figura, busca reivindicar la posición activista que tuvo que mantener para conquistar derechos, dejándonos una reflexión final: “no ver las comunidades como proyectos, sino como oportunidades de solidaridad, producción e intercambio de conocimiento y competencias”²⁶.

Conclusiones

El trabajo de DGEI ha revelado tres líneas de trabajo convergentes y tremendamente contemporáneas – análisis cartográfico sensible, activismo y políticas locales – para plantear e intentar alcanzar una mayor justicia espacial en los barrios habitados por comunidades en riesgo de exclusión.

La cartografía se ha entendido como una herramienta al servicio de la ciudadanía capaz de espacializar con gran precisión las problemáticas de la zona, de hecho, Detroit cuenta en la actualidad con una gran cantidad de mapas de código abierto que buscan mejorar la vida de sus habitantes. Es el caso de “Detroit Food map”, cuyo objetivo es implementar la comida saludable en la ciudad²⁷. Pero el mapa no ha de entenderse como un producto final, sino como una herramienta a reivindicar por la comunidad mediante el activismo, un activismo cartográfico. Más allá de Gwendolyn Warren y los colaboradores del DGEI, la necesidad de nuevas políticas en el *inner city* de Detroit fueron reivindicadas por grupos como “New Detroit. A racial Justice Organization” o “Focus:Hope”, nacidos tras revueltas de 1967 y aún activos en la actualidad. Esto evidencia la pertinencia de implementar políticas locales para que los cambios no sean meramente efectistas, superficiales y efímeros. Detroit, con datos de 2022, es una de las zonas más inseguras de los EE.UU., más de 5.000 crímenes por cada 100.000 habitantes.

Warren, quien lleva trabajando toda su vida administrando políticas públicas, es consciente de la situación actual de la ciudad, aún así, en su charla de 2014 aseguraba que DGEI tuvo el potencial de cambiar Detroit para siempre y que fue todo un éxito. Un éxito que parece superar aquello que se pudo construir y no se hizo, para focalizarse en los afectos que dicho proyecto generó en la gente que participó en él, ya que la gran mayoría –como es su caso– re-dirigió su vida hacia batallas tan anónimas como necesarios centradas en la justicia espacial, esto es, en la búsqueda de equidad desde construcciones, productos y relaciones espaciales.

1. David Harvey, quien se convertiría en el geógrafo más mediático de los últimos cincuenta años, anuncia en el Congreso de la Asociación de Geógrafos Americanos de 1971 el fin de la revolución cuantitativa y su dedicación a una geografía radical impregnada de toques marxistas. Núria Benach, *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas* (Barcelona: Icaria, 2017), 26. A su vez, destacar la importancia de la fundación en julio de 1969 de la revista *Antipode: A Radical Journey of Geography*, en la Clark University de Massachusetts, para la visibilización de esta geografía radical. Una revista que fue sucumbiendo poco a poco a la vertiente marxistas de Harvey –focalizada en cuestiones relativas a la lucha de clases–, dejando en un segundo plano todo lo relacionado con la cuestión racial.
2. Benach, 34.
3. William Bunge citado por Benach, 39.
4. Andy Merrifield refleja con gran ironía lo que supuso aquel libro: “si estás interesado hoy en tener una carrera en Geografía, una carrera como geógrafo ‘profesional’ –con plaza fija, citas, subvenciones, todo el paquete– deberías pasar por alto Fitzgerald. No es libro para ti. Y si lo lees, si dejas que te conmueva, te inspire, te impulse a tomar partido, ten cuidado, quedas advertido: vas a tener grandes problemas”. Andy Merrifield citado por Benach, 36.
5. “We use as the absolute irreducible element the distinction between what is wet and what is dry. Might it not be better to distinguish between what is populated and what is empty of people”. William Bunge, *Field Notes*, The geography of the children of Detroit, Discussion Paper nº1 (Detroit, Michigan: Detroit Geographical Expedition and Institute, 1969), 2. Traducción por el autor. Nótese que, a partir de ahora y a no ser que se indique lo contrario, toda traducción es realizada por el autor.
6. “Perhaps nothing more vividly excited the imagination of the young-to-be-explorers than the abject admission of total spatial ignorance implied by the blank Surface marked ‘unexplored’. Admitting ignorance leads to its cure”. Bunge, 3.
7. William Bunge y Ronald Bordsessa, «Christie Pits. Paisajes ocultos y fuerzas invisibles del cambio urbano», en *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, trad. Núria Benach (Barcelona: Icaria, 2017), 196.
8. Para profundizar en la relación entre mapas y desigualdades urbanas, véase: Font-Casaseca, «La cartografía y el estudio de las desigualdades socio-espaciales urbanas».
9. “An urban expedition seeks to map and describe the human condition. It concentrates on material that does not appear in the census”.
10. Benach, *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, 8. Véase también: Gwendolyn Warren, Cindi Katz, y Nik Heynen, «Myths, Cults, Memories, and Revisions in Radical Geographic History: Revisiting the Detroit Geographical Expedition and Institute», en *Spatial Histories of Radical Geography. North America and Beyond* (Oxford: John Wiley & Sons, 2019), 62.
11. Warren citado en Benach, *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, 87-88.
12. Ronald J. Horvath, «La experiencia de la “Expedición e Instituto Geográfico de Detroit”», en *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, trad. Núria Benach (Barcelona: Icaria, 2017), 115.
13. “The biggest problem we have taken on are death, hunger, pain, sorrow and frustration in children”. Gwendolyn Warren, «About the Work in Detroit», *Field Notes* 3, 1971, 10.
14. *Inner city* es el eufemismo que dulcifica aquellas zonas problemáticas y estigmatizadas de las ciudades norteamericanas.
15. Warren, «About the Work in Detroit», 12. Aunque Warren desarrolla la investigación en este número bajo el artículo titulado “No Rat Walls on Bewick”, los mapas no aparecerán hasta 1975 en *The Canadian Alternative-survival. Expedition and Urban Change*, editado por Bunge and Robert Bordsessa.
16. Warren, 12.
17. “They [the police] broke in the door with axes and then they were dragging women and men out of there by their collars, and they were Black cops (...) Many times before a blind pig has gotten busted and no one has ever said anything. But when you really go to messing with the people like that, that is what started it”. Robert Ward, «The death of 12th Street», *Field Notes* 3, 1971, 36.
18. Respecto al concepto de ‘narración cartográfica’, véase: Víctor Cano-Ciborro, «Narraciones cartográficas: Arquitecturas desde el régimen sensible de la resistencia» (Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, 2021).
19. Ward, «The death of 12th Street», 38.
20. Benach, *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, 37. Como curiosa apreciación, se hace saber que Henri Lefebvre también ejerció como taxista.
21. David Harvey, quien se convertiría en el geógrafo más mediático de los últimos cincuenta años, anuncia en el Congreso de la Asociación de Geógrafos Americanos de 1971 el fin de la revolución cuantitativa y su dedicación a una geografía radical impregnada de toques marxistas. Benach, 26. A su vez, destacar la importancia de la fundación en julio de 1969 de la revista *Antipode: A Radical Journey of Geography*, en la Clark University de Massachusetts, para la visibilización de esta geografía radical. Una revista que fue sucumbiendo poco a poco a la vertiente marxistas de Harvey –focalizada en cuestiones relativas a la lucha de clases–, dejando en un segundo plano todo lo relacionado con la cuestión racial.
22. David Harvey citado por Benach, 29. A pesar de todo esto, los miembros del DGEI siempre defendieron sus prácticas exploratorias y cartográficas. Una defensa en la que precisamente utilizaban a Marx y su Tesis XI sobre Feuerbach: “«Los filósofos se han limitado a interpretar el mundo de distintos modos; de lo que se trata es de transformarlo»”. Con ello, el DGEI insistía en que el problema no era tanto teorematiza –sobre teorías incardinadas en el ámbito intelectual de la disciplina geográfica–, sino problemático –sobre los problemas enunciados por los propios habitantes–. Véase: Ronald J. Horvath, «La investigación y la pedagogía geográfica radical», en *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas* (Barcelona: Icaria, 2017), 212.
23. William Bunge citado por Benach, *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, 38.
24. Alex B. Hill, «“Nothing Changes”: Community Mapping Practice in Detroit» (The Detroit Geographical Expedition and Institute Then and Now...: Commentaries on Field Notes No.4: The Trumbull Community, *Antipode: A radical Journal of Geography*, 2017).
25. Denis Wood, «Cartography is dead (thank God!)», *Cartographic Perspectives*, nº 45 (2003): 7. Asimismo, esta máxima de “cartografiar o ser cartografiado”, con el añadido de “pero no todo puede (o debe) ser cartografiado”, se encuentra en el manifiesto de 2015 escrito por el colectivo Floating sheep. Véase: <http://manifiesto.floatingsheep.org/>.
26. Warren, Katz, y Heynen, «Myths, Cults, Memories, and Revisions in Radical Geographic History: Revisiting the Detroit Geographical Expedition and Institute», 83.
27. A este respecto, consúltese <https://detroitfoodmap.com/>, así como otros mapas indicados en: Hill, «“Nothing Changes”: Community Mapping Practice in Detroit».

Bibliografía

- BENACH, Núria. *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*. Barcelona: Icaria, 2017.
- BUNGE, William. *Field Notes*. The geography of the children of Detroit, Discussion Paper n°1. Detroit, Michigan: Detroit Geographical Expedition and Institute, 1969.
- . «The geography». *The professional geographer* 25, n.º 4 (noviembre de 1973): 331-37.
- BUNGE, William, y Ronald Bordessa. «Christie Pits. Paisajes ocultos y fuerzas invisibles del cambio urbano». En *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, traducido por Núria Benach, 196-204. Barcelona: Icaria, 2017.
- CANO-CIBORRO, Víctor. «Narraciones cartográficas: Arquitecturas desde el régimen sensible de la resistencia». Universidad Politécnica de Madrid, 2021.
- FONT-CASASECA, Nuria. «La cartografía y el estudio de las desigualdades socio-espaciales urbanas». Universitat de Barcelona, 2018.
- HILL, Alex B. «“Nothing Changes”: Community Mapping Practice in Detroit». *Antipode: A radical Journal of Geography*, 2017.
- HORVATH, Ronald J. «La experiencia de la “Expedición e Instituto Geográfico de Detroit”». En *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, traducido por Núria Benach, 110-20. Barcelona: Icaria, 2017.
- . «La investigación y la pedagogía geográfica radical». En *William Bunge. Las expediciones geográficas urbanas*, 205-31. Barcelona: Icaria, 2017.
- WARD, Robert. «The death of 12th Street». *Field Notes* 3, 1971, 36-38.
- WARREN, Gwendolyn. «About the Work in Detroit». *Field Notes* 3, 1971, 10-16.
- WARREN, Gwendolyn, Cindi Katz, y Nik Heynen. «Myths, Cults, Memories, and Revisions in Radical Geographic History: Revisiting the Detroit Geographical Expedition and Institute». En *Spatial Histories of Radical Geography. North America and Beyond*, 59-86. Oxford: John Wiley & Sons, 2019.
- WOOD, Denis. «Cartography is dead (thank God!)». *Cartographic Perspectives*, n.º 45 (2003): 4-7.

Víctor Cano-Ciborro

Universidad Politécnica de Madrid.

Arquitecto, Máster y Doctor (sobresaliente cum laude y Premio Extraordinario 2020/21) por la ETSAM-UPM. Ha impartido docencia en la Architectural Association, CEPT University (Ahmedabad, India) y Universidad de las Américas (Quito, Ecuador). Ha sido investigador visitante pre-doctoral en University of California, Berkeley, y actualmente es investigador post-doctoral Margarita Salas (The New School / UPM). Su línea de investigación, focalizada en la cartografía de arquitecturas de la resistencia y cuerpos subalternos, ha sido exhibida en la Bienal de Venecia de Arquitectura 2016 y 2018, Future Architecture Platform 2017 o Bienal de Arquitectura y Urbanismo de Chile 2017. Es coautor de “Rebel Bodies Rebel Cities” (CEPT Press, 2022). www.canociborro.com
vm.cano@upm.es

Fuente de financiamiento. Este artículo es resultado del programa postdoctoral “Margarita Salas-UPM” del Ministerio de Universidades, financiado por la Unión Europea-NextGenerationEU [UP2021-035].

El Cíborg¹ como Estrategia del Proyecto Arquitectónico Contemporáneo

**The Cyborg as Contemporary Architectural Design
Strategy**

Beatriz Villanueva Cajide

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 38-51

Resumen. La conceptualización del diseño arquitectónico contemporáneo está condicionada por su inmersión en el entorno digital. A partir de la segunda década de este siglo, la experimentación operativa que guio la primera era digital ha dado paso a un desarrollo teórico destinado a establecer las bases del diseño basado en el cálculo. Si la opción operativa limitaba la capacidad de decisión del proyectista, la teórica corre el peligro de, en su empeño por conectar presente y pasado, reducir las capacidades de la tecnología digital. El presente artículo se sitúa en un término medio, todavía poco explorado, en el que se contempla la posibilidad de una relación estrecha entre las inteligencias humana y artificial, a partir del estudio y armonización de las competencias de ambas, sin límites pre-establecidos. Para la definición de esta inteligencia cibernética, se combinan teoría y praxis. Por un lado, se estudian comparativamente textos que desarrollan las posibilidades de ambas inteligencias aplicadas al proyecto arquitectónico. Por otro, se analiza cómo en el caso de su aplicación en el juego del ajedrez se han conseguido resultados satisfactorios con enfoques cibernéticos. Como conclusión, se presentan posibles líneas de actuación para la ejecución de estrategias de proyecto a modo de cibernéticos arquitectónicos.

Palabras Clave

Cibernético
Inteligencia Artificial
Estrategia de proyecto arquitectónico
Sistemas arquitectónicos contemporáneos
Diagramas arquitectónicos

ABSTRACT. The conceptualisation of contemporary architectural design is conditioned by its immersion in the digital environment. Starting in the second decade of this century, the operational investigation that guided the first digital age has given way to a theoretical development to establish the basis of what Greg Lynn coined calculus-based architectural design. Suppose the operational option annulled, to a certain extent, the decision-making capacity of the architectural designer. In that case, the theoretical one risks limiting the possibilities computers offer us in its excessive zeal to connect the present and the past. This article is positioned in a middle ground, still barely explored, in which the possibility of a close relationship between human and artificial intelligence is analysed, based on the study and compatibility of both capacities, without pre-established limits. Theory and praxis are combined to define this cyborg intelligence. Thus, texts that develop the possibilities of both bits of intelligence applied to the architectural project are studied comparatively. Simultaneously, some cases in which cybernetic approaches have achieved satisfactory results in various fields are analysed. In conclusion, possible lines of action are presented for the execution of project strategies as architectural cyborgs.

KEY WORDS. Cyborg, AI, strategy of contemporary architectural design, contemporary architectural systems, architectural diagrams.

La cuestión de la autoría en el diseño arquitectónico contemporáneo

En 1997 Garry Kasparov es derrotado por el supercomputador *Deep Blue*, cuyo *software* había sido mejorado tras su primer encuentro un año antes. La capacidad de aprendizaje del computador y su inesperada victoria, incitan la curiosidad de Kasparov, que comienza a analizar las oportunidades de avance en el ajedrez que ofrecería una posible colaboración entre la inteligencia humana y la artificial. Las conclusiones de dicha investigación, resumidas en su libro *Deep Thinking*,² muestran un posicionamiento ciertamente favorable hacia la digitalización del juego, que se materializa en el ajedrez “ampliado” o “centauro”, (figura 1) práctica que enfrenta a dos equipos mixtos humano-computador. A partir de la evidencia de las distintas naturalezas de los razonamientos de ambos componentes del equipo, Kasparov propone un método en el que, mientras el computador resuelve rápidamente las operaciones matemáticas esenciales para realizar cada jugada, el ajedrecista puede centrarse en el desarrollo de las estrategias. El hecho de liberar al jugador de la mecánica tarea del cálculo tiene como consecuencia inmediata el incremento de su capacidad creativa, lo que, en su opinión, propicia el desarrollo del juego del ajedrez hacia una mayor complejidad estratégica.

Descartado el temor a una posible sustitución del hombre por la máquina gracias a la introducción del concepto de creatividad, quedaría pendiente, sin embargo, la definición del autor o agente operante. Debido a la desintegración del mismo en dos acciones, la matemática y la estratégica, el concepto de autoría evoluciona para, por un lado, conectarse con el de creatividad y, por el otro, perder su influencia determinante.

La creatividad implica necesariamente la posibilidad de un pensamiento transversal. En su libro *Hola, mundo*,³ Hannah Fry enumera varios ejemplos de fallos algorítmicos que podrían haber derivado en tragedias. Uno de



figura 1
Tablero de ajedrez “aumentado” o “centauro”.
Fuente: DGT_Centaur
Commonswikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:DGT_Centaur_2.jpg.

ellos es el protagonizado por Stanislav Petrov. Este oficial del ejército ruso es el responsable de alertar en caso de que se produzca una intromisión estadounidense en el espacio aéreo soviético, la noche en que se activa la alarma que indica que el ordenador detecta una amenaza. Sin embargo, Petrov, al comprobar de que el sistema detectaba sólo cinco misiles, asume, en base a su experiencia militar, que se trata de un error informático y no avisa a los responsables de iniciar un contraataque que llevaría a un enfrentamiento armado de proporciones apocalípticas. Petrov tenía razón, el computador se había equivocado. Menos espectaculares, pero igual o más dramáticos, son todos aquellos errores que se derivan de un sesgo discriminatorio hacia ciertas razas, religiones o géneros, que han provocado falsos encarcelamientos bajo acusaciones de terrorismo, asesinato, robo, etc., en los casos en que los supervisores humanos, al contrario que Petrov, han confiado ciegamente en la tecnología digital, por encima, en ocasiones, de lo que les dictaba su sentido común.

Esta excesiva confianza en el computador no sólo se basa en nuestra aceptación absoluta de su superioridad a la hora de realizar operaciones matemáticas complejas en un corto espacio de tiempo, sino también en lo opaca que nos resulta la mecánica interna del computado. Y esto último, fundamental a la hora de considerar procesos que involucran inteligencia artificial, es especialmente significativo en arquitectura y afecta de manera evidente al proyecto definido a partir de operaciones algorítmicas. Principalmente porque, al tratarse de un proceso de clara vocación científica y tecnológica, se propone evitar cualquier intervención que no cumpla los parámetros de dicha definición, lo cual deshecha la participación de conceptos o ideas provenientes o relacionadas con los entornos del “sentido común”⁴, la “intuición”⁵ o el discurso cultural de la disciplina implicada (en nuestro caso, precedentes arquitectónicos o tipológicos, por ejemplo).

Es evidente cómo esta cuestión podría afectar a la definición del proyecto arquitectónico realizado con el soporte de la inteligencia artificial, especialmente cuando un arquitecto dedicado al diseño digital como Greg Lynn, propone la aplicación de una “intuición humana sistemática”⁶ para decidir la forma óptima resultante de estos proyectos. Esto supondría la cancelación de todos aquellos procedimientos que resumen la idea de “pensamiento crítico”. Aunque la creatividad es un concepto abstracto, su desarrollo parece irremisiblemente conectado a la capacidad crítica del autor. De lo resumido anteriormente, se podría deducir que, aunque la “intuición humana sistemática” anula la componente humana del proyecto arquitectónico, resulta fundamental para el correcto desarrollo de un proceso completamente computarizado.

Anulación de los procesos críticos-creativos en el proyecto arquitectónico

La necesidad de acuñar un término como el de “intuición humana sistemática” surge de la convicción, muy extendida a lo largo de lo que podría considerarse

la primera era digital, de que las mecánicas de los agentes humanos y digitales son incompatibles.

Define la academia de la lengua española creatividad como “la capacidad o la facultad de crear algo”. La necesidad de que el objeto resultante sea novedoso se deduce de la segunda acepción del verbo “crear”:

“Establecer, fundar, introducir por vez primera algo; hacerlo nacer o darle vida, en sentido figurado.”⁷

Al precisar que lo que se crea debe de ser “introducido por primera vez”, la propia definición obliga a que lo creativo sea original, es decir “que resulta de la inventiva de su autor”.⁸

A partir de ambas definiciones es comprensible que lo creativo se asocie normalmente con lo artístico, lo caprichoso y, en lo que se refiere a la arquitectura, con el formalismo. Aunque, en principio, parecería contradictorio calificar de formalista un proyecto diseñado a partir de algoritmos, la realidad es que, precisamente debido a esa opacidad del proceso interno a estos sistemas a la que se aludía antes, la decisión sobre cuál es la forma óptima para un objeto arquitectónico determinado, sólo podría basarse en las preferencias estéticas del diseñador. Como hemos visto, éste es, precisamente, el momento en el que Greg Lynn propone utilizar la “intuición humana sistemática”, para anular cualquier deriva “subjetiva” a la hora de definir dicha forma. Lynn no establece la operativa necesaria para su aplicación, por lo que, aun admitiendo su posible efectividad a la hora de aumentar la objetividad del proceso de selección formal, es necesario destacar que inhabilita completamente el proceso intelectual humano, al someterlo a los mecanismos propios del artificial. En un proceso de diseño basado en el cálculo, el arquitecto interviene principalmente en el momento inicial y el final del proyecto. En el primero, para definir los parámetros y algoritmos que activarán el proceso y en el segundo para decidir la forma del objeto arquitectónico resultante.

En un proyecto arquitectónico así planteado, la unión de las inteligencias humana y artificial no resulta tan productiva como la definida anteriormente en el ajedrez aumentado. Aunque en ambas podrían establecerse un mismo planteamiento inicial, donde la inteligencia humana define la estrategia, mientras que la artificial se encarga de los cálculos matemáticos, la realidad es que la automatización del proceso en el caso del ajedrez es mucho menor, ya que el jugador está constantemente interviniendo en el juego, marcando o rectificando el camino según su criterio y, con ello, condicionando la dirección de cálculos del ordenador.

El motivo por el que esto ocurre tiene una relación directa entre la diferente complejidad de ambos procesos, que es mucho mayor en el caso del proyecto arquitectónico. Aunque nos centremos solamente en la fase de diseño inicial,

la cantidad de parámetros que intervienen es significativamente mayor, con lo que el peso del cálculo frente a la estrategia crece exponencialmente. Consecuentemente, la inteligencia artificial adquiere más responsabilidad, tomando decisiones intermedias con respecto a parámetros relacionados entre sí, como por ejemplo soleamiento y viento, de acuerdo a las instrucciones establecidas en los algoritmos iniciales. El resultado del cálculo será una superficie compleja cuya forma resulte óptima para satisfacer todas las condiciones iniciales del proyecto, de acuerdo a dichas instrucciones. La cantidad de parámetros relevantes (que comprenden los relativos a la topología, los edificios o paisaje circundante, las circulaciones y accesos, el programa del edificio, los sistemas de comunicación vertical, las necesidades de iluminación de los espacios interiores, los sistemas constructivos, estructurales, materiales...), así como todas las posibles relaciones entre los mismos, suponen una cantidad tan grande que es imposible de gestionar por el cerebro humano a la velocidad que se desarrolla el proyecto arquitectónico contemporáneo.

La estrategia respecto a todos los posibles parámetros que pueden condicionar el aspecto del edificio puede establecerse al principio o puede decidirse en función del resultado de cada cálculo particular. La tendencia actual busca incrementar la automatización del proceso, es decir, se inclina hacia la primera opción, lo que limita la intervención del arquitecto a lo largo del proyecto en favor de una considerable reducción del tiempo del proceso y, consecuentemente, de un ahorro económico. Por el contrario, como el tiempo que dure la partida de ajedrez es un aspecto prácticamente despreciable a la hora de valorarla, la estrategia cobra una mayor importancia que en el proyecto arquitectónico, donde el factor económico asociado al tiempo es esencial.

De todo ello podríamos deducir que cuanto más automatización permitamos en la fase del diseño del proyecto arquitectónico, más estamos simplificando las estrategias, que quedan, cada vez más, reducidas, a complejas operaciones matemáticas. Por novedosas que resulten las formas resultantes, es difícil calificar este proyecto como creativo, ya que, en realidad no es el resultado de “la inventiva de su autor”, sino es la simple materialización de una lógica matemática.

Como afirmaba Kasparov, la creatividad es una cualidad únicamente humana, ya que el computador no tiene inventiva. La inteligencia humana es, por lo tanto, la única capaz de “crear”, de lo que se deduce que, si limitamos su intervención también afectamos negativamente a la originalidad del proyecto digital. Si bien no tiene sentido retomar el problema de la autoría en el proyecto arquitectónico contemporáneo, que suele derivar hacia procesos cooperativos, estrategias destinadas a incrementar la participación de diversos agente o donde se basa el desarrollo constructivo del proyecto en la tecnología B.I.M., (donde diversos profesionales colaboran en tiempo

real); en el caso de la colaboración entre inteligencia artificial y humana, es imprescindible que la participación de cada una se defina de manera precisa desde el inicio. Por todo lo expuesto anteriormente, no es tanto por una cuestión de reafirmación del papel del hombre frente a la máquina, como una necesidad para mantener la creatividad como una característica del proyecto arquitectónico contemporáneo. Entendiendo la creatividad, al igual que Kasparov, como la única cualidad capaz de garantizar el avance en la disciplina, ya que incluye la capacidad de crear, podría deducirse que el agente humano debe introducirse necesariamente en el proceso digital.

El proyecto arquitectónico digital de autoría humana

Existe un término que resume el proceso explicado en el apartado anterior, la *autopoiesis*,⁹ con el que se define todo proceso completamente automatizado. En este sentido lo utiliza, por ejemplo, uno de los mayores defensores de la arquitectura paramétrica, Patrik Schumacher, quien ha publicado dos voluminosos libros dedicados a este concepto.¹⁰ La propia definición evidencia la independencia de dicho proceso respecto a cualquier tipo de intervención externa, iniciándose espontáneamente a partir de lo que podría considerarse una acción equivalente a una pre-programación previa. Consecuentemente, y asimilando el objeto arquitectónico a un organismo reactivo, Schumacher propone imitar este proceso natural gracias a la inteligencia artificial. Definidos de esta manera, este tipo de proyectos con formas auto-generadas son asimilables al sueño del coche sin conductor, por lo que significan, *de facto*, la desaparición de la presencia humana en el proyecto arquitectónico.



figura 2
Imagen exterior del Templo Lotus, Delhi, India, F. Sahba, 1980-88. Fuente: Wikimedia. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A_view_of_The_Lotus_Temple.jpg

figura 3
La gran ola de Kanagawa, K. Hokusai, 1830-33. Fuente: Wikimedia. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Tsunami_by_hokusai_19th_century.jpg

figura 4
Terminal Internacional de Yokohama, FOA, Japón, 1995. Fuente: Wiki Arquitectura. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/terminal-maritima-de-yokohama/#27-yokohama.jpg>

Uno de los principales obstáculos con los que se ha encontrado esta tendencia resulta del hecho de que la arquitectura, una vez construida, trasciende, inevitablemente, su propia existencia material. Dicha cualidad metafísica o fenomenológica se expresa, paradójicamente, a través de su forma construida. En su artículo *Design versus non-Design*,¹¹ Diana Agrest, reivindica una figura literaria, la metáfora, no sólo como herramienta de proyecto, sino, especialmente, como vehículo conector entre el arquitecto y el usuario. La utilización de dicha figura cobra especial sentido en el caso de la arquitectura resultante de un proyecto *autopoiético*, cuya automatización extrema resulta difícil de comprender para el arquitecto y, mucho más difícil de explicar al público. Aunque Agrest proponía un uso metafísico de la metáfora, como conexión entre los distintos significados que afectan al proyecto arquitectónico, en la arquitectura paramétrica autogenerada es muy habitual encontrarse con un uso literal de la metáfora, teniendo a veces la impresión de que el arquitecto define su edificio según objetos o conceptos que se relacionan directamente con la forma resultante del proceso, como ocurría en la arquitectura expresionista o post-expresionista (figura 2). Al contrario de lo que proponía Agrest, la metáfora no se utiliza como herramienta de proyecto, sino que se aplica al final, en un ejercicio formalista y simplificador, que, a partir de mecanismos ajenos al proceso, busca dar sentido metafísico a un proyecto arquitectónico basado en el cálculo y formalmente definido gracias a la aplicación de la “intuición humana sistemática”.

La necesidad de conectar el proyecto con un gran público puede llegar a provocar una cierta deriva formalista en el mismo, como admite Alejandro Zaera-Polo, del ya desaparecido estudio F.O.A., en su artículo *The Hokusai Wave*¹².

“La historia de la ola de Hukosai es la historia de cómo los compromisos con los clientes y los medios de comunicación públicos (...) desencadenaron una evolución de nuestro método de proyecto hacia la incorporacióm de una iconografía y un significado.”¹³ (figuras 3 y 4)



Al mismo tiempo, Zaera-Polo define el proceso de diseño de la “Terminal Internacional de Yokohama” como la evolución desde una fase inicial de diseño digital, basada en el diagrama, hacia un proyecto de ejecución que transforma la forma compleja resultante en función de necesidades constructivas, materiales y programáticas.

Ambas definiciones, una formal y otra técnica, describen dos capas de un proyecto que derivan de estrategias incompatibles y que son muy comunes en el proyecto digital. Si la concepción de un edificio imitando a una ola resulta completamente extemporáneo, la complejidad del proceso digitalizado es todavía incomprensible para el gran público. Dicha realidad requiere de una mayor difusión y esfuerzo comunicador del propio proyecto arquitectónico contemporáneo y de cuáles son sus verdaderas estrategias.

Una incipiente definición de inteligencia ciborg: estrategias arquitectónicas contemporáneas

En su recopilación y análisis de la historia de la ciencia ficción, *Cyber_Reader. Critical writings for the digital era*, Neil Spiller distingue entre el paradigma maquinista que dominaba el entorno computarizado de los años 60 y el cibernético contemporáneo.

“El ciberespacio ha engendrado también toda una nueva serie de espacios virtuales y no tan virtuales, entornos reactivos y realidades aumentadas. Respecto a las artes y humanidades, ha generado un radical cambio profesional y creativo. Desde el punto de vista de la teoría y práctica artística, por ejemplo, los trabajos artísticos que “evolucionan” mediante el uso de elementos del ciberespacio sirven para cuestionar antiguas nociones sobre la autoría creativa.”¹⁴

De la cita anterior se deduce que, además de cambiar nuestro espacio de acción, nuestras responsabilidades deben ser re-definidas, en paralelo a la evolución del papel que la inteligencia artificial puede llegar a asumir en el futuro. Como el resto de las disciplinas, la arquitectura debe acometer los cambios necesarios para conseguir un grado de colaboración entre las inteligencias humanas y artificial suficiente para ser efectivo en ese espacio cibernético y que, al mismo tiempo, pueda materializarse en el espacio real. Dicha última condición, que diferencia a la arquitectura respecto a otras expresiones artísticas y culturales, requiere de una colaboración más estrecha entre ambos agentes, ya que cada uno de ellos es efectivo esencialmente en una de dichas dimensiones. Es por ello que en este artículo hemos recurrido al concepto *ciborg*,¹⁵ no tanto en sentido literal (físico) como para definir una entidad capaz de expresar el grado necesario de unión entre dos tipos de inteligencias que proviniendo de naturalezas opuestas deben fundirse para dar lugar a otra nueva y mejorada.

La colaboración de distintos agentes, humanos y artificiales, así como el desarrollo de nuevos *softwares* que la gestionan eficazmente, puede llegar

a la definición de un proyecto arquitectónico digital de autoría humana, como ocurre de manera incipiente en Yokohama. De este modo, gracias a la combinación de la creatividad humana y la capacidad gestora de las tecnologías digitales se puede contribuir de manera eficaz y adaptativa al avance de la disciplina.

El caso de Yokohama no es único y existen varios arquitectos que han profundizado en procesos colaborativos que, aunque no llegan todavía al nivel cibernético, sí proponen estrategias prometedoras. Entre todas ellas destaca, por su implantación y su facilidad de aplicación, la de sustituir los croquis iniciales por diagramas, herramientas que incluyen un grado de simplicidad y abstracción asimilable por la inteligencia artificial. Si Yokohama ejemplifica el éxito de la colaboración entre diseñador y ordenador en un plano técnico, centrado en la construcción y cualidades materiales del proyecto, la estrategia de utilizar el diagrama como generador del proyecto arquitectónico consigue la evolución del “tradicional trinomio dibujo/computador/arquitectura” hacia el de “diagrama/medio digital/arquitectura,”¹⁶ lo que permite una mayor interacción humano-computador.

El uso generativo del diagrama permite un alto grado de libertad en el proyecto arquitectónico, ya que se adapta a muy diversas intenciones y planteamientos. En *The Diagram Process Method: The Design of Architectural Form by Peter Eisenman and Rem Koolhaas*,¹⁷ se profundiza en las estrategias de ambos arquitectos en torno al uso del diagrama. Mientras Eisenman (figura 5) lo usa para generar y definir la forma y geometría del edificio, a Koolhaas (figura 6) le permite resolver la complejidad programática del proyecto introduciendo, además, temas sociales o políticos que son importantes preocupaciones en su oficina. Además de las opciones representadas por ambos arquitectos y otras similares que podrían definirse respecto al trabajo de Steven Holl, Bernard Tschumi o Greg Lynn, existen otras menos ligadas a procesos tradiciones de diseño arquitectónico. Estas estrategias no limitan el uso de diagrama a un

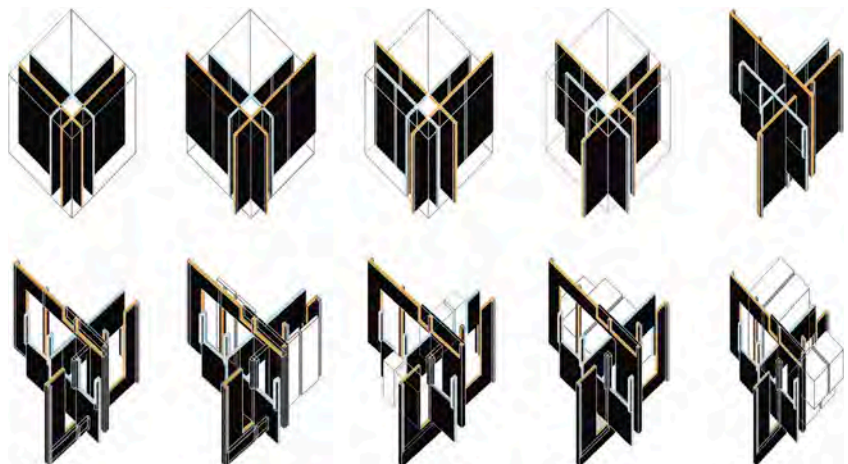


figura 5
Diagramas para la generación
formal de la Casa VI, Connecticut,
EEUU, Peter Eisenman, 1972-75.
Fuente: Wiki Arquitectura.
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-vi/>

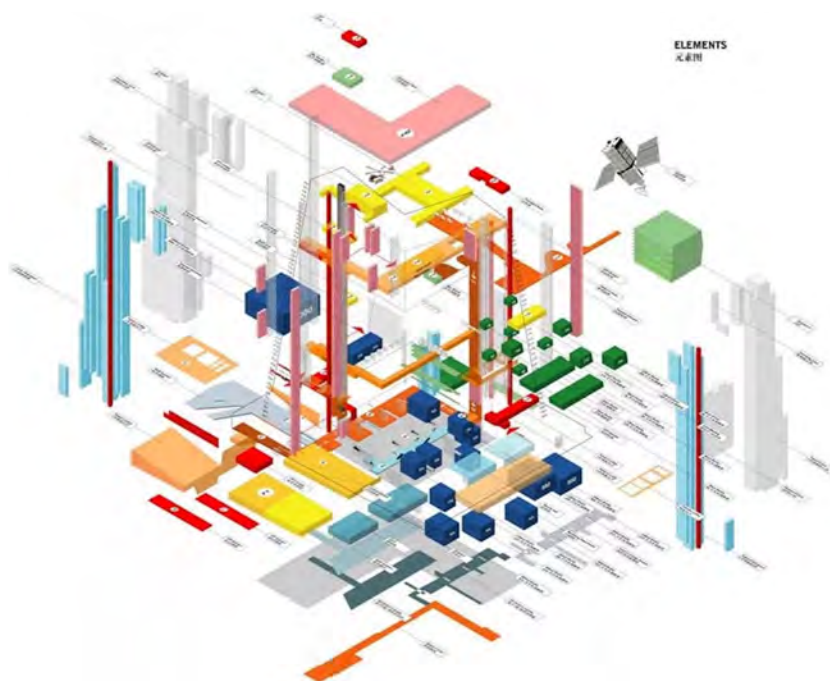


figura 6
Axonometría explotada de la sede
para la CCTV en Beijing, China,
OMA, 2004-2012.
Fuente: Wiki Arquitectura.
<https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sede-de-la-cctv/>

sustituto del croquis inicial, sino que lo amplían desde esta definición de su intención de proyecto hasta la generación formal del objeto arquitectónico. Como se resume en *El Diagrama como Estrategia del Proyecto Arquitectónico Contemporáneo*,¹⁸ también este grupo de arquitectos, que trabajan de manera inmersiva en el espacio cibernético, son capaces de introducir opciones personales en el proyecto digital. Podemos destacar varios niveles en la capacidad generativa formal del diagrama que varían desde la literalidad de los proyectos de UN Studio o Kazuyo Sejima (figura 7), hasta la reactividad de los Zaera-Polo o MVRDV (figura 8), más centrados en el análisis y posterior reacción ante los *feedback* que les proporciona cada diagrama a lo largo de las distintas fases del proyecto.

En conclusión, podríamos decir que existen dos momentos donde la colaboración de las inteligencias humana y artificial funcionan como un cibernético, compenetrándose eficazmente para el éxito del proceso. El primero es en la definición de la intención del proyecto arquitectónico a través del diagrama, una herramienta eficaz a la hora de facilitar la comunicación entre ambas. El segundo es la propia construcción del objeto arquitectónico donde, como se ha visto en el ejemplo de Yokohama, el arquitecto puede utilizar sus conocimientos técnicos para modificar la propuesta resultante de un proceso paramétrico. Sin perjuicio de seguir avanzando en la definición de los roles y responsabilidades que los agentes humanos y digitales deberían ejercer en ambos momentos, queda por resolver el momento intermedio, que comprendería la definición planimétrica del objeto arquitectónico. Actualmente esto se resuelve o bien mediante procesos de autogeneración

figura 7

Planta del Museo de Arte Contemporáneo del siglo XXI, Kanazawa, Japón, SANAA, 2002-2004.

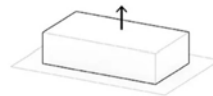
Fuente: Wiki Arquitectura. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/museo-arte-contemporaneo-del-siglo-xxi-kanazawa/>



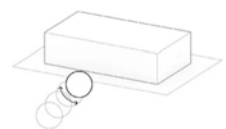
00 SITE



01 EXTRUDE



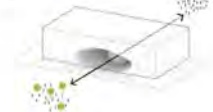
02 ENCOUNTER



03 PUSH INTO



04 CONNECT



05 TERRACE



06 LOUVRES



07 SKYLIGHT



08 TIANJIN BINHAI LIBRARY



figura 8

Diagramas de conexión y circulación de la Biblioteca de Tianjin Binhai, China, MVRDV, 2014-2017.

Fuente: Wiki Arquitectura. <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/biblioteca-tianjin-binhai/>

formal totalmente digitales o replicando métodos tradicionales, donde el computador sustituye al lápiz.¹⁹ Si la opción *autopoiética* da como resultado edificios *cáscara* sin calidad espacial, la tradicional reduce las posibilidades de la tecnología digital. Para poder aplicar procesos similares a los descritos en las otras dos fases, se requiere de una redefinición del concepto de calidad arquitectónica, capaz de valorar las posibilidades relativas al desarrollo de la inteligencia artificial, con la mirada desprejuiciada y analítica con la que Kasparov diseñó el ajedrez centauro.

1.

El término Cíborg se utiliza aquí para hacer referencia a una unión efectiva entre hombre y computador, destinada a mejorar las capacidades individuales de cada uno. En referencia al cambio de paradigma al que se alude en el prólogo de libro de Neil Spiller *Cyber-Reader. Critical writings for the digital era*, en este caso la unión entre ambos agentes se limita al aspecto intelectual.

2.

KASPAROV, Garry, Deep Thinking. Where Machine Intelligence ends and Human Creativity Begins, PublicAffairsNew York, 2017.

3.

FRY, Hannah, Hola mundo. Cómo seguir siendo humanos en la era de los algoritmos, Blackie Books, Barcelona, 2019.

4.

Athusser asocia al sentido común las cualidades de ser práctico y a-conceptual, lo que lo invalidaría como asociable al pensamiento científico, convirtiéndolo en ideológico. Para más información sobre esto ver el artículo: GANDELSONAS, Mario. "Linguistics in Architecture", en Casabella, 1973 n. 374, pp. 17-31.

5.

BERGSON, Henri, "La intuición filosófica", conferencia en el Congreso de Filosofía de Bologne, 10 abril de 1911.

6.

LYNN, Greg, Animated Form, Princeton Architectural Press, 1999, p. 19.

7.

RAE, diccionario online, definición de "crear", [https://dle.rae.es/crear?m=form] consultado el 12/2/2021].

8.

RAE, diccionario online, segunda acepción de "original" (dicho de una obra científica, artística, literaria o del cualquier otro género...) [https://dle.rae.es/original?m=form] consultado el 12/2/2021].

9.

El término autopoiesis fue inicialmente acuñado por los biólogos Humberto Maturana y Francisco Valera para definir el auto-mantenimiento químico de las células vivas.

10.

SCHUMACHER, Patrik, The Autopoiesis of Architecture, Vol. I. A New Framework For Architecture, Wiley, Hoboken, N.J., 2009.

SCHUMACHER, Patrik, The Autopoiesis of Architecture, Vol. I. A New Agenda For Architecture, John Wiley & sons, Hoboken, N.J., 2012.

11.

AGREST, Diana, "Design versus non-design", en Semiotic Landscape, Mouton, La Haya, 1979.

12.

ZAERA-POLO, Alejandro, "The Hukosai wave", en Perspecta, vol. 37, Famous, 2005, pp. 78-85.

13.

Ibid., p. 79.

"The tale of the Hukosai Wave is the history of how engagements with clients and public media -in other words, the sources of power- triggered an evolution of our projective method towards an incorporation of iconography and meaning."

14.

SPILLER, Neil (ed.), Cyber-Reader. Critical writings for the digital era, Phaidon Press, Londres, 2002, p. 17. *"Cyberspace has also spawned a whole new series of virtual and not so virtual spaces, responsible environments and augmented realities. For the arts and humanities, it has engendered radical professional and creative change. In terms of art theory and practice, for example, artworks that 'evolve' using elements of cyberspace serve to question the old notions of creative authorship."*

15.

RAE, diccionario online, ciborg: "1. m. Ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos." [https://dle.rae.es/c%C3%ADborg]

16.

PUEBLA PONS, Juan y MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor Manuel, "El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo", en EGA. Revista de Expresión Gráfica, n. 16, Universitat Politècnica de Valencia, 2010, pp. 96-105.

17.

BOSCO E SILVA, L.; PENA MARTINEZ, A.C. y CASTRIOTTO, C.M., "The Diagram Process Method: The Design of Architectural Form by

Peter Eisenman and Rem Koolhaas", en DUYAN, Efe (ed.) Architecture and Writing, Dakam Publishing, Estambul, 2014, pp. 483-491.

18.

PUEBLA PONS, Juan y MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor Manuel, "El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo", en EGA. Revista de Expresión Gráfica, n. 16, Universitat Politècnica de Valencia.

19.

Para mayor aclaración, ver: SCHEER, David R., The Death Of Drawing. Architecture In The Age Of Simulation, Routledge Nueva York, 2014.

Bibliografía

- AGREST, Diana. Design versus non-design. *Oppositions*, 6, (1976), p.45-68.
- BERGSON, Henri. "La intuición filosófica". En: Congreso de Filosofía de Bolonia (Bolonia, Italia, abril, 1911)
- BOSCO E SILVA, L; PENA MARTINEZ, A.C. y CASTRIOTTO, C.M., "The Diagram Process Method: The Design of Architectural Form by Peter Eisenman and Rem Koolhaas". En: DUYAN, Efe (ed.) *Architecture and Writing*, Dakam Publishing, Estambul, 2014, pp. 483-491.
- CORTÉS, Juan Antonio. Nueva Consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX. Valladolid, España: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2003.
- FRY, Hannah. *Hola mundo. Cómo seguir siendo humanos en la era de los algoritmos*, Barcelona, España: Blackie Books, 2019.
- JENCKS, Charles. *The Iconic Building. The power of Enigma*. Londres, Reino Unido: Frances Lincoln Publishers, 2005.
- KASPAROV, Garry. *Deep Thinking. Where Machine Intelligence Ends and Human Creativity Begins*. Nueva York, Estados Unidos: PublicAffairs, 2017.
- LYNN, Greg. *Animated Form*. Nueva Jersey, Estados Unidos: Princeton Architectural Press, 1999.
- PUEBLA PONS, Juan y MARTÍNEZ LÓPEZ, Víctor Manuel, "El diagrama como estrategia del proyecto arquitectónico contemporáneo", en EGA. Revista de Expresión Gráfica, n. 16, Universitat Politècnica de Valencia, 2010, pp. 96-105.
- SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I.A New Framework for Architecture*. Hoboken, Estados Unidos: Wiley & Sons, 2009.
- SCHUMACHER, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture, Vol. I.A. New Agenda for Architecture*. Hoboken, Estados Unidos: Wiley & Sons, 2012.
- SCHEER, David R., *The Death Of Drawing. Architecture In The Age Of Simulation*, Routledge Nueva York, 2014.
- SPILLER, Neil (ed.), *Cyber-Reader. Critical writings for the digital era*, Phaidon Press, Londres, 2002.
- ZAERA-POLO, Alejandro; Moussavi, Farshid y Ferré, Albert. *The Yokohama Project*. Barcelona, España: Actar. 2002.
- ZAERA-POLO, Alejandro. *The Hukosai wave*, en *Perspecta. Famous*, vol. 37. (2005) p. 78-85.

Beatriz Villanueva Cajide

Assistant Professor, Architecture Department, CAD, Prince Sultan University, Riyadh, Arabia Saudi. The author would like to thank Prince Sultan University for their support.

Miembro del grupo de investigación: SALab, Architecture Department, CAD, Prince Sultan University, Riyadh, Arabia Saudi.

Beatriz Villanueva Cajide es, junto a Francisco Javier Casas Cobo, socia fundadora de bRijUNi arquitectos. Es arquitecta, Máster en Gestión y Diseño de Espacios Virtuales por la fundación Camuña, Máster y Doctora Cum Laude en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la E.T.S.A.M., Universidad Politécnica de Madrid con la tesis *Estrategias para la producción de la arquitectura en la era digital*, ganadora el premio Tesis 2020 del COAM.

Ha sido docente en las universidades de Salamanca, San Jorge de Zaragoza, UEM, IE Madrid o la AA de Londres. Desde 2014 vive en Riyadh, Arabia Saudi. beatriz@brijuni.studio

Fuente de financiamiento. Prince Sultan University, Riyadh, Arabia Saudi.

El mandala líquido

Arte Brut y paisajes místicos en los espacios marginales de Bangkok

The Liquid Mandala

Art Brut and Mystical Landscapes in the Marginal Spaces of Bangkok

Francisco García Moro

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 52-69

Resumen. En 2014 grafitis con pictogramas y diagramas de aspecto técnico comenzaron a aparecer en las calles de Bangkok, llamando la atención por la meticulosidad con la que se dibujaban a pesar de la ausencia aparente de significado. El autor resultó ser una persona sin techo llamada Sametr Pattanapornchai que adolecía de algún trastorno obsesivo-compulsivo y que alegaba que sus jeroglíficos tenían el propósito de esclarecer las calamidades que habían atenazado su vida y la de su familia. Extendiéndose por las calles y el mobiliario urbano de la capital tailandesa, sus dibujos viraron populares hasta el punto de ser presentados, junto a los más reconocidos artistas internacionales, en la Bienal de Arte de Bangkok de 2020. Su condición psicológica y su talento innato le han permitido encontrar un lugar para la expresión de su individualidad entre la especulación inmobiliaria, los espacios-basura generados por las grandes infraestructuras y la homogeneidad de la globalización. La obra de Sametr ha demostrado ser una afinada caracterización de los flujos urbanos e intersticios marginalizados de la contemporaneidad, donde prácticas sincréticas se superponen a diario sobre la vida moderna.

Palabras Clave

Art Brut
Grafitis
Arte tailandés
Arte urbano
Sametr Pattanapornchai
Mandala

ABSTRACT. In 2014, graffiti with pictograms and technical-looking diagrams began appearing on the streets of Bangkok, drawing attention by the meticulousness with which they were executed in spite of their apparent lack of meaning. The author turned out to be a homeless person named Sametr Pattanapornchai who suffered from some obsessive-compulsive disorder and claimed that his hieroglyphs were intended to shed light on the calamities that had plagued his and his family's lives. Spreading through the streets and urban elements of the Thai capital, his drawings became popular to the point of being featured, alongside the most renowned international artists, at the Bangkok Art Biennale in 2020. His psychological condition and innate talent have allowed him to find a place for the expression of his individuality amidst the real estate speculation and the junkspaces generated by infrastructure works and globalisation. Sametr's work has proven to be a fine-tuned characterisation of the urban flows and marginalised interstices of contemporaneity, where syncretic practices are superimposed on the modern life on a daily basis.

KEY WORDS. Art Brut, Graffiti, Thai Art, Street Art, Sametr Pattanapornchai, Mandala.



Introducción: el espacio urbano como lienzo

Cities on the Move, una muestra itinerante dirigida por Hans Ulright y Hou Hanru, celebró su quinta edición en Bangkok en 1999. En aquel momento, la capital de Tailandia sufría los problemas típicos de las metrópolis de los países en desarrollo: carreteras congestionadas, carencias crónicas de dotaciones públicas, proyectos de infraestructura cuya construcción se eternizaba, una emigración masiva campo-ciudad y una severa desigualdad. Debido a la carencia de espacios expositivos apropiados, la organización del festival renunció a instalarse en una localización concreta: en su lugar, las obras de artistas como Rirkrit Tiravanija (n. 1961), Surasi Kusolwong (n. 1965), Chitti Kasemkitvatana (n. 1969) y Mani Sriwanichpoom (n. 1961) se exhibieron en los espacios públicos de la bulliciosa urbe (carteles publicitarios, centros comerciales o vehículos de transporte público). El ‘dinamismo y velocidad’¹ de la ciudad asiática conectaría arte, arquitectura y cinematografía directamente con la realidad urbana en toda su crudeza sin la intermediación de los asépticos espacios de los museos. El universo de la vida a pie de calle de Bangkok se reveló así como el sustrato imprevisto de un universo creativo que había sido ignorado. El animismo religioso —el culto a fantasmas y espíritus ancestrales— había sobrevivido a las presiones de la globalización apropiándose de elementos modernos como las bebidas azucaradas o los personajes de anime, convertidos en médiums que comunican con lo sobrenatural, construyendo así nuevos sincretismos que convivían en simbiosis con las corrientes oficiosas del budismo Theravada.² Altares domésticos *Sam Pran* y artefactos de *feng-shui* se entrelazaban con flamantes centros comerciales, torres de oficina y autopistas elevadas. De la misma forma en que Scott-Brown y Venturi dignificaron los casinos de Las

figura 1

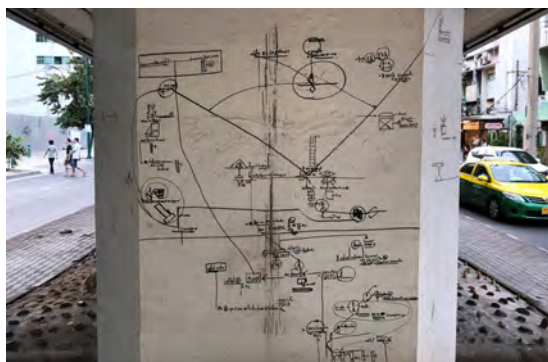
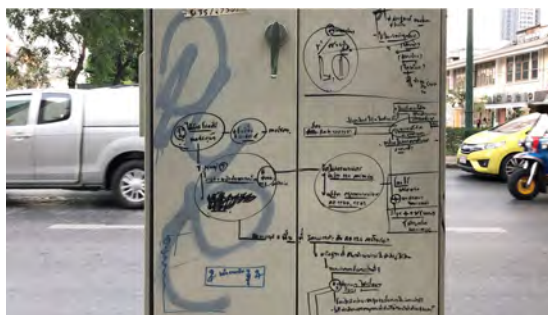
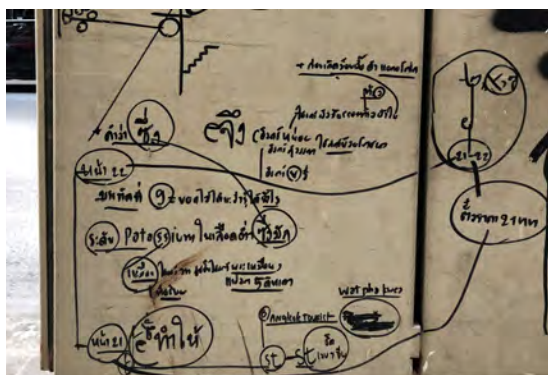
Cálculos numerológicos encontrados en bloques de hormigón abandonados en un solar de Bangkok, 2014. Cortesía de Beer Singnoi.

figura 2

Graffitis by Sametr Pattanapornchai en diversos elementos urbanos de Bangkok (pavimentos, cajas eléctricas, viaductos), 2018. Cortesía de Raphael Treza.

Vegas, la vida urbana tailandesa comenzaba a revalorizarse frente a la alta cultura. Libros como ‘Very Thai’³ fueron determinantes en este cambio de actitud: la creatividad espontánea del día a día se situaba al medio camino entre el *Art Brut*, la exploración etnográfica y la celebración desacomplejada del *kitsch* de la arquitectura especulativa.

En el año 2014, el fotógrafo tailandés Beer Singnoi, hoy reconocido por sus reportajes sobre la arquitectura brutalista de Tailandia, compartió en su cuenta de Facebook fotografías de unos misteriosos grafitis que se repetían recurrentemente por diversas localizaciones en la ciudad (Fig. 1). Quienes se detenían a escudriñarlos con atención descubrían una maraña de diagramas electrotécnicos inconexos, anotaciones sin sentido aparente y declaraciones místicas. Cálculos numerológicos se combinaban con patrones geométricos, acompañándose con ilustraciones de carácter vagamente técnico, siempre incomprensibles, que delataban que el misterioso autor debía tener alguna formación ingenieril. Singnoi recogió testimonios que los atribuían a ‘un hombre de unos cuarenta años’ que aparentaba tener algún problema psicológico. Los dibujos se realizaban con tiza, rotulador o pincel y aparecían sobre todo tipo de elementos urbanos, como tapas de registro, pavimentos, pilares o muros de hormigón (Fig. 2). Se daban generalmente en áreas de nudos de comunicaciones, cruces de autopistas, pasos subterráneos. Cuando este autor encontró estos dibujos en los pavimentos de Ratchatewi por primera vez, inicialmente pensó que se trataría de indicaciones para alguna obra pública. Entonces su ojo captó motivos religiosos imbricados dentro de



lo que parecía un diagrama electrotécnico, donde una pequeña isometría de Wat Aarun, un templo de cinco espiras que representa el Monte Mehru, la montaña sagrada del budismo, se conectaba a una amalgama de diagramas técnicos acompañados de profusas anotaciones *non-sequitour*, tanto en inglés como en tailandés. En 2016, el medio digital Coconuts Bangkok realizó un reportaje con el sugerente título de ‘Hombre sin techo dedicado a desentrañar conspiración Iluminati bajo el puente de Ratchatewi’.⁴ Sin embargo, el autor presumiblemente rechazó ser fotografiado y los periodistas, con una notable falta de ética, retrataron y entrevistaron a otra persona sintecho haciéndola pasar por el primero. Este artículo indagará en la capacidad de estos dibujos para comprender la espacialidad del Bangkok moderno, justificando la relevancia que adquieren para la creación artística contemporánea y su capacidad para expresar la urbanidad no-europea.

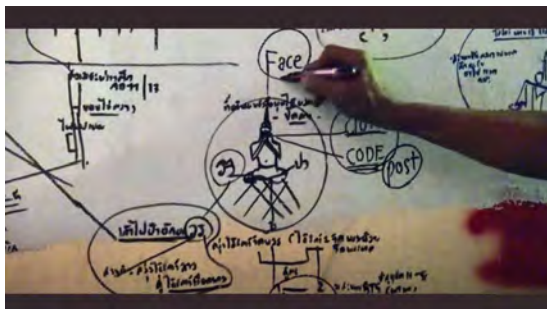
Sametr Pattanapornchai, un artista *brut*

En el documental *Mystery Mind Maps of Bangkok*, el cineasta Raphael Treza rastrearía estos diagramas hasta dar con Pirachai Pattanapornchai (n. 1961), también conocido como Sametr (Fig. 3),⁵ quien afirmaría llevar treinta años viviendo en la calle.⁶ Sametr declararía ante la cámara haber sido expulsado del ejército y que los cálculos numéricos que escribía por doquier estaban encaminados a descubrir a los culpables de sus vicisitudes personales. Unos seres de intención maligna, una especie de conspiración cósmica había provocado su caída en desgracia en el ejército, así como el cáncer de esófago que provocó el fallecimiento de varios de sus familiares. Sus dibujos interpretaban hechos sencillos como una mariposa que se posaba a beber sobre el agua como pistas que conducirían, en algún momento, hacia la resolución definitiva del enigma. ‘No es un mapa, es sólo el dibujo de una paloma’, respondía ante el dibujo de mapa de Bangkok, inequívocamente identificable por la precisa delineación del río Chao Phraya.

Aunque Sametr no se considerara a sí mismo como un artista, su producción gráfica podría ser entendida como *Art Brut*, un concepto acuñado por Jean Dubuffet (1901-1985) para referirse al ‘arte realizado por *outsiders*’. El estilo vivía entonces en una nueva ola de popularidad gracias a exposiciones como ‘Art Brut in America: The Incursion of Jean Dubuffet’ en el Museo de Arte Folk de Nueva York en 2015-16, que indagaría en la relación entre la condición psicológica de artistas como Francis Palanc (1928-2015) o Augustin Lesage (1876-1954) y sus meticulosos, reiterativos e intrincados motivos formales. Casi simultáneamente, la exposición ‘TOC [Trastorno Obsesivo-Compulsivo]. Una colección propia’ celebrada conjuntamente en el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León y el Domus Artium 2002 de Salamanca, comisariada por Jorge Blasco Gallardo, reunió a cincuenta artistas y cinco psiquiatras y psicoanalistas para realizar una interpretación literaria y textual de la obra artística, construyendo un ‘aparato teórico que, con su poética y su política’, mostrara la complejidad de la relación entre creatividad y salud mental. El ‘aparato expositivo’, por tanto,

figura 3
Sametr Pattanapornchai dibujando diagramas en el muro de un paso subterráneo en Bangkok. Fotogramas del documental *Mystery Mind Maps* dirigido por Raphael Treza, 2020.

figura 4
Izquierda: Mapa de la red de canales de Bangkok, autopistas y ferrocarril. Fuente: autor, a partir de Open Street Maps, 2022. Derecha: Graffiti por Sametr Pattanapornchai bajo un viaducto en Bangkok, 2018. Cortesía de Raphael Treza.



optaba por ‘complejizar’ el abordaje del trastorno obsesivo-compulsivo en vez de ‘explicarlo de un modo científico’.⁷

Los diagramas de Sametr se funden en el continuo físico y programático de los intersticios urbanos de la metrópoli. El cartógrafo Tongchai Winichakul demostró cómo la cosmografía precolonial budista entroncaba con los mapas terrenales en ciertos puntos de interés. Winichakul mostraba un mapa de peregrinación de la laguna de Songkhla, en el sur Tailandia, de entre 1680 y 1699 donde el territorio se describía mediante la sucesión de sesenta y tres estupas.⁸ El territorio no se concebía en relación a carreteras –que eran inexistentes– o núcleos de población –constituídos en casas barco sin localización fija– sino por la disposición relativa de los *chedi* (‘estupa’) sobre el paisaje cambiante de la ciudad acuática. Bangkok se había desarrollado como una urbe fluvial donde el transporte por carretera tenía una dimensión secundaria (Fig. 4). Mientras que la isla central, denominada Rattanakosin, se estructuraba en una serie de canales concéntricos en torno al Palacio Real, una tupida red de canales, huertos y caminos se extendía hasta llegar a las fértiles planicies de la cuenca del río Chao Phraya. Un sistema de diques permitía gestionar las crecidas, desviando y diluyendo el exceso de agua. El crecimiento urbano, especialmente a partir del Plan de Desarrollo de 1961, siguió un modelo importado de los Estados Unidos centrado fundamentalmente en el uso del automóvil. La construcción de las nuevas carreteras acarrearía la desaparición de estas vías de drenaje, generando las inundaciones que aún se sufren cada año en el centro de la capital. La

superposición de la red de autopistas sobre los lánguidos canales dio lugar a áreas malditas, intersticios sin uso desechados por las nuevas aspiraciones de progreso y modernidad. Allí, en *loops* de autopista, arcones ferroviarios, canales fétidos, se acumulaban los desechos y construían su refugio aquellos que vivían en los márgenes de la sociedad (Fig. 5).

Es en estos no-lugares, próximos pero segregados de los flujos principales de tránsito, donde Sametr dispondría del espacio y el reposo para realizar sus murales de mayores dimensiones. Sometido a la invisibilización típica de las personas sintecho, sostenido por la simpatía que su talento despertaba ocasionalmente, Sametr se habituaba a que sus diagramas fueran regularmente borrados por el ayuntamiento. La urbe contemporánea es característica más por sus flujos más que por su permanencia como allí atestiguarían los vendedores callejeros, los repartidores en moto, los taxistas, los chabolistas desahuciados y los trabajadores migrantes. Este ciclo de creación-destrucción acompaña a Sametr en su itinerancia y, por tanto, es



figura 5
Chabolas bajo una autopista de peaje en el canal de Khlong Toei, Bangkok. Fuente: autor, 2022.

habitual que un paseante *flâneur* no pueda visitar dos veces los jeroglíficos que casualmente se haya encontrado en su camino.

Este obligado nomadismo y la fugacidad de su obra no evitaría que Sametr pasara de ser un sin techo descubierto por blogueros y *coolhunters* a exponer en los circuitos del arte contemporáneo. El documental de Treza dio a conocer al artista ante el público. En 2019, el comisario Suebsang Sangwachirapiban presentó a Sametr junto a una selección de artistas japoneses y tailandeses en la muestra 'Art Brut: Figure of Unknown Beauty' en el Centro de Arte y Cultura de Bangkok (BACC). Un año después se daría su consagración definitiva en la Bienal de Arte de Bangkok, comisariada por Apinan Poshyananda y compartiendo cartel con las mayores figuras del arte actual como Ai Weiwei, Amish Kaphoor y Marina Abramovich (Fig. 6). Sametr vive todavía en la calle y rechaza dar entrevistas o ser agasajado por los medios, constituyendo así el arquetipo del *artista maldito* que se entrega a una creación pura desdeñando la fama sobrevenida. En febrero 2020, semanas antes del confinamiento a causa de la pandemia y con sus obras aún expuestas en la Bienal, se le podía ver a diario dibujando en la acera junto a los accesos a la estación de tren aéreo de Phra Kannong.



figura 6
Cartones dibujados por Sametr
Pattanapornchai en la Bienal de
Arte de Bangkok, 2020. Fuente:
autor.

Sincretismo y ciudad

La representación del Monte Mehru, montaña mística de nueve picos que albergaba en sus faldas niveles ascendentes de criaturas mitológicas, es un motivo recurrente de la iconografía budista. Aparece en todo tipo de artefactos culturales, desde los *sak yant* (tatuajes con función de talismán en lengua pali) habituales entre budistas piadosos hasta las espiras de los templos, pasando por el Templo del Amanecer, el monumento más famoso de Bangkok, o las piras que se instalan en el campo de Sanam Luang con motivo de los funerales reales (Fig. 7). El brahmanismo se combinaba con el budismo y el animismo en un sincretismo de influencias mutuas.⁹ Surgía un paisaje de pequeños altares que se erigían en una lectura alternativa de la ciudad. Sametr emplea juegos de palabras y pictogramas que ‘comunican con signos astrológicos y emblemas en los edificios’ y él mismo declaraba que existían ‘lugares estratégicos’ que conectaban con los almanaques adivinatorios que guiaban el futuro de Bangkok.¹⁰ Muchos de estos altares sincréticos admiten lecturas al margen de la oficialidad religiosa: constituidas en ‘espacios híbridos’ incorporan ‘narrativas anti-estatales’ a una ciudad alternativa construida a la sombra del progreso (Fig. 8).¹¹ La cuestión de los edificios-médium no es anecdótica. Ole Sheeren, director delegado de *Cities on the Move*, había afirmado en el texto curatorial: ‘La ciudad de Bangkok está llena de edificios-robot, torres Louis XIV y esqueletos de construcciones sin terminar’.¹² Arquitecturas emblemáticas como el Edificio Elefante (1997), el Edificio Robot (1986) o los ostentosos rascacielos neobarrocos diseñados por Rangsan Torsuwan no sólo alumbraban un *skyline* de extravagancias, sino que se aprovechaban de las licencias historicistas de la postmodernidad para ejercitar silenciosamente su rol de talismán. Se trataba del ‘reconocimiento de un panorama urbano espiritual’ que delimitaba un territorio sobrenatural que se buscaba en las memorias de una ruralidad perdida, destruida por la voracidad del desarrollo urbano.¹³

El Devorador de Almas

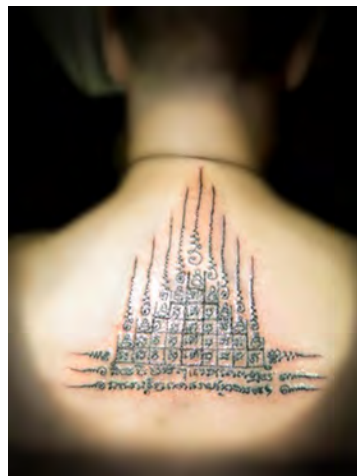
El imaginario literario nacional representaría Bangkok como ‘un devorador de almas’, un lugar de ‘gente sin rostro’, donde el cuerpo humano se convertía en ‘un vehículo para expresar el lamento, la soledad, el ira y la carencia’.¹⁴ Resulta interesante recuperar la noción de *junkspace* o ‘espacio basura’ conceptualizado por Rem Koolhaas en un momento de creciente interés por el desarrollo de las ciudades chinas.¹⁵ El *junkspace* constituiría la amalgama de desechos arquitectónicos, urbanísticos y espaciales generados por la actividad capitalista. Una entidad a punto de cobrar vida propia que devora las ciudades y se expande por los vacíos creados por los espacios productivos. Según Steven Jungkeit, las ‘prácticas litúrgicas y los rituales’ son capaces de modular y deslocalizar nuestra percepción del espacio, ‘fracturando el marco de los espacios del capital’. Jungkeit compararía así la impronta de los artistas urbanos —grafiteros, parkour, Dj’s— con la capacidad del misticismo religioso para dotar de significado a los vacíos urbanísticos originados por el *junkspace* contemporáneo.¹⁶ La búsqueda de transcendencia en la ciudad,

figura 7

Representaciones gráficas y arquitectónicas del Monte Mehru. De izquierda a derecha: pila mortuoria del Rey Rama IV (1869); Templo del Amanecer en Bangkok (1851) y tatuaje *sak yant*. Fuente: Wikicommons.

figura 8

Altares domésticos *Sam Pran* en una variedad de estilos arquitectónicos tradicionales y contemporáneos. Fuente: autor, 2016-2020.



entendida como un vertedero contemporáneo, equipara al teólogo con un ‘arquitecto insurgente’ (término acuñado por David Harvey¹⁷) puesto que ambos comparten la determinación de dotar de significado los espacios-basura generados por la sociedad postmoderna.

Sametr, con el rotulador en su mano, expulsa sus demonios interiores mediante el dibujo compulsivo. Los cartones resultantes no dejan de ser un subproducto residual de la mera acción. Sus emplazamientos más notables se caracterizan por ser espacios intersticiales en las intersecciones de las redes urbanas. A la sombra de este enjambre de pasarelas, viaductos, muros de contención, diques y vías de drenaje, surgen los espacios basura que conforman el hábitat de la marginalidad. Uno de estos emplazamientos es el cruce entre el canal de Saen Saep y el puente de estilo ecléctico Hua Chang (‘cabeza de elefante’, inaugurado en 1906); allí también se encuentra el dique de Sapan Hua Chang, uno de los nodos principales de la red de transporte fluvial que transporta cada día a 40,000 viajeros (Fig. 9). Sobre



sus cabezas, se alza la estación de ferrocarril aéreo de Ratchatewi por la que transitan cada día miles de estudiantes universitarios. Otro emplazamiento, que en el documental de Treza presenta escuetamente como ‘su santuario’, es el espacio ferroviario a la sombra del viaducto de Rama 9, cuyos altos pilares daban cierto aire catedralicio a sus graffitis (Fig. 10). Los bajos del puente de Taksin el Grande eran otro nodo intermodal frecuentado por Sametr, sito en el cruce entre una autopista en dirección oeste, el tren aéreo y varios embarcaderos.

Un mandala líquido

El psicólogo Carl Jung fue un entusiasta proponente de los mandalas, que él utilizaba como una herramienta terapéutica en el campo de la psicología. Dado que, para Jung, el desarrollo psicológico se expresaba mediante símbolos, el dibujo de pensamientos espontáneos, organizados a través de ‘estructuras abstractas’,¹⁸ daría lugar a *mandalas* (‘círculos mágicos’) que ‘fascinaban al paciente’ y, de algún que otro modo, ‘resultaban expresivos y

figura 9
Izquierda: entorno del Puente Hua Chang (‘Cabeza de elefante’) bajo el tren aéreo de Bangkok, 2005, fuente: wikicommons.
Derecha: graffitis en los accesos al Puente desde el canal de Saen Saep, 2018. Cortesía de Raphael Treza.

figura 10
Pictogramas y cálculos
numerológicos por Sametr
Pattanaornchai bajo el viaducto
de una autopista de Bangkok, 2014.
Cortesía de Beer Singnoi.

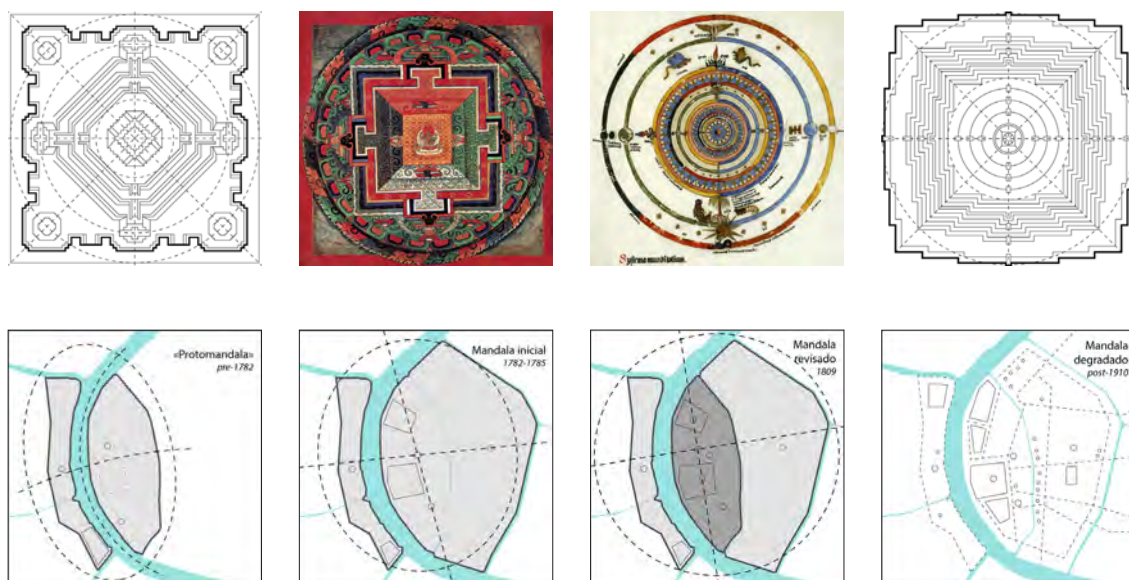


efectivos en relación a su condición psicológica.¹⁹ Al inscribir los conflictos internos en una forma circular y rotunda, encerrados en un cuerpo unitario que resaltaba sobre el blanco del papel, el paciente visualizaba las complejidades y contradicciones que constituían su propia identidad. Estos diagramas carecían de valor material: servían de mera representación gráfica de estados mentales, una herramienta de autodescubrimiento. El ‘verdadero’ mandala era aquella imagen interior que se construía ‘gradualmente’ cuando el ‘equilibrio psíquico’ se estabilizaba.²⁰ Esta composición centralizada se reflejaba en las ciudades premodernas del Sudeste Asiático. Según Van Roy, la noción budista del *mérito* se ‘replicaba en las organizaciones humanas’ y gobernaba la organización espacial de los asentamientos urbanos.²¹ La disposición espacial del Bangkok antiguo, emplazado en la isla de

Rattanakosin y rodeado por canales concéntricos, evocaba así la organización espacial de estos diagramas cosmológicos (Figs. 11 y 12).²²

Los mandalas de Jung eran así una composición hiperfocalizada donde los conflictos vitales se manifestaban unificados, constituyendo los límites de su cosmos personal. Sin embargo, los diagramas de Sametr rehuían la focalización y se expandían indefinidamente sobre las superficies de hormigón. A escala urbana, señalarían como habichuelas blancas los itinerarios de un nómada sintecho. Al igual que su pensamiento y las descripciones de su propia obra, siempre en constante transformación, los dibujos rehúyen todo intento de focalización, expandiéndose por el espacio urbano con el ímpetu centrífugo de su gesto manual.

La obra del artista conceptual holandés Stanely Brouwn (1935-2017) presenta ciertas analogías que pueden ayudarnos a contextualizar el valor de estos grafitis. En un folio plegado publicado con motivo de una exposición en el Stadtische Kunsthalle, Dusseldorf, en otoño de 1969, el artista Brouwn indicaba: ‘Camine durante unos instantes muy concienzudamente en una cierta dirección; simultáneamente, un infinito número de criaturas vivas en el universo se están moviendo en un infinito número de direcciones.’²³ Sheeren, de nuevo en su manifiesto para *Cities on the Move*, describiría esta condición de flujo, como si el paisaje fluvial pretérito de Bangkok continuara hoy circulando bajo el asfalto: ‘La ciudad flota de nuevo, ríos y flujos por todas partes, relleno lo que queda entre los edificios. Sustitutos de hormigón para los flujos de agua que hoy se elevan sobre el suelo. Un fluidum de vehículos – barcos son puntos que se mueven en líneas continuas. La gravedad es finalmente derrocada: autopistas elevadas. Trenes aéreos. Express y pasarelas. Tubos y tuberías.’²⁴ Pese a perseguir ansiosamente un



significado, las composiciones de Sametr permanecen en constantemente inacabadas; la transcendencia buscada —la razón del fallecimiento de su familia, su despido del ejército— el misterio a resolver permanece esquivo a pesar de las aproximaciones y hallazgos parciales, pequeños momentos *¡Ahá!*, que señalan sendas prometedoras pero que nunca revelan el acertijo.

Brouwn compartía con Sametr el rechazo por su proyección pública. Tanto Brouwn como sus herederos restringieron férreamente, desde los años setenta, la difusión de su legado, evitando proporcionar información biográfica que pudiera ‘interferir o suplementar’ la lectura de su arte conceptual.²⁵ Sin embargo, las semejanzas no se limitan a su rechazo de la fama. En ‘This Way Brouwn’ (1969) el holandés recopiló mapas dibujados por viandantes a los que había preguntado por alguna dirección. Cada cuartilla explicaba un recorrido urbano con el lenguaje gráfico propio de cada transeúnte (Fig. 13). La secuencia de operaciones espaciales —el modo en que verbalmente se indica cómo llegar a un emplazamiento dado— flotaban en el vacío abstracto de la cuartilla de papel. Cuando las instrucciones se daban sólo de palabra, la cuartilla aparecía vacía, únicamente con el membrete ‘This Way Brouwn’. Giros a izquierda y derecha, hitos en el camino constituían mapas relacionales donde la distancia geográfica —habitualmente expresada por la escala gráfica— se sustituía por la diagramatización de situaciones urbanas definidas por la secuenciación subjetiva de sus relaciones mutuas. Los diagramas de Sametr también conceptualizan flujos y secuencias pero, como buen creador *brut*, su expresión carecía de la rotundidad enunciativa del arte conceptual. Los itinerarios son únicamente hilvanados por la frenética mano del autor, saltando del diagrama electrotécnico al cronograma adivinatorio y combinando el boceto cartográfico con patrones ornamentales tradicionales. Se genera así un imaginario geomántico-tecnológico representado en

figura 11

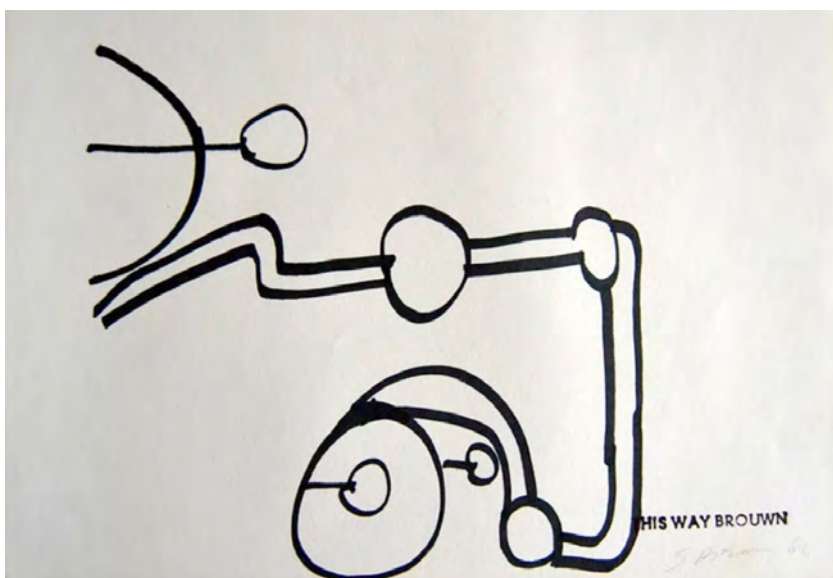
De izquierda a derecha y de arriba a abajo: planta del Templo del Amanecer en Bangkok (1851); mandala tibetano *De los Comienzos virtuosos*; planta del Templo de Borobudur en Java (s. IX); mandala dibujado por Carl Jung en 1916 titulado *Systema Munditotius* ('El sistema de todos los mundos'). Fuente de los dibujos arquitectónicos: autor. Fuente de los mandalas: Jung, C G, S Shamdasani, J Peck, y M Kyburz. 2012. *The Red Book: A Reader's Edition*, (p. 297 y 364, respectivamente).

figura 12

Evolución de la organización espacial del área central del Bangkok antiguo. Fuente: autor, basado en los diagramas de Roy, Erwan Van. 2016. 'Rise and Fall of the Bangkok Mandala', *Journal of Asian History* 45 (1): 85–118.

figura 13

Stanley Brouwn. *This Way Brouwn*, 1969. Fuente: Vannabe Museum.



episodios no secuenciales y que yace desperdigado por innumerables localizaciones. Obras efímeras debido a la constante amenaza de los servicios municipales de limpieza, a lo que la singular personalidad del artista no ayuda a la hora de documentar y mapear estas creaciones.

Con vistas a la exposición en la Bienal, las superficies de cemento fueron sustituidas por cartones (un medio transportable, exhibible y comercializable) para permitir al creador desarrollar su arte de una forma cívica y respetuosa con los bienes públicos (Fig. 14). Se realizaba así la misma

figura 14
Diagramas y dibujos por Sametr Pattanapornchai expuestos en la Bienal de Arte de Bangkok, 2020.
Fuente: Autor.



diferenciación que se hace, por ejemplo, entre el grafiti y las pinturas murales realizadas con consentimiento de la propiedad, especialmente sensible allí donde administraciones públicas involucradas han de ser cuidadosas en apoyar acciones subversivas. Más aún cuando las sucesivas juntas militares en Tailandia se habían adjudicado a sí mismas la obligación paternalista de velar por el decoro y el civismo públicos. Aunque Sametr podía aún ser visto pintando en la rúa, y vecinos y admiradores le suplían de cartones y rotuladores, su potencia enunciativa, desde el punto de vista de quienes no pueden concebir el arte urbano sin una dimensión subversiva, habría sido sin duda domesticada.

En 1974, Henri Lefebvre explicó cómo una araña, al tejer su red y ejercitar sus funciones corporales, definía su propio sistema de coordenadas, definiendo las normas por las que se entendía su espacio vital.²⁶ Esta metáfora daría lugar a un nuevo género de interpretaciones del arte urbano como acciones de apropiación y relectura del espacio urbano contemporáneo. En vez de construirse sobre una cuadrícula vacía intemporal, el espacio es generado mediante la expresión del mismo ser, la acción creativa, que en el caso de

Sametr persigue retratar un personal territorio espiritual. Un espacio retratado por flujos diagramáticos donde la religiosidad, el tecnicismo *non-sequitur* y un cierto orientalismo internalizado se funden en un medio continuo con la vida cotidiana del transeúnte (Fig. 15). Y lo hace como producto de su delicada condición psicológica, rehuendo del reconocimiento público y evitando posicionarse respecto a ninguna teoría o escuela de pensamiento. Un mandala líquido, una cosmología sincrética desarrollada en las márgenes del espacio-basura contemporáneo, producto de la singular condición mental del artista. Probablemente uno de los mayores hallazgos de la Bialnal fue sacar por un instante a Sametr Pattanapornchai de la calle para que, a regañadientes, expusiera sus diagramas en un museo convencional.

figura 15
Sametr Pattanapornchai retratado
bajo un viaducto en Bangkok, 2018.
Cortesía de Raphael Treza.



1. Brian Curtin, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand* (London: Reaktion Books, 2021), p. 61.
2. Pattana Kitiarsa, «Beyond syncretism: Hybridization of popular religion in contemporary Thailand», *Journal of Southeast Asian Studies*, 36.3 (2005), 461-87 <<https://doi.org/10.1017/S0022463405000251>>.
3. Philip Cornwel-Smith, *Very Thai. Everyday Popular Culture*, 2nd ed. (Bangkok: River Books, 2005).
4. «Homeless man on quest to scribble Illuminati conspiracies on Ratchathewi bridge?», *Coconuts Bangkok*, 2016 <<https://coconuts.co/bangkok/features/homeless-man-quest-scribble-illuminati-conspiracies-ratchathewi-bridge-photos/>> [accedido 12 septiembre 2022].
5. Nos referiremos a él como Sametr, puesto que los nombres propios suelen tener más preeminencia en Tailandia que en Occidente.
6. Raphael Treza, «Mystery Mind Maps», *Youtube*, 2020 <<https://youtu.be/bbVPzSGQ2Xg>> [accedido 10 abril 2021].
7. Jorge Blasco Gallardo, «TOC: Una colección propia. Obsesividad compulsiva e imagen contemporánea en las Colecciones del MUSAC y el DA2», *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, 2016 <<https://musac.es/#exposiciones/expo/toc-una-coleccion-propiaobsesividad-compulsiva-e-imagen-contemporanea>> [accedido 23 abril 2023].
8. Tongchai Winichakul, *Siam Mapped. A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994), p. 28.
9. Kitiarsa, op. cit.
10. Bangkok Art Biennale, «Pinchai (Samer) Pattanapornchai», *Bangkok Art Biennale*, 2019 <<https://bab20.bkkartbiennale.com/artist/>>
- Samer-Peerachai> [accedido 9 septiembre 2022].
11. Johnson, p. 304.
12. Ole Sheeren, «Cities on the Move, Bangkok», *Büro Ole Sheeren* <<https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok>> [accedido 12 marzo 2020].
13. Andrew A. Johnson, «A Spirit Map of Bangkok: Spirit Shrines and the City in Thailand», *Journal for the Academic Study of Religion*, 28.3 (2015), 293-308 (p. 304) <<https://doi.org/10.1558/jasr.v28i3.28434>>.
14. Apinan Poshyananda, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Oxford: Oxford University Press, 1992).
15. Rem Koolhaas, «Junkspace», *October*, 100 (2002), 175-90 <<https://www.jstor.org/stable/779098>>.
16. Steven Jungkeit, «The Dreamlife of Junkspace: Utopia, Globalization, and the Religious Imagination», *Union Theological Seminary*, 2013, 36-46 (p. 44) <<https://doi.org/10.7916/D86972W4>>.
17. David Harvey, *Spaces of Hope* (University of California Press, 2000).
18. Richard Wilhelm y Carl Jung, *The Secret of the Golden Flower* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1926), p. 85.
19. Wilhelm y Jung, p. 98.
20. Carl Jung, *Psychology and Alchemy* (Princeton University Press, 1993).
21. Erwan Van Roy, «Rise and Fall of the Bangkok Mandala», *Journal of Asian History*, 45.1 (2016), 85-118.
22. Van Roy detalló la evolución de la formación del 'Mandala de Bangkok' en relación a su desarrollo urbano, desde sus inicios como ciudad, pasando por su etapa de apogeo durante el tránsito del siglo XVIII al XIX, hasta su posterior degradación a consecuencia de la introducción de infraestructura moderna, como la red ferroviaria y espacios públicos al estilo occidental (plazas, avenidas).
23. Stanley Brouwn y Art & Project, «Art & Project Bulletin 11: Stanley Brouwn at Prospect 69» <https://specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=4620#Yxnp8z1BxrQ> [accedido 9 septiembre 2022].
24. Sheeren, op. cit.
25. «Stanley Brouwn», *Art Monthly*, 245 (2013), 27 (p. 245).
26. Henri Lefebvre, *The Production of Space*, 1 edition (Cambridge: Wiley-Blackwell, 1992), p. 173.

Bibliografía

BANGKOK ART BIENALE, «Pinchai (Samer) Pattanapornchai », *Bangkok Art Biennale*, 2019 <<https://bab20.bkkartbiennale.com/artist/Samer-Peerachai>> [accedido 9 septiembre 2022]

BLASCO GALLARDO, Jorge, «TOC: Una colección propia. Obsesividad compulsiva e imagen contemporánea en las Colecciones del MUSAC y el DA2», *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León*, 2016 <<https://musac.es/#exposiciones/expo/toc-una-coleccion-propiaobsesividad-compulsiva-e-imagen-contemporanea>> [accedido 23 abril 2023]

BROUWEN, Stanley, y Art & Project, «Art & Project Bulletin 11: Stanley Brouwen at Prospect 69» <https://specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=4620#Yxnp8z1BxrQ> [accedido 9 septiembre 2022]

CORNWELL-SMITH, Philip, *Very Thai. Everyday Popular Culture*, 2nd ed. (Bangkok: River Books, 2005)

CURTIN, Brian, *Essential Desires: Contemporary Art in Thailand* (London: Reaktion Books, 2021)

HARVEY, David, *Spaces of Hope* (University of California Press, 2000) «Homeless man on quest to scribble Illuminati conspiracies on Ratchathewi bridge?», *Coconuts Bangkok*, 2016 <<https://coconuts.co/bangkok/features/homeless-man-quest-scribble-illuminati-conspiracies-ratchathewi-bridge-photos/>> [accedido 12 septiembre 2022]

JOHNSON, Andrew A., «A Spirit Map of Bangkok: Spirit Shrines and the City in Thailand», *Journal for the Academic Study of Religion*, 28 (2015), 293-308 <<https://doi.org/10.1558/jasr.v28i3.28434>>

JUNG, Carl, *Psychology and Alchemy* (Princeton University Press, 1993)

JUNGKEIT, Steven, «The Dreamlife of Junkspace: Utopia, Globalization, and the Religious Imagination», *Union Theological Seminary*, 2013, 36-46 <<https://doi.org/10.7916/D86972W4>>

KITIARSA, Pattana, «Beyond syncretism: Hybridization of popular religion in contemporary Thailand», *Journal of Southeast Asian Studies*, 36 (2005), 461-87 <<https://doi.org/10.1017/S0022463405000251>>

KOOLHAAS, Rem, «Junkspace», *October*, 100 (2002), 175-90 <<https://www.jstor.org/stable/779098>>

LEFEBVRE, Henri, *The Production of Space*, 1 edition (Cambridge: Wiley-Blackwell, 1992)

POSHYANANDA, Apinan, *Modern Art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries* (Oxford: Oxford University Press, 1992)

VAN ROY, Erwan, «Rise and Fall of the Bangkok Mandala», *Journal of Asian History*, 45 (2016), 85-118

SHEEREN, Ole, «Cities on the Move, Bangkok», *Büro Ole Sheeren* <<https://buro-os.com/projects/cities-on-the-move--bangkok>> [accedido 12 marzo 2020]
«Stanley Brouwen», *Art Monthly*, 245 (2013), 27

TREZA, Raphael, «Mystery Mind Maps», *Youtube*, 2020 <<https://youtu.be/bbVPzSGQ2Xg>> [accedido 10 abril 2021]

WILHELM, Richard, y JUNG, Carl, *The Secret of the Golden Flower* (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co., Ltd., 1926)

WINICHAKUL, tongchai, *Siam Mapped. A History of the Geo-Body of a Nation* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1994)

Francisco García Moro

Universidad Politécnica de Madrid.

Con la colaboración del *National Research Council of Thailand*

Se graduó en arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid (UPM), habiendo cursado estudios en la Universidad de Hong Kong, la Fundación Vastu-Silpa de Ahmedabad, el Instituto de Estudios Europeos de Macao y la Universidad de São Paulo. Francisco ha impartido clases en las universidades de Chulalongkorn, Thammasat y Stamford en Bangkok, donde reside desde 2014. pacogmoro@gmail.com

Fuente de financiamiento. Financiación propia

Un canto de amor, o hacia un colapso estructural.

A song of love,
or towards a structural collapse.

texto

Sebastián Marchant Savignones

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 70-75

ABSTRACT. This essay proposes a queer approach to Jean Genet's "Un chant d'amour", as a film that presents methodological tools to rethink the ways in which we relate with power structures, the built, and the more-than-human, through concepts that are proposed by José Esteban Muñoz and Jack Halberstam, in regards of queer theory.

Key Words. queer, collapse, control, structures, future

Resumen. Este ensayo propone una lectura queer al film "Un chant d'amour" de Jean Genet, como una obra que plantea herramientas metodológicas para repensar los modos en que nos relacionamos con las estructuras de poder, lo construido y lo más-allá-de-lo-humano, a través de conceptos propuestos por José Esteban Muñoz y Jack Halberstam en torno a la teoría queer.

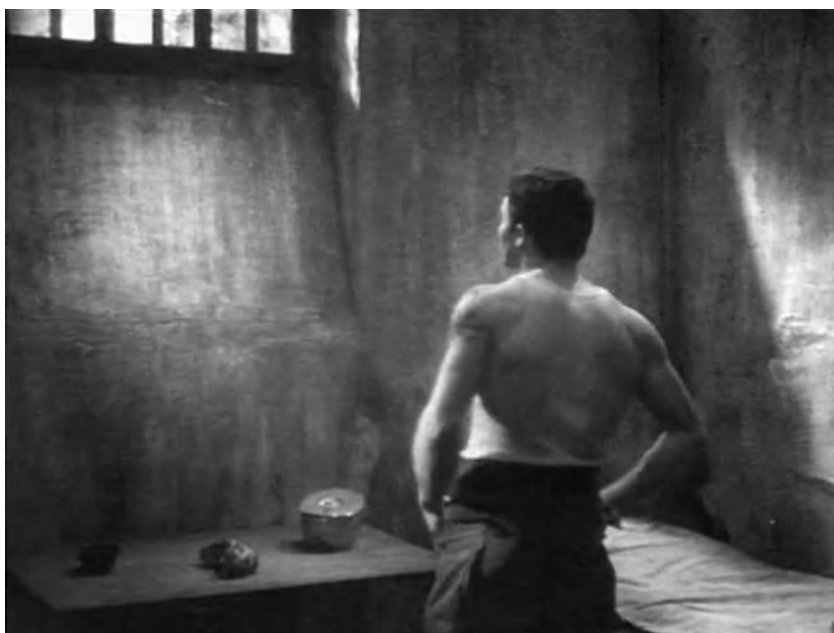


figura 1
Fotograma del film
"Un chant d'amour"
de Jean Genet.
Minuto 01:01

Palabras Clave

Queer
Colapso
Control
Estructuras
Futuro

Cuando Michel Foucault escribe en 1975 su libro “Vigilar y castigar”¹ logra articular la relación que existe entre los cuerpos e identidades que se construyen fuera de la norma, y las instituciones encargadas de extraer y aislar a estos sujetos de las esferas públicas de lo “Normal”. Jean Genet, criminal queer que se dedica a la escritura y la militancia política, filma en 1950 su única obra audiovisual, *Un chant d’amour* (Un canto de amor), donde ficciona desde sus propias experiencias e historia con las cárceles y la homosexualidad, las posibilidades que surgen de un deseo fuera-de-la-norma para desestabilizar las estructuras tanto físicas como de poder.

El film, que dura tan solo 25 minutos, nos sitúa al interior de una cárcel tradicional (figura 1): celdas pequeñas construidas en hormigón, con una puerta de acero impenetrable y una sola apertura para la iluminación, que parece estar a unos 3,5 metros de altura. Una apertura que no permite visión hacia el exterior.

El único sujeto que, por ley, tiene derecho a observar lo que ocurre dentro de las celdas es quien representa a la estructura de poder, el vigilante (o guardia), quien lo hace a través de una mirilla que sólo puede ser controlada (abierta o cerrada) desde el exterior. El mundo interior de las celdas que propone Genet, es uno sujeto a la desviación sexual. Es decir, a identidades que escapan de la norma tradicional de la heterosexualidad, y que cómo tales, se encuentran prisioneras de vivir libremente sus deseos y afectividades. Aparece entonces la cárcel como dispositivo de control sobre el deseo homosexual, sujeto criminal y amoral. Genet, en su novela “*The thief’s journal*”² ya da cuenta de una estructura de poder que, en sus palabras, exilia al sujeto que se construye fuera de la norma: “Excluido del orden social por mi nacimiento y mis gustos, no era consciente de su diversidad. Nada en el mundo era irrelevante: las estrellas en los hombros de un general, las frases del mercado de valores, el cultivo de aceitunas, el estilo del poder judicial, el intercambio de trigo, las camas

de flores. Nada. Este orden, temeroso y temido, cuyos detalles se encuentran interrelacionados, tenían un significado: mi exilio.”³

En la genealogía deconstructivista que sigue el pensamiento de Jacques Derrida, aparece la teoría queer, cuyo propósito fundamental es desarticular los sistemas de pensamiento que se han quedado fijos, restringiendo la expansión de los campos de discusión y acotando las potencialidades de las cosas.

Cuando Jack Halberstam intenta observar la arquitectura desde la teoría queer, en su discurso “*An aesthetic of collapse*”⁴, menciona dos cosas que parecen alinearse con la propuesta fílmica de Genet: La primera es una cita directa a una novela escrita por Ursula Le Guin, “*The Dispossessed*”⁵ (1974), cuyo protagonista dice: “Aquellos que construyen muros son sus propios prisioneros. Yo cumpliré con mi propósito en el organismo social. Voy a deconstruir los muros”⁶.

Lo segundo es el valor observado en el colapso de las estructuras edificadas, en la medida en que presentan un nuevo sistema, un nuevo orden de cosas, que surge de la demolición como hecho disruptivo ante lo construido. Esto último lo observa en el trabajo fotográfico de Alvin Baltrop y en el proyecto de anarquitectura de Gordon Matta-Clark.

El canto de amor que propone Genet nos presenta la construcción del muro de hormigón como dispositivo de control de estos cuerpos excluidos de la norma social. Lo que permite, como artefacto, es la reclusión y compartimento del individuo.

El espesor del muro, sin embargo, si en Matta-Clark era dividido a partir del corte, en Genet es perforado (figura 2, 3 y 4). Surge entonces, a partir del deseo queer, la posibilidad de desestabilizar aquella estructura de control.

Ante la imposibilidad del contacto físico, dado por la metáfora de una mano que no logra alcanzar



figuras 2,3,4 y 5
Fotogramas del film
"Un chant d'amour"
de Jean Genet.
Minuto 02:29; 02:39; 11:31; 00:27

un ramillete de flores de una celda a otra (figura 5), aparece la estrategia de modificar de manera tangible el muro, de atravesar la estructura que coarta las libertades, y por lo tanto de generar una perforación que permita la expansión de ese deseo queer - un pequeño guiño a la figura del *gloryhole* en otros compartimientos del espacio público.

The Mary Nardini Gang⁷, una autodenominada banda de criminales queer, sugieren que Genet "glorifica la homosexualidad y la criminalidad como las formas más bellas y encantadoras de conflicto con el mundo burgués."⁸ En este caso, habría que expandir que ese conflicto no es solo con el mundo burgués, sino con la ciudad moderna

- aquella que ha criminalizado y patologizado al sujeto queer desde sus propuestas de higiene y progreso.

Tras los intentos de perforación del muro y el fracaso de su demolición, Genet sugiere una alternativa. Una especie de consciencia del presente en que la deconstrucción del sistema de control es imposible de realizar. José Esteban Muñoz, en "Utopía queer"⁹ entiende en lo queer una potencialidad constante en el futuro, haciendo una apología a las "metodologías de la esperanza" (en contraposición a las del pesimismo contemporáneo). Esto parece ser el caso de la última sugerencia de Genet: un escape imaginario



figuras 6,7,8 y 9

Fotogramas del film
"Un chant d'amour"
de Jean Genet.
Minuto 17:41; 17:23; 17:03; 24:50

hacia el campo del paisaje (figura 6 y 7). Observa en lo no construido, lo más-allá-de-lo-humano, una *potentia* de lo queer, en que estos sujetos quedan libres para llevar a cabo su deseo, que no es más que representado a través del ramillete de flores que escapa del pantalón (figura 8).

Esta lectura no se escapa de los conceptos clásicos del paisaje bucólico, o de la promesa de la Arcadia. Sin embargo, surge de las posibilidades que entrega el colapso estructural. Como bien menciona Halberstam, "nos encontramos en un orden de las cosas en colapso (...) esto es bueno en cierto modo. No porque crea que el colapso climático es algo bueno, sino porque pienso que

los modos en que hemos estado viviendo en este mundo están completamente errados. Y algo inmenso tiene que cambiar para que podamos repensar nuestra relación con el medioambiente, con nosotros mismos, con el pasado y con el futuro".¹⁰

Se construye entonces una metodología que surge en lo queer para repensar modos futuros de relaciones humanas y no-humanas, y en el que el deseo por el encuentro es fundamental para esa constitución. Finalmente, el ramillete es alcanzado (figura 9).

Notas

1.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Clave Intelectual, 2022.

2.

Genet, Jean. *The thief's journal*. Nueva York: Grove Press, 1994.

3.

"Excluded by my birth and tastes from the social order, I was not aware of its diversity. Nothing in the world was irrelevant: the stars on a general's sleeve, the stock-market quotations, the olive harvest, the style of the judiciary, the wheat exchange, flower beds. Nothing. This order, fearful and feared, whose details were all interrelated, had a meaning: my exile."

4.

Halberstam, Jack. "An aesthetics of collapse" (lecture, University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, NE, 21 de octubre de 2021).

5.

Le Guin, Ursula. *The dispossessed*. Nueva York: Harper Voyager, 1994.

6.

"Those who build walls are their own prisoners. I'm going to fulfill my proper function in the social organism. I am going to unbuild walls"

7.

The Mary Nardini Gang. *Hacia la insurrección más cuir/ The queerest insurrection*. Santiago: Editore editore, 2021.

8.

"glorifies homosexuality and criminality as the most beautiful and lovely forms of conflict with the bourgeois world"

9.

Muñoz, José Esteban. *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.

10.

"we are in a collapsing order of things (...) that is in some ways a good thing. Not because I think that climate collapse is a good thing, but because I think that the way we have been living in the world is all wrong. And something huge has to change in order for us to rethink our relationship to the environment, to each other, to the future and to the past."

Sebastián Marchant Savignones

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile (2020). Su principal interés gira en torno a la construcción de nuevas narrativas desde la teoría queer/cuir en el ámbito de la arquitectura y las artes, desarrollando proyectos situados y autogestionados como "Revista Marginal, o una nueva geografía" (Fondart, 2019), "Archivo y Museo Nacional Cuir" (2019) y la microeditorial "Editore editore" (2021), que cuenta con traducciones como la de "Hacia la insurrección más cuir/ Toward the queerest insurrection" (2022). Ha gestionado espacios de discusión y especulación disciplinar como los "Workshops Cuir" (2021), con el taller titulado "Sujeto es objeto: lógicas de coproducción para una arquitectura cuir", y recientemente "Domesticidades cuir. Objetos, identidad y tecnopolítica" (2022).

Recientemente expuso la muestra "Archivo Fluido", producto de la investigación "Exposición y catálogo: Construcción de una memoria crítica de los espacios cuir en Santiago", financiada por Fondart 2020.
smarcha@uc.cl

Bibliografía

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Madrid: Editorial Clave Intelectual, 2022.

Genet, Jean. *The thief's journal*. Nueva York: Grove Press, 1994.

Halberstam, Jack. "An aesthetics of collapse" (lecture, University of Nebraska-Lincoln, Lincoln, NE, 21 de octubre de 2021).

Le Guin, Ursula. *The dispossessed*. Nueva York: Harper Voyager, 1994.

Muñoz, José Esteban. *Utopía queer: El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.

The Mary Nardini Gang. *Hacia la insurrección más cuir/ The queerest insurrection*. Santiago: Editore editore, 2021.

Hacia una arquitectura in-gens

Aprender, 'Tejiendo la Calle', nuevas herramientas para la participación en el proyecto de arquitectura

Towards an architecture in-gens

Learning, 'Tejiendo la Calle', new tools for participation in architectural projects

Ester Gisbert Alemany, Enrique Nieto Fernández, Marina Fernández Ramos

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 76-95

Resumen. Se presenta una investigación sobre el proyecto ‘Tejiendo la Calle’ en Valverde de la Vera. Con el impulso de la arquitecta Marina Fernández, las mujeres de este entorno rural tejen a mano estructuras ligeras que cubren las calles cada verano como una enorme retacería de manifestaciones creativas personales. El proyecto se sitúa en el contexto de la arquitectura, el patrimonio cultural y la participación para estudiar cómo esta comunidad de convivencia envejecida se ha transformado en una comunidad de prácticas creativas; una intervención que ha sido premiada en foros internacionales por su uso creativo del plástico reutilizado y replicada en numerosas comunidades. Se presenta la forma en que el quehacer doméstico se despliega en el patrimonio cultural, poniendo el arte público al servicio de las labores del hogar para desarrollar lo que caracterizaremos como una arquitectura ‘in-gens’. Se explica cómo este concepto transforma la relación entre arquitectura y participación, caracterizando una práctica de intervención en el espacio público que permite entender la intervención en el paisaje cultural más allá del proteccionismo, transformando las formas del espacio y los tiempos de los hábitos para disrumpir el orden patrimonial, arquitectónico y social del pueblo. El proyecto de arquitectura patrimonial pasa así de ser un dispositivo fragilizado por la participación a un promotor de una relacionalidad muy fértil.

Palabras Clave

Patrimonio
Paisaje rural
Arquitectura
Participación
Comunidad Creativa
Quehacer Doméstico
Arte Público
Gesto Menor
Tejidos Plásticos
Valverde de la Vera (Extremadura)

ABSTRACT. Research is presented on the project ‘Tejiendo la Calle’ in Valverde de la Vera. With the encouragement of architect Marina Fernández, the women of this rural setting hand-weave lightweight structures that cover the streets each summer as a huge tapestry of personal creative manifestations. The project is situated in the context of architecture, cultural heritage and participation to explore how this ageing community of conviviality has been transformed into a community of creative practice; an intervention that has won awards in international forums for its creative use of reused plastic and has been replicated in numerous communities. We present the way in which domestic chores are deployed in cultural heritage, putting public art at the service of housework to develop what we will characterise as an architecture ‘in-gens’. We explain how this concept transforms the relationship between architecture and participation, characterising a practice of intervention in public space that allows us to understand the intervention in the cultural landscape beyond protectionism, transforming the forms of space and the times of habits in order to disrupt the patrimonial, architectural and social order of the village. The architecture project thus goes from being a device fragilised by participation to a promoter of a very fertile relationality.

KEY WORDS. Heritage, rural landscape, architecture, participación, creative community, domestic work, public art, minor gesture, plastic weavings, Valverde de la Vera (Extremadura)



figura 1
Marina Fernández en el momento
del montaje. Foto: Asier Rua, 2019

Introducción

Este artículo es el resultado de una investigación acerca de los procesos de trabajo con los que el proyecto *Tejiendo la Calle* ha conseguido convertir una ‘comunidad de convivencia’ de 500 habitantes en una ‘comunidad de prácticas creativas’. En su desarrollo, se han realizado varias entrevistas semiestructuradas¹ con la arquitecta Marina Fernández (figura 1) que, en 2021 y después de 10 años de dirigir distintas intervenciones en las calles del pueblo de Valverde de la Vera a base de estructuras ligeras tejidas a

mano, publicó una obra monográfica con el mismo nombre ilustrada con las fotografías de Asier Rua². Estas fotografías también acompañan a este texto y su análisis ha sido parte de los métodos usados en la investigación, junto con la revisión de la literatura sobre participación y patrimonio cultural. Como resultado, se presenta una reflexión crítica sobre las prácticas que construyen el proyecto para estudiar la posibilidad de incorporarlas a la caja de herramientas de aquellos arquitectos y paisajistas que intervienen en entornos patrimoniales.

Este caso de estudio es pertinente en el ámbito patrimonial ya que Valverde fue declarado ‘Conjunto Histórico-Artístico’ (CH) (figura 2) por el Ministerio de Cultura de España en 1970³. Para justificar dicha inclusión, la declaración apelaba al carácter ‘monumental’ del conjunto, a la vez que a la necesidad de protección de sus valores históricos, ambientales y artísticos frente a “aquellas innovaciones o reformas que pudieran perjudicarlo”. El de Valverde es uno de los 17 CH Rurales, en poblaciones de menos de 5000 habitantes, que representan el 57% del total de CH declarados Bien de Interés Cultural (BIC) en Extremadura. En 2020 ni uno sólo de los 17 CHR extremeños contaba con Plan Especial de Protección vigente. La situación no es muy distinta en el conjunto de España, donde los instrumentos de planeamiento, gestión y disciplina urbanística no acaban de llegar, especialmente a las áreas rurales⁴. En el origen de las declaraciones CH estaba la reivindicación de la historia y del arte como indicios de prestigio identitarios perdurables, lo que marcó tanto la orientación eminentemente proteccionista y burocrática de las prácticas de intervención en el patrimonio, como la oposición que encuentra esta figura entre la ciudadanía y la dificultad de su gestión por parte de pequeños municipios. Frente a otros BIC como los monumentos, el CH es una agrupación de inmuebles, lo que le da un carácter plural y participado por la ciudadanía. Es por esto que, en este campo, se viene reclamando la noción de ‘paisaje cultural’, que paradójicamente ya se encuentra en intervenciones tan



figura 2
Plaza del Conjunto Histórico de
Valverde de la Vera. Foto: José Javier
Martín Espartos, 2015.

tempranas y paradigmáticas como las practicadas por los arquitectos Torres Balbás y Prieto Moreno en el Monumento de la Alhambra. Este concepto, basado en una percepción antropológica y expandida del territorio⁵, ha servido para articular un enfoque más relacional y participativo, con los objetivos tanto de hacer vivo el patrimonio como de aprender a construir la importancia de nuestras herencias materiales a través de prácticas que nos ayuden a convivir juntos. En el caso de Valverde, el desafío añadido es la pérdida paulatina de población en entornos rurales como el de la comarca de La Vera en Extremadura, definidos por el escritor Sergio del Molino como ‘la España vacía’: un país interior, envejecido y despoblado que parece opuesto a otra España urbana y europea⁶. Una brecha que se asume como un reto en los estudios del patrimonio, porque pone el foco en el paisaje cultural rural y lo descentra de la ciudad y sus calles como entidades morfológicas, llamando la atención sobre las implicaciones geopolíticas del entendimiento de lo urbano como el único espacio donde la Modernidad resuelve y desarrolla una gran parte de sus asuntos⁷.

En este sentido, en trabajos anteriores se ha resaltado que *Tejiendo la Calle* es un ejemplo de la pérdida de centralidad del proyecto arquitectónico y urbanístico⁸ en favor de otros asuntos que ahora se consideran relevantes, como son el fomento de la cohesión social, la identificación de las poblaciones con sus entornos materiales, el empoderamiento de comunidades vulnerables, la sostenibilidad de las prácticas de diseño, etc. Estos asuntos refuerzan la necesidad de que los arquitectos aborden el diseño como “un conjunto de prácticas híbridas y relacionales desde las cuales movilizar y activar las agendas más comprometidas del presente”⁹. El objetivo de esta investigación es profundizar en los alcances de la participación ciudadana y los efectos del diseño sobre las comunidades que resultan implicadas y viceversa. Para tal fin, se aborda *Tejiendo la Calle* a modo de laboratorio donde testear el papel que el diseño puede tener al intervenir en territorios excluidos de las descripciones habituales de la ciudad moderna y donde aprender nuevas herramientas para el diseño del paisaje cultural. Se trata de prácticas frágiles que apenas rozan lo normativizado y que, en cambio, se aprovechan de “la multiplicidad que emerge de lo prescindible, de lo que espera en los márgenes, a partir de una fuerte radicación ética con los contextos en los que se opera y desde los que se opera”¹⁰. La participación ciudadana, protagonista de los nuevos marcos de gobernanza europeos, cobra una nueva relevancia cuando es aplicada al paisaje cultural en estos tejidos rurales. Así, algunos desplazamientos conceptuales surgidos a lo largo de la investigación hacen necesarias nuevas conceptualizaciones para precisar las aportaciones de este proyecto. Se propondrá el concepto de *arquitectura in-gens* para establecer nuevas delimitaciones entre patrimonio, participación y arquitectura. Tomando *Tejiendo la Calle* como ejemplo, se caracterizará esta práctica de diseño *in-gens* como aquella capaz de poner en valor los saberes excluidos y a menudo feminizados que constituyen la base de los tejidos socioeconómicos y afectivos de las comunidades rurales en España.

Del arte *in-situ* a la arquitectura *in-gens*

En las primeras entrevistas sobre el proyecto, Fernández explicaba que uno de los objetivos de *Tejiendo la Calle* es que, a través de la intervención con ganchillo en la arquitectura del pueblo, la gente pudiera reconocer valores diferentes en su entorno patrimonial, valores que también les interpielen. Esto hizo que la investigación comenzara a conceptualizar el proyecto desde su relación con el arte público en tanto que herramienta para la regeneración urbana. Se daba un paralelismo muy elocuente entre los parasoles que se instalan en las calles de Valverde cada verano, con las piezas de ganchillo y otras labores que conforman la decoración de la vivienda tradicional para proteger superficies y objetos, como el tapete que se coloca en el respaldo del sillón para apuntalar la cabeza que se recuesta o en la mesa para acoger el jarrón de flores. En estos casos, la labor tejida refuerza e indica un hábito existente y se adapta al lugar, al igual que hace el arte público *in-situ*. Sin embargo, la observación de la forma de organizar la instalación y sus implicaciones políticas para la comunidad de Valverde demostró que éstas no pueden ser consideradas simplemente como piezas de arte *in-situ*.

Cada año, la instalación definitiva de las piezas se decide en el momento del montaje (figura 3), y depende de quién se une al proceso y de los eventos que han ocurrido durante el año. En principio, las piezas se hacen para el uso de toda la comunidad y cada año cambian de lugar. Las piezas propias sólo se ponen en la puerta de casa de la tejedora en ocasiones especiales, como el homenaje que se hizo a una de las tejedoras que falleció hace unos años. Por eso la instalación siempre es diferente, aunque hay piezas especiales que siempre se montan en el mismo lugar, esto ocurre porque determinados balcones sirven de anclaje. Se diría que se han asentado en ese lugar aunque no se hicieron para él (figura 4). Observando este proceso de materialización

figura 3
Momento del montaje de la
instalación. Foto: Asier Rua, 2019



figura 4
Detalle de anclaje de parasol
asentado en una calle. Foto: Asier
Rua, 2019



del proyecto, vemos que más que con la arquitectura que arropan y con el lugar donde se insertan, las participantes ponen en relación cada instalación con la gente que teje, con sus preocupaciones, sus jerarquías, sus modos de relacionarse mediante los afectos y otra serie de cuestiones que las entrevistas fueron poniendo sobre la mesa. De ahí que se proponga el concepto *arquitectura in-gens* como un término que recoge de manera más precisa la forma de proyectar de Fernández y sus compañeras que los alcances descritos respecto de la regeneración urbana por el llamado arte público o el término anglosajón ‘community architecture’¹¹. El concepto de *arquitectura in-gens* estaría dando un giro respecto al *arte in-situ* por la manera en que se toman en cuenta las personas de la comunidad tanto o más como el lugar donde serán instaladas las obras.

Formas de participar en un paisaje cultural

Desde mediados del siglo XX, los estudios sobre la relación entre arquitectura y participación crecen conforme lo hace el interés de los arquitectos por aquellos que se ven afectados por sus diseños. Hoy, en los nuevos marcos de gobernanza que establecen agencias y organismos gubernamentales, como la Nueva Agenda Urbana de la ONU-Habitat o el Convenio Europeo de Paisaje (CEP), la participación ciudadana se ha convertido en un punto de paso obligado. Aunque comenzó a nombrarse ya en la Carta Europea del Patrimonio Arquitectónico de 1975, es a partir del año 2000, con la adhesión de los distintos gobiernos a la CEP, cuando la participación toma centralidad en el proyecto urbanístico y arquitectónico y se cuestiona, de forma específica, el rol monopolizador del científico y el técnico¹². Hoy, en los ámbitos institucionales, es común aludir a distintas fases o alcances de la participación en función del momento en que ésta sucede y los recursos dedicados a abrir el proyecto a la participación ciudadana. La participación puede abordarse en un gradiente que va desde un proceso controlado y cerrado que permite disponer de información relevante para el proyecto hasta un proceso abierto cuyo final e implicaciones no se pueden llegar a conocer, puesto que sus efectos son multiplicadores, creativos e inagotables¹³. Así, la participación constituye un laboratorio donde testear en qué medida el proyecto arquitectónico y urbanístico ve alteradas sus hegemonías al ser atravesado por la ciudadanía.

El primer indicio de este cambio en el propio proyecto puede identificarse a través de la representación del mismo. En un estudio sobre la representación gráfica de varios colectivos de arquitectura de principios del siglo XXI que trabajan en diversos modelos de participación abierta, se encontraba un denominador común en el gran cuidado y atención que los arquitectos ponían en sus estrategias gráficas¹⁴. Un cuidado que se explica como un índice de implicación social, pero que puede entenderse también como un índice de la resistencia a la pérdida de la centralidad del proyecto, que sería aquello que se puede dibujar. En el caso de *Tejiendo la Calle*, el proyecto no se representa con planos, ni renders, ni bocetos, ni memoria, ni mediciones.

Tampoco aparecen a priori un programa que cumplir, ni una duración precisa en el tiempo. El proyecto se dedica a activar relacionales y sólo se representa desde ellas: la forma elegida para comunicar el proyecto arranca de retratos de las mujeres y fotografías de las tradiciones y la arquitectura del pueblo tomadas por Manuel V. Fernández durante cuatro décadas. El resto de las imágenes que se publican en distintos medios¹⁵ siguen esta estela y convierten el volumen monográfico del proyecto en un libro de ‘retratos de familia’, hecho casi tanto o más para la comunidad del pueblo que para la comunidad externa de la arquitectura (figura 5, 6). Así, el proyecto se sitúa en el ámbito de lo que Rudofsky llamó una ‘arquitectura sin arquitectos’ que se reconoce con facilidad en la arquitectura patrimonial vernacular propia del mundo rural. Esta arquitectura, que no siempre se deja domesticar por la representación proyectual, exhibe, a decir de J.P. Alarcón, su “condición inacabada, de constante agregación y transformación; como hechos contruidos, (...) por lo tanto, son la representación en sí misma de su proyecto”¹⁶. No es casualidad que, en el ámbito del patrimonio y del paisaje cultural, los académicos también se refieran a los centros históricos como “modelos de sí mismos”¹⁷. Con la imposibilidad de la representación, se descentran las hegemonías que los convenios internacionales vienen a disrumpir con la participación. El proyecto arquitectónico no solo aparece compartido o participado, se hace frágil al igual que estas mujeres de la España rural y puede llegar a desvanecerse completamente. A continuación, a partir del caso estudiado, se desarrollan las evidencias que caracterizan una alternativa: el abordaje del proyecto participativo como una *arquitectura in-gens* y las oportunidades que se derivan de tal propuesta.

figura 5
Retrato de la tejedora a la puerta de su casa. Foto: Asier Rua, 2020



figura 6
Retrato de tejedora a la sombra de su pieza tejida. Foto: Asier Rua, 2020



Aprender las prácticas de la comunidad para promover una comunidad de prácticas

Para explicar cómo se ejecuta el proyecto, Fernández detalla algunos rituales cooperativos de Valverde como la preparación de dulces o las ‘tornadías’, acuerdos en los que varias personas intercambian días de trabajo de cultivo en el campo. Los compara con el proyecto haciendo referencia al filósofo Richard Sennet, que en su libro *Juntos* explica cómo “lejos de la imagen idealizada y buenista de la vida tranquila en los pueblos, una convivencia sana y equilibrada en ellos supone altas dosis de respeto, empatía, tolerancia, esfuerzo y compromiso. En un continuo cuerpo a cuerpo y sin el anonimato que ofrece la ciudad”¹⁸. Ella explica que, aunque el proyecto genera una imagen muy positiva de una comunidad apaciguada, la realidad está poblada de conflictos y negociaciones constantes. Quizá por ello, el arquitecto Frank Lloyd Wright decía que uno no debería trabajar en su pueblo hasta ser viejo¹⁹, pero Fernández lo hizo desde muy joven en este proyecto y, de hecho, lo explica desde lo que los antropólogos llaman su propia historia de vida y la de su familia²⁰. Para ella, lo fundamental para el éxito del proyecto ha sido la relación de confianza generada durante treinta años por la Asociación Cultural y Juvenil ‘La Chorrera’. Actualmente, esta asociación intenta promover la vinculación de la gente joven con un pueblo en el que los nacimientos han ido disminuyendo desde hace décadas.

Tejiendo la Calle comienza en 2012 cuando la asociación propuso a Fernández hacer una exposición de su trabajo creativo. Pero ella quiso hacer algo de más largo recorrido donde el diseño pudiese contribuir a la movilización ciudadana. En vez de exponer un trabajo hecho por ella fuera de allí, o incluso abrir un proyecto a la participación, arrancar un proceso en el que trabajar juntas. Para una buena acogida del proyecto, fue muy importante que ella y Rocío, otra participante, hicieran unas primeras piezas tejidas con ganchillo usando tiras de plástico reutilizado para que las asistentes entendieran cómo iba a ser el proceso. Ya desde el primer diseño aparece, a modo de metodología de trabajo, la realización de tareas que activen conocimientos que pertenecen al contexto, aunque transformados, pues el tejido se hace con materiales de plástico reutilizado, impermeable y apto para estar a la intemperie y poder guardarlo de un año para otro. A partir de ahí, todo el trabajo se propone como un ejercicio de investigación. Fernández marca los tamaños adecuados en función de las dimensiones del espacio público a intervenir, propone nuevos soportes y las tejedoras van investigando con los patrones que tejen o sumando estructuras a las piezas. El trabajo de Fernández no consiste en diseñar cada una de estas piezas, lo fundamental es que cada tejedora hace lo que quiere con libertad creativa, como se puede ver en las piezas resultantes (figura 7). Tienen pautas acordadas, pero las decisiones son propias de cada tejedora, que se convierte así en una diseñadora que vive la emoción de colgar en la calle un trabajo propio. En sus palabras: “una labor que has hecho tú y te gusta, y contrastas con el resto de la comunidad”.

figura 7

Vista superior de la instalación de 2020. Foto: Asier Rua, 2020



Se ha hecho un ejercicio de tolerancia estética cuando han surgido críticas en el pueblo por la calidad en la elaboración de algunas piezas. Ahí se produce un debate público interesante en el que el equipo defiende el trabajo de los que están aprendiendo y el esfuerzo hecho para el beneficio de la comunidad (figura 8). En este sentido, es fascinante observar cómo el proyecto ha conseguido que los habitantes de Valverde pasen de entenderse como comunidad de convivencia en decadencia, un pueblo de la España vaciada con un futuro incierto, a tener debates propios de una comunidad de prácticas creativas en la que se ha generado toda una ecología de saberes y formas de hacer cuyas repercusiones parecen no tener fin. El nivel de participación ha sido mucho más alto que en otros proyectos realizados por ella en el estudio C+Arquitectas²¹. En este contexto tan cerrado, donde lo diferente genera rechazo, la pertenencia de los padres de Fernández en el día a día de la comunidad y del proyecto ha sido imprescindible. También es clave que ella viva en Madrid para tomar cierta distancia, pues se generan muchos vínculos emocionales y tensiones. De hecho, ante las dudas internas al principio fueron las críticas positivas externas las que ayudaron a creer en el proyecto. Juntas, las piezas forman una imagen global en la que se puede encontrar imágenes particulares muy diferentes. Mientras tanto, Marina pasa de ser una joven que emigra para desarrollarse profesionalmente como arquitecta, a una participante activa de la comunidad a través del diseño. Si para la modernidad que Wright representa el diseño pasaba por un alejamiento de la comunidad, en la *arquitectura in-gens*, el diseño es lo que permite tomar parte en una comunidad desde sus propias prácticas.

El tejido del patrimonio arquitectónico, social y cultural

Otra herramienta de la *arquitectura in-gens* es el trabajo de mediación, que se



figura 8
Parte del equipo de trabajo. Foto:
Luis Ragel, 2017

figura 9
Un hombre pasea a la sombra de las
piezas Foto: Asier Rua, 2019

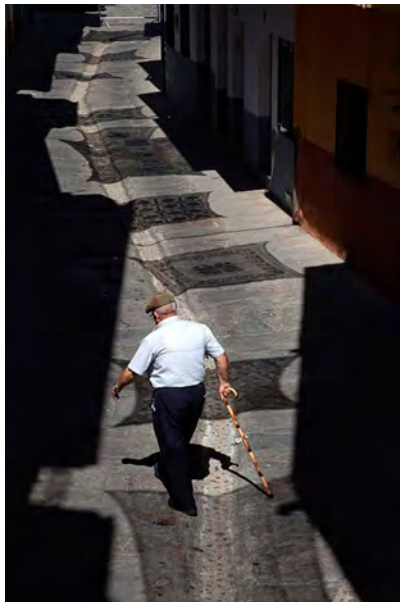
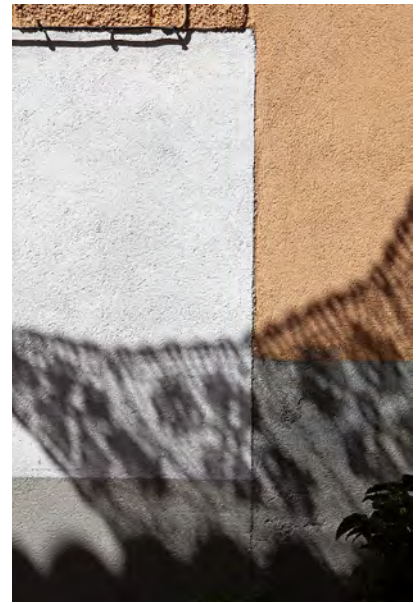


figura 10
Detalle de sombras en los
paramentos del conjunto histórico.
Foto: Asier Rua, 2019



ha de hacer con cada persona de manera diferente. Por ejemplo, Fernández nos cuenta la anécdota de un hombre que se reía de unas piezas experimentales diciendo “¡mira! sostenes, ¡sostenes!” (figura 9). En general, los hombres del pueblo no critican este proyecto liderado por mujeres, pero sí hacen comentarios como llamar a las piezas “los pingos”, haciendo entender que es algo menor y que puede hacer cualquiera, menospreciando las habilidades de las mujeres. Los procesos que activa el proyecto aspiran a tener en cuenta un tipo de saberes originados fuera de la visibilidad que otorga lo público, y que Manning, siguiendo a Deleuze, denomina “saberes menores” a la vez que señala su importancia en el tránsito hacia un mundo cada vez más inclusivo y sensible. Por ello, el equipo del proyecto ha tenido que trabajar mucho la comunicación, explicando que es un trabajo muy valioso hecho por personas que mantienen vivo el conocimiento de una zona con mucha tradición de trabajo con ganchillo. Unas labores realizadas sobre todo por mujeres, muy pocas de forma profesional, y en su mayoría para la autogestión del hogar. Así, el proyecto ha cambiado la manera de nombrar sus saberes y su trabajo, y ahora repiten “son piezas, son piezas”. En la *arquitectura in-gens* el vocabulario del mundo del arte y del diseño se pone al servicio de las prácticas locales, que en este caso son las labores domésticas. Lo cierto es que el proyecto ha sido muy bien recibido en el mundo del diseño²². Fernández explica que en estos contextos tiene mucho peso el que sea un proyecto que se hace en un equipo en el que participan mujeres mayores, con todo su bagaje estético y su iconografía. La fuerza de las piezas radica en que esta estética está presente en la memoria de todos, la recordamos de las colchas de nuestras abuelas (figura 10). De nuevo, una forma de estar y de participar en lo que ya ocurría para, a decir de una de las participantes, “sacar lo que las mujeres tenían guardado” (figura 11).





Para Fernández tejer tiene que ver con reconocer el territorio, con hacer paisajes, con cuidar el lugar donde vivimos. La experiencia estética también se produce a una escala mayor: en el conjunto histórico de la arquitectura del pueblo. Donde, a través de la intensificación de las piezas sobre los elementos patrimoniales, la mirada se va a ese paisaje cultural con el que comenzábamos este artículo. En unos planos hechos por Fernández a posteriori, se muestran las calles intervenidas cada año (figura 12). En esa suma de instantáneas, se ve crecer el pueblo calle a calle, como si se recorriera la historia de su urbanización paulatina. El dibujo del pueblo parece el de un organismo vivo en crecimiento. En los planes y proyectos de intervención en CH, a menudo se piensa la arquitectura patrimonial hacia atrás. Es decir, se estudia cómo surgieron ciertas morfologías urbanas, tipologías y patrones arquitectónicos. En cambio, aquí el patrimonio está vivo de nuevo, construyéndose año tras año, instalación veraniega tras instalación veraniega. Lo que Fernández puso en movimiento con aquellas primeras muestras que presentó a la Asociación es el mecanismo de la creación colectiva que está en la base del patrimonio material e inmaterial. Cada año aparecen nuevos patrones, formas que se van repitiendo pero que hacen un diferencial en el espacio público, una variación sutil pero muy potente de aquella arquitectura del patrimonio que ya se había establecido como una realidad inmutable, y que había sido protegida por las leyes de patrimonio con lo que Manning llama la fuerza de la clave mayor, y que se activa en clave menor gracias al diseño²³. Sobre esa arquitectura vernacular, esta nueva ligera capa tejida activa el potencial variacional de la realidad, actuando como un gesto menor. La *arquitectura in-gens* de este equipo de mujeres ha acelerado un proceso de creación urbana que podría durar siglos, concentrando en el tiempo las repeticiones y las dinámicas con las que se habría construido el patrimonio. Vemos en tiempo real y literalmente, cómo se va tejiendo el espacio público (figura 13).

Esta capa de plástico tejido también añade una capa de democracia sobre los poderes asentados en el patrimonio arquitectónico. Fernández aclara en las

figura 11
Tejedora en el salón de su casa.
Foto: Asier Rua, 2019.
(pag 88-89)



figura 13
Instalación con nuevas técnicas y
motivos folklóricos locales. Foto:
Asier Rua, 2020

figura 14
Calle de Valverde vista desde un
balcón. Foto: Asier Rua, 2019

figura 12
 Planos de espacios intervenidos
 hasta 2018. Dibujo: Marina
 fernández, 2018



2013



2014



2015



2016



2017



2018

entrevistas que siempre hay jerarquías entre las personas, por la economía o también por la memoria colectiva del pueblo, por la que algunas familias están mejor valoradas que otras. La arquitecta defiende las decisiones que generan controversias pues ponen la comunidad en tensión creativa y nos enseña que, en la *arquitectura in-gens*, hay una parte muy importante de trabajo con personas, con lo social, donde importa el quién es quién. Ocurre lo mismo con el espacio público. Para las tejedoras poder colgar su pieza en la Calle Real es algo de gran categoría y hacerlo en la plaza un reto técnico y social. Sin embargo, hay otras calles que están menos valoradas, aunque desde el punto de vista patrimonial sean muy interesantes. En los encuentros colectivos se organizan paseos por estos espacios y dinámicas para aprender a mirarlos de forma nueva. Al medirlos, reconocer puntos de anclaje y, en resumen, al imaginar cómo se podría intervenir esa calle se observa el patrimonio con otros ojos (figura 14). *Tejiendo la Calle* funciona desde lo público asociativo: es la colectividad la que expone una pieza en el balcón de una casa privada de las que forman parte del CH. Ese balcón particular aquí se entiende como un elemento del espacio público (figura 15). Aunque el patrimonio es visto e intervenido desde lo colectivo, a su vez se teje en el espacio privado de la sala de estar de cada señora que participa y, desde el verano de 2021, también en la propia plaza (figura 16, 17).

Conclusiones: hacia una *arquitectura in-gens*

“Al empezar con el proyecto, yo podía suponer que habría una reacción positiva en la persona que ve su trabajo colgado en la calle, pero jamás hubiera imaginado la trascendencia que ha tenido. Me produce un gran optimismo que salga algo así en un pueblo tan complejo, en una zona en decadencia, donde hay roles muy tóxicos, donde algunas instituciones hacen políticas en contra del propio contexto... Me parece un milagro (...) Por ejemplo, el verano de 2017 se rompió la presa cercana a Valverde de la Vera justo



figura 15
Mantones de plástico reutilizado en los balcones de la plaza. Foto: Asier Rua, 2019

cuando el montaje acababa de empezar y el ayuntamiento estaba desbordado reparando los daños materiales. A pesar del agotamiento generalizado, las calles se intervinieron y es el año en el que más colaboración ha habido, con cuatro equipos simultáneos montando en el pueblo. *Tejiendo la Calle* fue el vehículo de expresión del ánimo colectivo”²⁴. Volviendo a Sennet, se diría que esta comunidad ha conseguido algo verdaderamente milagroso: estar juntos con alegría, y nosotros añadimos que lo han hecho a través de la práctica del diseño entendida como una práctica de vecindad capaz de participar en los modos de relacionarse al interior de la comunidad y, por tanto, de producir variaciones en su trayectoria. A lo largo de este artículo este proyecto ha servido para desarrollar una nueva conceptualización: la *arquitectura in-gens*, cuyos aspectos clave resumimos a continuación.

La *arquitectura in-gens* del proyecto *Tejiendo la Calle* responde al llamamiento a la participación que nos lanzan los nuevos paradigmas urbanos y territoriales europeos e internacionales, al convertir al arquitecto en un profesional distinto: alguien que, en lugar de elaborar proyectos que inviten a la gente a participar, cambia los roles y aprende a tomar parte en las agendas de las comunidades de prácticas, a partir de sus propios quehaceres. Por otro lado, al reconocer el valor del proceso de llegar a ser de la arquitectura, la noción de patrimonio parece reactivarse desde las mismas comunidades que le dieron origen, superando así el carácter exclusivamente preservacionista y segregador al que en ocasiones ha sido recluso. La *arquitectura in-gens* aspira a superar las restricciones espaciales de la arquitectura comunitaria y del arte público, no sólo es específica de un lugar (*in-situ*), sino que emerge de las dinámicas propias de las personas y las comunidades existentes en el lugar. Además, se entrega a las ecologías de prácticas con las que estas comunidades han hecho su patrimonio, para seguir construyendo paisajes culturales desde unos saberes considerados menores por una perspectiva moderna de la arquitectura.



figura 16, 17
Encuentro mensual en la plaza de
Valverde. Foto: Asier Rua, 2019

1. Los conceptos desarrollados aquí surgen de las entrevistas publicadas en parte en Gisbert Alemany, Ester. «Repoblar con arte comunitario. Entrevista con Marina Fernández, impulsora del Proyecto Tejiendo La Calle en Valverde de la Vera, España». En *Paisajes Posthumanos. Aproximaciones desde la arquitectura, las artes visuales y el pensamiento contemporáneo*, editado por Beatriz Navarrete et al., 233-60. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2022.
2. Fernández Ramos, Marina. Rua, Asier (fotog.). *Tejiendo la Calle*. Madrid: Rua Ediciones, 2021. Ver también *Tejiendo la calle*. Documental, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=Hu4t78rhdns>.
3. Decreto 3838/1970, de 31 de diciembre, (rectificado) por la que se declara conjunto histórico-artístico la villa de Valverde de la Vera (Cáceres).
4. Para una revisión crítica del estado de los CH en Extremadura ver Campesino 2022, y para el conjunto del estado español ver Castellón 2022.
5. Santos, Juan Domingo, y Carmen Moreno Álvarez. «Identidades del territorio Alhambra: instrumentos de registro y procesos de reconocimiento de un paisaje cultural». Rita: Revista Indexada de Textos Académicos, n.º 8 (2017): 136-45. Para una visión general de este giro ver Fernández Cacho, Silvia. 2019. «La dimensión paisajística en la gestión del patrimonio cultural en España». *Estudios geográficos* 80 (287): 15-15.
6. Del Molino, Sergio. *La España Vacía: Viaje por un país que nunca fue*. Madrid: Turner, 2016.
7. En el campo de la investigación sobre patrimonio arquitectónico, Campesino y Álvarez Mora hacen especial hincapié en la imposibilidad de trasladar las lógicas urbanas de protección al mundo rural.
8. Ver Nieto, E., 2022. *¡Prescindible organizado!: Una agenda docente, afectiva y disidente para el proyecto arquitectónico*. Santiago-Chile: LOM ediciones. Colección Arquitectura. ISBN 978-956-00-1480-1 y Gisbert Alemany, Ester. «To Do a Landscape: Variations of the Costa Blanca». Universidad de Alicante, 2022. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/130306>.
9. Nieto 2022, p.143
10. Nieto 2022, p.143
11. También conocido como 'socially engaged practice', desarrollado tanto por artistas como por arquitectos y teorizado en profundidad por Krier en 2009 y Wates y Kneivitt en 1987. En el ámbito hispano y en su relación con el diseño y la regeneración urbana ha sido estudiado por Antoni Remesar, Antoni. *Hacia una teoría del arte público*. Public Art Observatory, 1998.
12. Respecto a la relación entre proyecto técnico y participación, interesa especialmente el informe explicativo del CEP donde se afirma que: "No se puede seguir permitiendo que las actividades oficiales relacionadas con el paisaje sean un campo de estudio exclusivo de actuaciones monopolizadas por organismos científicos y técnicos especializados" Council of Europe (2000) European Landscape Convention (ETS No. 176): explanatory report. <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Reports/Html/176.htm>. Accessed 10 marzo 2023.
13. Para un repaso de la historia de la participación en el S.XX desde múltiples experiencias de participar ver Kelty, Christopher M. *The Participant: A Century of Participation in Four Stories. The Participant*. University of Chicago Press, 2020.
14. Bravo de Laguna Socorro, Alberto. «Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas: índices de una expresión gráfica implicada». Rita: Revista Indexada de Textos Académicos, n.º 12 (2019): 140-47.
15. Fernández Ramos 2021.
16. Alarcón, Juan Paulo. «Construcción rural como representación: infraestructura agrícola menor en el valle central de Chile». Rita: Revista Indexada de Textos Académicos, n.º 8 (2017): 146-53.
17. Campesino 2022.
18. Fernández Ramos 2021 p. 151-155.
19. Wright, Frank Lloyd. Avedaño, José (trad.) *Autobiografía: 1867-1943*. Madrid: El Croquis, 1998.
20. Esta herramienta de investigación etnográfica que se basa en la oralidad y la narrativa autobiográfica ha sido clave en la metodología de investigación sobre este proyecto. Para una descripción especialmente interesante para la arquitectura ver Carsten, Janet. House-Lives as Ethnography/Biography. *Social Anthropology*. 26, n.º 1 (2018) p. 103-16.
21. Fernández trabajó en este estudio durante décadas, para ver otros proyectos participativos consultar <https://cmasarquitectas.net/>
22. Obtuvo con una mención al premio 'GuilelessPlastic' promocionado por la conocida diseñadora Rosana Orlandi en el contexto de la Feria de Diseño de Milán y ha sido seleccionado en exposiciones y muestras de arquitectura, participación ciudadana y patrimonio. Para ver todos los reconocimientos ver <https://submarina.info/reconocimientos-awards/>
23. Manning 2016.
24. De las entrevistas con Marina Fernández en Gisbert Alemany 2022.

Bibliografía

Alarcón, Juan Paulo. «Construcción rural como representación: infraestructura agrícola menor en el valle central de Chile». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 8 (2017): 146-53.

Álvarez Mora, A. 2013. *Políticas urbanas aplicadas a los conjuntos históricos: logros y fracasos: hacia una propuesta de rehabilitación urbana como alternativa al modelo inmobiliario extensivo*. Instituto Universitario de Urbanística, Universidad de Valladolid.

Álvarez Mora, Alfonso. 2022. «La Ciudad como producto versus la ciudad como obra: A propósito de la liquidación del Patrimonio Urbano Histórico». En *Leyendo el territorio: Homenaje a Miguel Ángel Troitiño, 2022, ISBN 978-607-571-634-3, págs. 72-83, 72-83*. Universidad de Guadalajara. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8606591>.

Ester Gisbert Alemany

Universidad de Alicante

Arquitecta y Doctora en Arquitectura y Urbanismo Sostenibles por la Universidad de Alicante. Master en Antropología Social por la Universidad de Aberdeen. Profesora Ayudante de Investigación de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Alicante. Arquitecta Paisajista en drassana.org. ester.gisbert@ua.es

Enrique Nieto Fernández

Universidad de Alicante

Arquitecto por la ETSA Madrid. Profesor titular y director del Área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Alicante. Responsable del Grupo de Investigación Proyectos Arquitectónicos: Pedagogías Críticas, Políticas Ecológicas y Prácticas Materiales (PAPCPEPM). enrique.nieto@ua.es

Marina Fernández Ramos

Escuela Superior de Diseño de Madrid

Arquitecta por la ETSA Madrid (UPM, 2008). Diseñadora de producto por la Escuela Arte 12 de diseño industrial de Madrid (2014). Máster en investigación en arte y creación (Bellas Artes, UCM, 2015) con el trabajo de investigación: «Hacedores imaginando, prácticas artísticas colaborativas transformadoras del espacio público». Profesora de diseño de producto en la Escuela Superior de Diseño de Madrid. www.submarina.info

Fuente de financiamiento. Una primera versión de este artículo y las entrevistas y trabajo de campo en las que se basa fueron realizadas en el programa de doctorado de la Universidad de Alicante y gracias a una estancia de investigación en el proyecto European Research Council Advanced Grant 'Knowing from the Inside: Anthropology, Art, Architecture and Design' Grant agreement ID: 323677.

Arredondo Garrido, David. «Héroes anónimos. El elogio de Giuseppe Pagano a la arquitectura rural». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 15 (2021): 82-89.

Bravo de Laguna Socorro, Alberto. «Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas: índices de una expresión gráfica implicada». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 12 (2019): 140-47.

BOE.es—BOE-A-1971-31648 Decreto 3838/1970, de 31 de diciembre, (rectificado) por la que se declara conjunto histórico-artístico la villa de Valverde de la Vera (Cáceres). (s. f.). Recuperado 25 de abril de 2022, de https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-1971-31648.

Campesino Fernández, Antonio-José. 2022. «Planeamiento y gestión patrimonial en Conjuntos Históricos rurales: Extremadura». En *Leyendo el territorio: Homenaje a Miguel Ángel Troitiño, 2022, ISBN 978-607-571-634-3, págs. 84-95, 84-95*. Universidad de Guadalajara. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8606590>.

Carsten, Janet. «House-Lives as Ethnography/Biography». *Social Anthropology* 26, n.º 1 (2018): 103-16. <https://doi.org/10.1111/1469-8676.12485>.

Castellón Valderrama, Angie. 2022. *Historia de la tutela de los conjuntos históricos en España*. Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/75928>.

Council of Europe Landscape Convention. 2000. «The European Landscape Convention». Council of Europe Landscape Convention. 2000. <https://www.coe.int/en/web/landscape/the-european-landscape-convention>.

Council of Europe (2000) European Landscape Convention (ETS No. 176): explanatory report. <http://conventions.coe.int/Treaty/EN/Reports/Html/176.htm>. Acceso 10 marzo 2023.

Fernández Ramos, Marina. *Tejiendo la calle*. Rua Ediciones, 2021. <https://ruaediciones.com/Tejiendo-la-calle#info>.

Gisbert Alemany, Ester. «Repoblar con arte comunitario. Entrevista con Marina Fernández, impulsora del Proyecto Tejiendo La Calle en Valverde de la Vera, España». En *Paisajes Poshumanos. Aproximaciones desde la arquitectura, las artes visuales y el pensamiento contemporáneo*, editado por Beatriz Navarrete, Estelí Slachevsky, Fernando Alfaro, y José Solís, 233-60. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 2022.

—. «To Do a Landscape: Variations of the Costa Blanca». Universidad de Alicante, 2022. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/130306>.

Ingold, Tim. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. Routledge, 2013.

Kelty, Christopher M. *The Participant: A Century of Participation in Four Stories. The Participant*. University of Chicago Press, 2020. <https://doi.org/10.7208/9780226666938>.

Manning, Erin. *The Minor Gesture*. Duke University Press, 2016.

Molino, Sergio del. *La España vacía: Viaje por un país que nunca fue*. Turner, 2016.

Nieto Fernández, Enrique. *¡Prescindible organizado!: Una agenda docente, afectiva y disidente para el proyecto arquitectónico*. LOM Ediciones, 2022.

Remesar, Antoni. *Hacia una teoría del arte público*. Public Art Observatory, 1998.

Santos, Juan Domingo, y Carmen Moreno Álvarez. «Identidades del territorio Alhambra: instrumentos de registro y procesos de reconocimiento de un paisaje cultural». *Rita: Revista Indexada de Textos Académicos*, n.º 8 (2017): 136-45.

Tejiendo la calle. Documental, 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=Hu4t78rhds>.

Wright, Frank Lloyd. *Autobiografía: 1867-1943*. Biblioteca de Arquitectura 7. Madrid: El croquis, 1998.

Casa Tenant, Sintra Portugal.

Tenant House, Sintra
Portugal

autores

Arquitectura-G

rita_19

mayo 2023

ISSN: 2340-9711

e - ISSN 2386 - 7027

págs 96-107

ABSTRACT. An old house is recovered with precise operations that preserve the original volume and the external appearance that carries the affective memory of the place. Inside, white homogenizes the previous construction as opposed to the concrete that has been left exposed in the new elements. The massive masonry wall contrasts with the diaphanous concrete frames. The cylindrical staircase, whose finish on the upper floor sculpturally assembles the kitchen counter, connects the floors that were previously independent and organizes them. The excavation opens the lower enclosures and relates the street to the interior of the estate. The result remains open to what happens after the photographs.

Key Words. Recovery, Generic, Precision, Synthesis.

Resumen. Se recupera una antigua casa con operaciones precisas que conservan el volumen original y la apariencia exterior que carga con la memoria afectiva del lugar. Al interior, el blanco homogeniza la construcción previa en contraposición al hormigón que se ha dejado a la vista en los elementos nuevos. El masivo muro de fábrica se contrapone a los diáfanos marcos de hormigón. La escalera cilíndrica, cuyo remate en el piso superior arma el mesón de la cocina escultóricamente, conecta los pisos que antes eran independientes y los organiza. La excavación abre los recintos inferiores y relaciona la calle con el interior de la finca. El resultado, queda abierto a lo que pasa después de las fotografías.



figura 1
Foto de maqueta,
cortesía Arquitectura G.

Palabras Clave

Recuperación
Genérico
Precisión
Síntesis

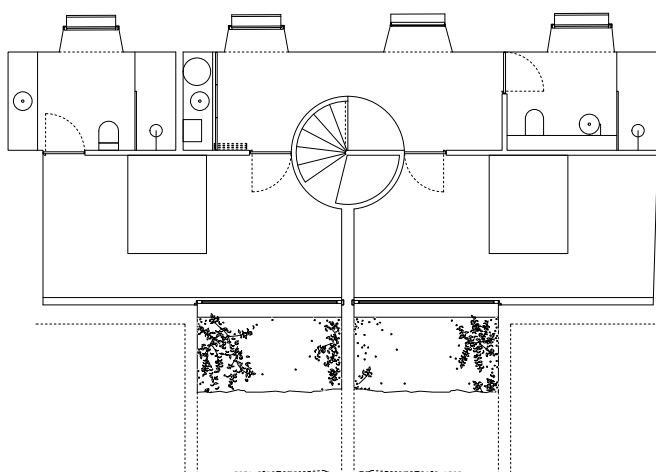
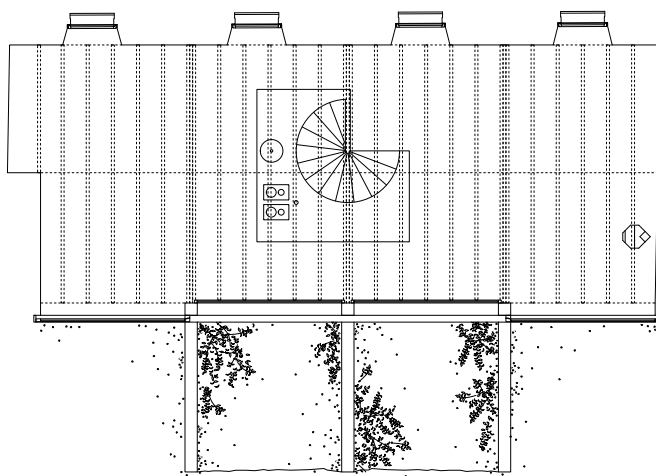


figura 2, 3
Arriba: planta baja,
abajo planta Piso superior,
cortesía Arquitectura G.

figura 4, 5
Fotos de maqueta,
cortesía Arquitectura G.

















fotografías
figura 6-11
cortesía Maxime Delvaux.

Arquitectura - G

Es un estudio de arquitectura con sede en Barcelona, fundado en 2006 por Jonathan Arnabat, Jordi Ayala-Bril, Igor Urdampilleta y Aitor Fuentes.
info@arquitectura-g.com



La fachada como umbral:

de la organicidad y la utopía a la evocación en Torres Blancas

The facade as a threshold:

from organicism and utopia to evocation in Torres Blancas

Jorge Villota Peña

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 108-127

Resumen. Este artículo elabora una aproximación fenomenológica a Torres Blancas, edificio de viviendas en Madrid diseñado por Francisco Javier Sáenz de Oíza, entre 1961 y 1964, y construido entre 1964 y 1968.

Mediante la revisión de fuentes bibliográficas primarias y de archivo (incluyendo revistas especializadas e iconografía), así como la elaboración de entrevistas y análisis *in situ*, esta investigación revela un proceso marcado por el cambio continuo e influenciado por la dinámica de trabajo de Oíza, su experiencia académica, y sobre todo por sus lecturas y reflexiones en el campo de la Fenomenología.

El acercamiento parte de la reexaminación de las referencias orgánicas y utópicas utilizadas por Oíza (provenientes de F. L. Wright y Le Corbusier respectivamente) para adentrarse gradualmente en el carácter evocativo de Torres Blancas y en las estrategias arquitectónicas seguidas para tal fin por el arquitecto, siempre girando en torno a la definición de la fachada e incorporando el concepto de “umbral” como mediador —tanto físico como simbólico— entre exterior e interior.

Palabras Clave

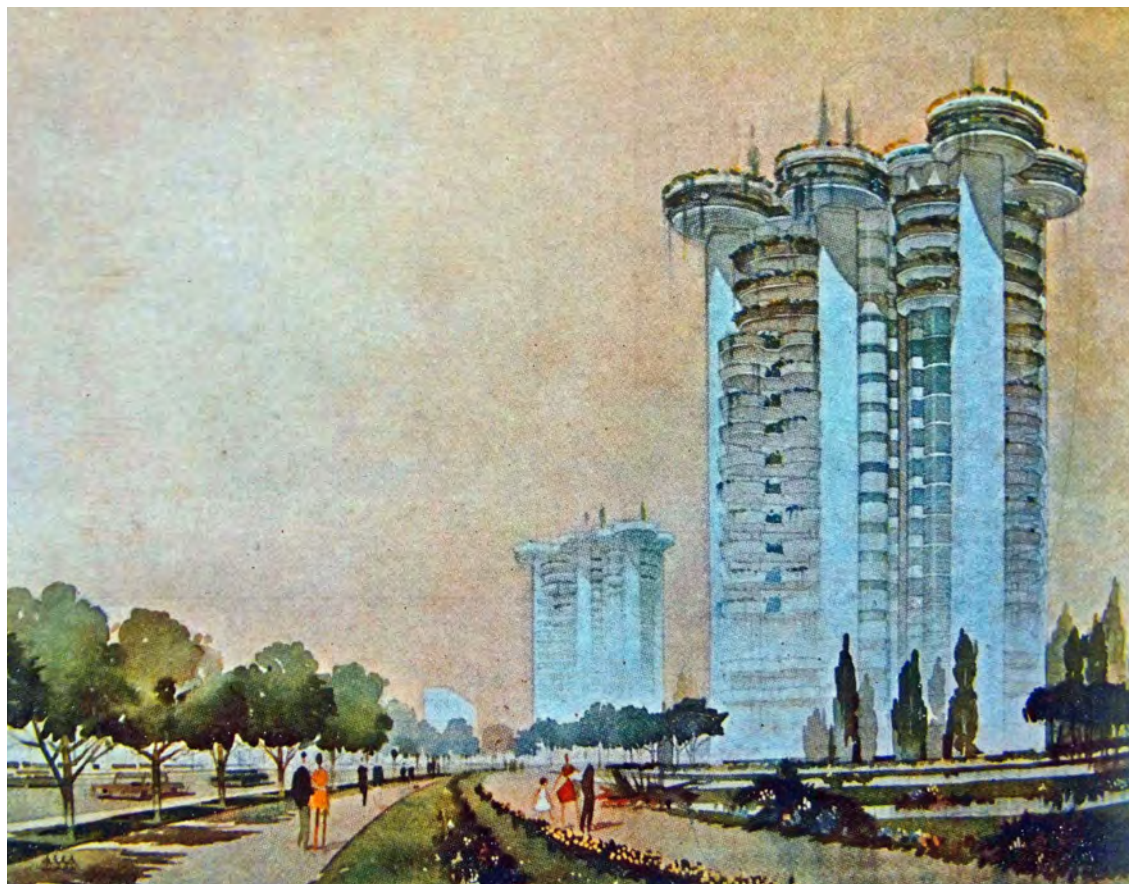
Evocación
Fachada
Fenomenología
Modénature
Organicismo
Sáenz de Oíza
Torres Blancas
Umbral
Wright

ABSTRACT. This article elaborates a phenomenological approach to Torres Blancas, a residential building in Madrid designed by Francisco Javier Sáenz de Oíza, between 1961 and 1964, and built between 1964 and 1968.

By reviewing primary bibliographic sources and archives (including specialized periodical publications and iconography), as well as the elaboration of interviews and *in situ* analysis, this research reveals a process marked by continuous changes, and influenced by Oíza's workflow, his academic experience, and above all by his readings and reflections on the field of Phenomenology.

The approach starts from the reexamination of the organic references and utopian used by Oíza (from F. L. Wright and Le Corbusier, respectively) to gradually delve into the evocative character of Torres Blancas and the architectural strategies devised for this purpose by the architect, always revolving around the definition of its facade and incorporating the concept of “threshold” as a mediator (both physical and symbolic) between exterior and interior.

KEY WORDS. Evocation, facade, *modénature*, organicism, phenomenology, Sáenz de Oíza, threshold, Torres Blancas, Wright.



La fachada como umbral: de la organicidad y la utopía a la evocación en Torres Blancas¹

*Ocorre que aquello que no parece importante,
el color de la piel, o el matiz del gesto del ojo,
se constituye en fundamental.
Las obras de arquitectura deben tener visage.*

Sáenz de Oíza

figura 1
F. Sáenz de Oíza, Torres
Blancas, perspectiva, ca. 1963.
Fuente: *Hogar y Arquitectura* 49
(noviembre-diciembre de 1963), 22.

En su edición de noviembre-diciembre de 1963, la revista *Hogar y Arquitectura* publicaba una serie de artículos sobre un novedoso y polémico conjunto residencial, compuesto de dos torres gemelas con una composición morfológica a todas luces *sui generis*. Encabezando el artículo central, llamaba la atención una detallada acuarela del conjunto: una perspectiva de ambas torres, emergiendo a lo largo de la Avenida de América, en una especie de salutación urbana singular. En la imagen, un tratamiento paisajístico cuidadoso, casi bucólico, envolvía el nacimiento de las torres y acogía a los transeúntes que paseaban, mientras el bullicio y el contexto construido desaparecía detrás del follaje. Los volúmenes se iban desdibujando en la distancia, en una suerte de bruma que invadía incluso el origen de ambas

torres. A medida que nos acercábamos al conjunto, no obstante, la morfología singular y el detalle de la pequeña escala se iban revelando. Balcones generosos, de formas sinuosas y pletóricos de plantas colgantes, giraban en torno a pilares que parecían discurrir líquidamente como cascadas. En el tope de los pilares emergían grandes miradores panorámicos, proyectantes en *cantilever*, igualmente profusos de vegetación, de los cuales despuntaban cipreses como remate. Toda una exuberancia natural; eco redoblado del paisajismo de la avenida (figura 1).

Se trataba del conjunto Torres Blancas, diseñado por Francisco Javier Sáenz de Oíza. Era la primera vez que el proyecto salía a la luz en una publicación. *Hogar y Arquitectura*, que a la sazón comenzaba una nueva etapa como revista especializada bajo la dirección de Carlos Flores, le dedicó en aquella oportunidad gran atención al proyecto². Luego de la publicación, Torres Blancas tuvo una gran difusión durante la segunda mitad de los años sesenta y comienzo de los setenta, tanto en España como en el contexto internacional. En todo momento, si bien fue objeto de análisis a partir de diferentes puntos de vista (físico-espacial, estructural o incluso crítico —centrado en el cambio de dirección compositiva y programática experimentado por Oíza—), el impacto morfológico del proyecto y su naturaleza polémica terminaban por imponerse sobre cualquier tema.

Desde un comienzo, la obra recibió diversos calificativos, entre los que se encontraban “formalismo individualista y romántico”, “sensibilidad barroca” y “mendelsohniana”. Fue definida como ejemplo tardío de la Tercera Generación de Arquitectos Modernos y adscrita a diversas tendencias, incluyendo el Expresionismo, el Brutalismo, pero sobre todo el Organicismo, siguiendo la estela de una “arquitectura orgánica”, definida por Bruno Zevi como una etapa madura del Racionalismo, caracterizada por su naturaleza alterna y democrática, pero sobre todo por la libertad dinámica de sus formas.

La composición formal de Torres Blancas había sido el resultado de una evolución proyectual influenciada por la obra de Frank Lloyd Wright, en particular por el esquema del molinillo de viento y la disposición implícita en forma de “L”. Implementadas innumerables veces por Wright en residencias unifamiliares, estas soluciones combinaban las demandas de una nueva espacialidad —y el uso de nueva tecnología— con la tradición y la sensación de refugio³. Sin embargo, el proyecto gozaba de una mayor densidad en sus fuentes. Como afirmaba Daniel Fullaondo, autor de uno de los artículos de *Hogar y Arquitectura* (y quien había acompañado el proyecto como colaborador durante un año, al igual que Rafael Moneo), la idea básica de Sáenz de Oíza giraba en torno a la “Ciudad Jardín Vertical”, inspirada en la *cit -jardin verticale* de Le Corbusier. Esta concepción, que a la postre se materializaría en la tipología de la *Unit  d’habitation*, le había permitido a Le Corbusier vincular la naturaleza con el alojamiento individual, así como enfrentar el problema de la densidad urbana⁴.

A medida que avanzaba el diseño, la planta iba incorporando nuevos ingredientes formales y estructurales. En uno de los croquis del proceso, Oíza mostraba un sistema de muros portantes de hormigón, de manera envolvente y redondeando las esquinas, y dejaba entrever por primera vez un esquema de fachada, con vegetación contextual aún rudimentaria (figura 2). En versiones ulteriores, Oíza incorporaría geometrías circulares, cada vez de manera más prolifera, como las utilizadas por Wright en el Guggenheim de Nueva York (1943-59). Incluso, las Escuelas de Batán (1963-67), un proyecto que Oíza estaba desarrollando al mismo tiempo, influiría en la composición formal de Torres Blancas, específicamente en un núcleo social propuesto para los dos últimos niveles. En este caso, una alusión programática a la utopía corbusiana de la *Unité d'habitation*, así como un paralelismo con la Ciudad Cósmica Vertical de Iannis Xenakis (1964), eran resueltos formalmente a través de una serie de cilindros proyectantes que emulaban el conjunto de Batán⁵ (figura 3).

En cualquier caso, hubo un recurso morfológico-ambiental que a simple vista parecía intrascendente, pero que a la postre constituiría un *leitmotiv* en todas las etapas del diseño: las terrazas-jardín. Ubicadas en los extremos de los brazos del molinillo de viento y a lo largo de las aperturas de fachada, las terrazas-jardín constituían pieza fundamental en la idea de Ciudad Jardín Vertical de Oíza. Una maqueta de trabajo, muy cercana a la solución definitiva, mostraba la distribución y forma de esta suerte de jardineras, profundas y diseñadas con un escalonamiento decreciente (figura 4). La dimensión de las jardineras no era mera casualidad. En Ciudad Blanca (proyecto residencial de Oíza en Alcudia, 1961), el espesor de las jardineras estaba pensado para evitar al vecino asomarse a la planta inferior (dada la sección en cascada de las edificaciones). Esa idea es retomada en Torres Blancas. Oíza quería evitar las miradas hacia abajo, y en cierta manera estimular la visión lejana hacia el horizonte.

Estado del arte: del proyecto a la actualidad

A comienzos de 1964, poco después de la publicación de *Hogar y Arquitectura*, se presentó el proyecto en las instancias evaluadoras correspondientes. Luego de una evolución proyectual ubérrima y de la superación de obstáculos con la administración pública⁶, Torres Blancas parecía tener una cara definitiva. Se había abandonado la idea de las dos torres; el proyecto ahora consistía en una única edificación. La composición en planta mostraba una proliferación fractal de circunferencias. La estructura, en tal sentido, estaba compuesta por pantallas circulares de hormigón (albergando salas de baño, conductos, escaleras, ascensores, montacargas y montaplatos) en combinación con pantallas rectilíneas. Oíza había logrado desarrollar una relación orgánica, incluso wrightiana, entre la estructura y el espacio, así como una fluidez espacial dentro de cada vivienda, y una vinculación entre el interior y el exterior (incluyendo tanto las terrazas-jardín como el entorno de la torre) (figura 5). Asimismo, el entrelazamiento funcional de las viviendas cada tres plantas (constituyendo una “unidad de desarrollo vertical”), traería en consecuencia una composición volumétrica *sui generis* (figura 6).

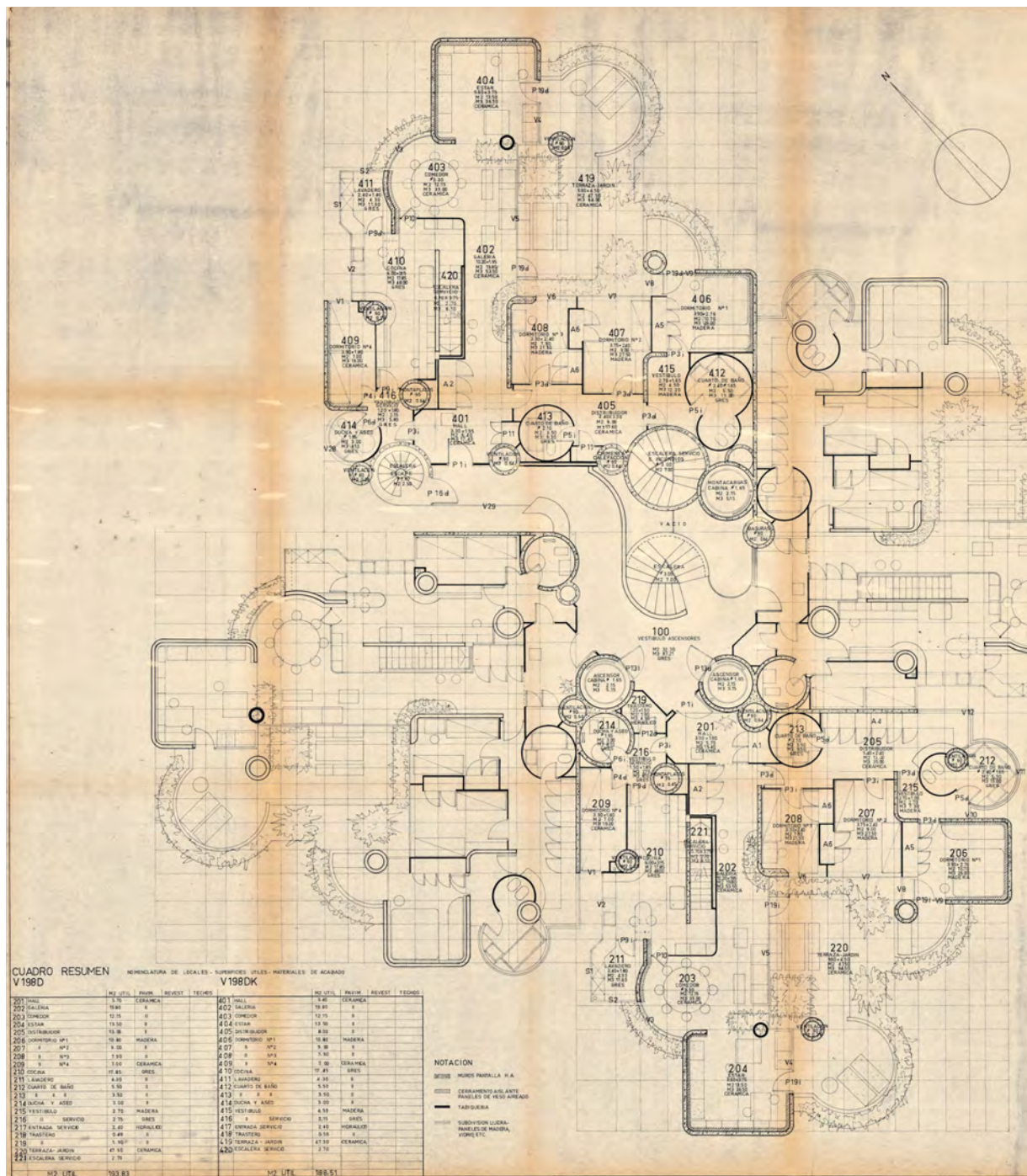


figura 5
Plantas 10ª, 13ª y 16ª, plano C6,
1964. Fuente: "Torres Blancas.
Huarde Inmobiliaria SA. J. Sáenz
de Oiza Arq.", caja 6649, Servicio
Histórico de la Fundación
Arquitectura COAM.

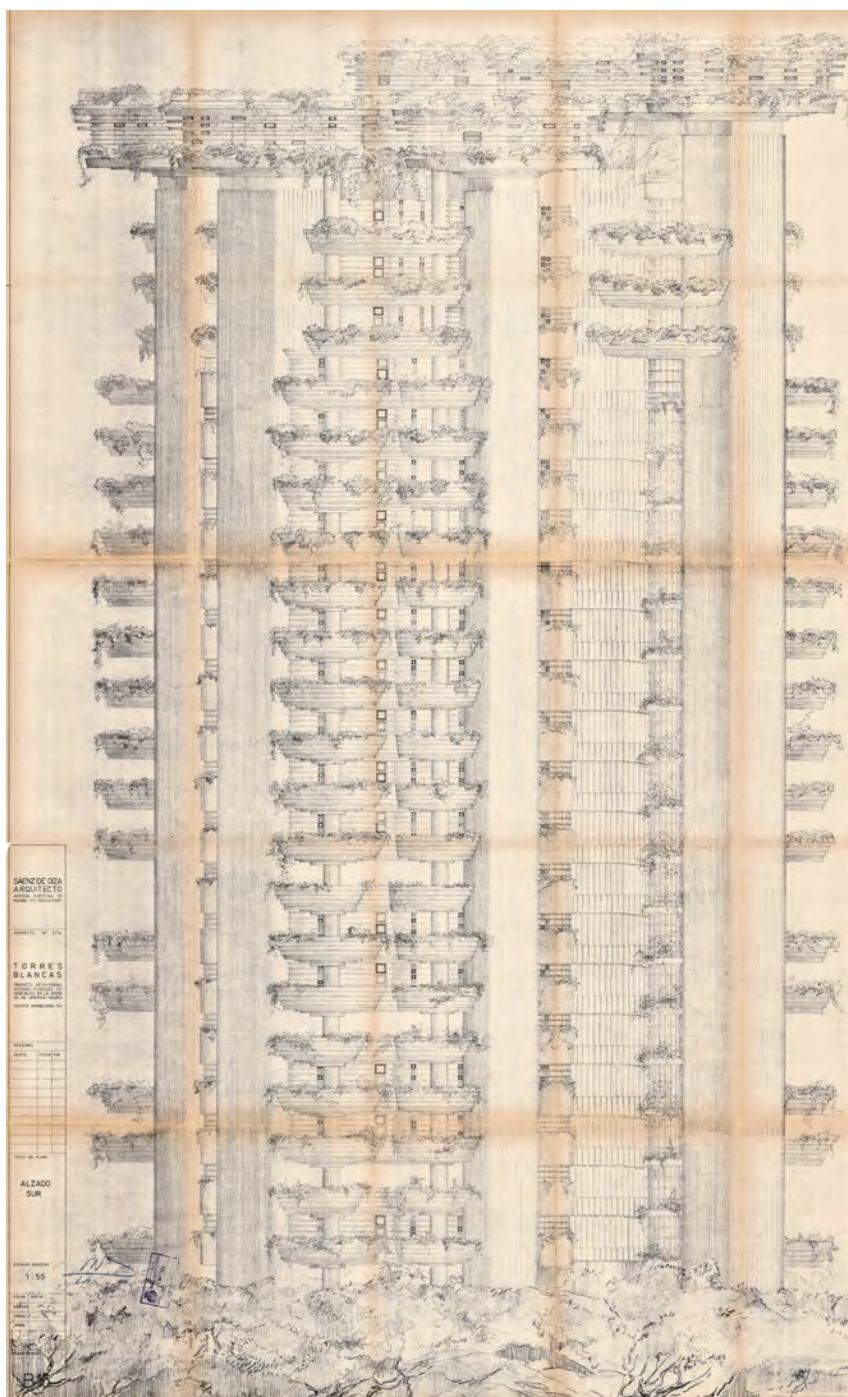
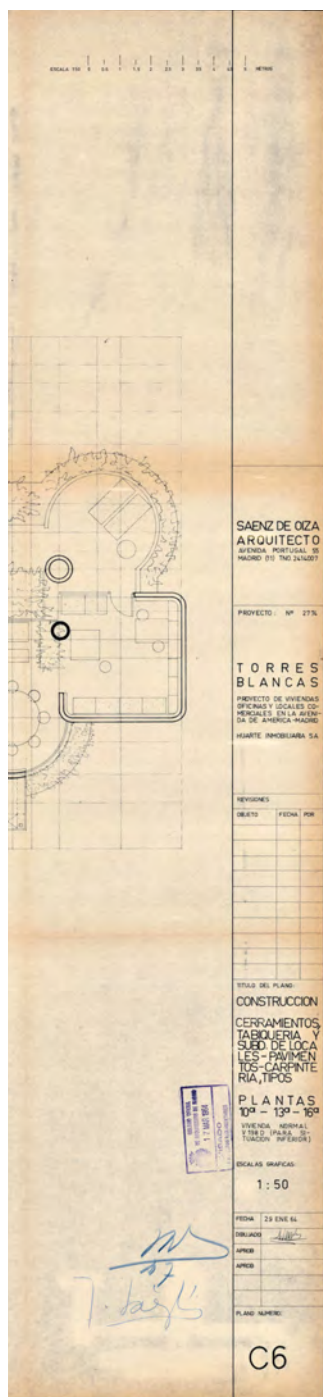


figura 6
Alzado sur, plano B16, 1963.
Fuente: "Torres Blancas. Huarte
Inmobiliaria S.A. J. Sáenz de Oiza
Arq.", caja 6649, Servicio Histórico
de la Fundación Arquitectura
COAM.

Dado su impacto morfológico e innovación programática, Torres Blancas ha conseguido mantener vivo el interés de la historia crítica a través del tiempo. Si bien en la actualidad la integración de un núcleo social con vivienda ha dado paso a un uso más realista —estrictamente residencial—, la idea de una ciudad jardín vertical mantiene su vigencia utópica. Por otra parte, su carácter orgánico, tanto en el juego dinámico de su composición, su fluidez espacial y la incorporación de la naturaleza en el diseño continúan siendo tema de referencia académica.

No obstante, la observación *in situ* de Torres Blancas revela una densidad experiencial, allende los aspectos hasta ahora estudiados y los métodos utilizados, inherente al grano de su fachada y la tensión entre materiales. Más aún, el examen de la edificación estaría incompleto sin el concurso directo del autor, Sáenz de Oíza, tanto en el día a día del proyecto como en su experiencia de vida y dimensión humana —subjetiva—, aspectos que la bibliografía especializada ha dejado entrever recientemente, y que bien podrían entenderse como ejercicios de microhistoria o historia del cotidiano.

En este sentido, el interés de Oíza por las instalaciones, la higiene y el confort (aspectos imbricados con lo utópico y lo orgánico) iba de la mano con su carácter explorador y su experiencia en Norteamérica. El disfrute de la beca Conde de Cartagena para visitar Estados Unidos, durante un año (1947-1948), había resultado fundamental en su visión sistémica de la arquitectura. Este conocimiento quedaría plasmado en sus *Apuntes de Salubridad e Higiene*, un amplio compendio técnico de métodos de cálculo relativos a la iluminación natural, adecuada ventilación y confort térmico, acompañado por tablas, diagramas y dibujos hechos a mano, elaborado *ad hoc* para sus cursos en la ETSAM entre 1957 y 1958. Los *Apuntes*, recogidos en una serie de fotocopias, habían caído en el olvido durante décadas, hasta su publicación en 2010⁷.

En los *Apuntes*, Oíza demostraría su interés por el cálculo de la iluminación de los planos verticales. No en balde, el diseño de las envolventes fueron aspectos fundamentales tanto en el proyecto como durante el proceso de construcción de Torres Blancas⁸. La búsqueda del control energético y el confort se traducirían a la postre en la elaboración de un edificio con “piel sensible”, lo cual redundaría en la gradual definición de las fachadas.

El desarrollo de Torres Blancas se vio asimismo influenciado por la rutina de trabajo de su creador. Oíza acostumbraba a cambiar mucho en obra; “para él, los planos eran apenas un medio; no un fin”⁹. Era un explorador nato, acostumbrado además a jornadas de trabajo intensas. Tenía asimismo una gran habilidad manual; “dibujaba y hacía maquetas simultáneamente a velocidad de vértigo”¹⁰. Esa capacidad de ensayar diferentes alternativas en un corto plazo, unida a su destreza manual y a los niveles de exigencia técnica que había internalizado en el extranjero, marcaría el proceso de construcción.

Finalmente, la incorporación de la dimensión subjetiva de Oíza, específicamente su interés en la literatura y en la filosofía, y en particular en la Fenomenología, termina de configurar una potencial aproximación alterna a Torres Blancas. A este respecto, Alejandro Ferraz-Leite Ludzik desarrolla en 2017 una semblanza de Oíza con base en las lecturas que acostumbraba a citar, dedicándole un capítulo al estudio de la Fenomenología en Edmund Husserl y la adhesión de Oíza al trabajo de Gaston Bachelard¹¹. Tres años antes, Javier Boned Purkiss y José Luis Jiliberto Herrera abordaban el “proyecto fenomenológico” de Oíza, y ya esbozaban temas tales como el “intento de conciliar los opuestos” (actitud proyectual de Oíza a lo largo de su vida) y el “umbral” en la vivienda. El propio Jiliberto continuaría el desarrollo de esta temática en una publicación de 2022¹².

Ha quedado pendiente, pues, un examen más detenido de Torres Blancas, en particular de su fachada, que logre desentrañar de manera analítica, tanto en el ámbito técnico como en el poético, la capacidad evocativa que tiene la obra *in situ*, revelada a medida que nos aproximamos a ella.

Coincidentia oppositorum

La construcción de Torres Blancas comenzó el 29 de mayo de 1964 y terminó el 18 de noviembre de 1968. Durante ese tiempo el proyecto experimentó varias modificaciones, tanto en volumetría como en planta (figura 7). Sin

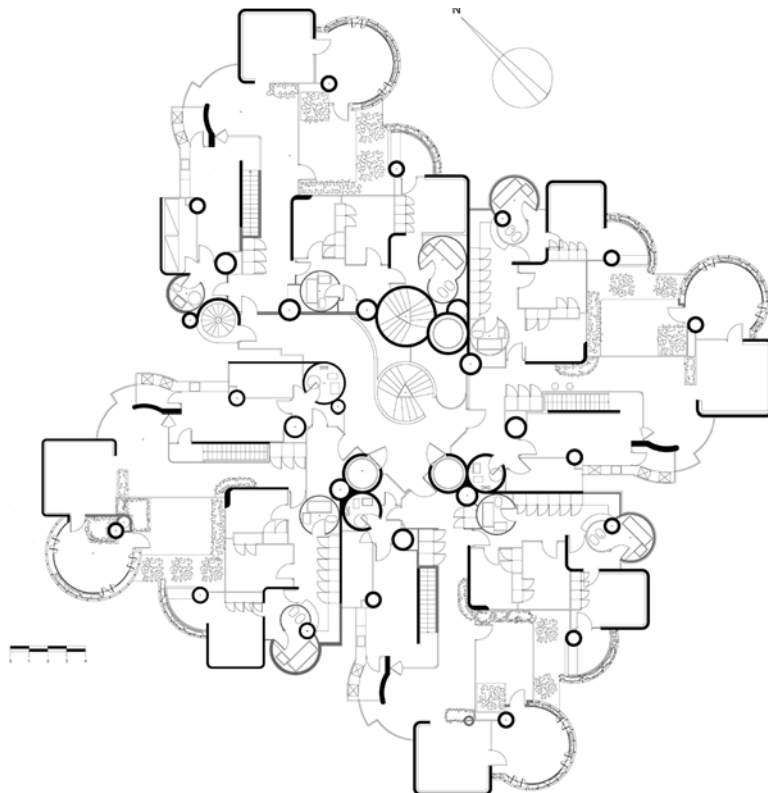


figura 7
Plantas 3ª, 6ª y 9ª, con
modificaciones de obra (1965-68).
Fuente: elaboración propia.

embargo, una alteración aparentemente insignificante, pero que a la postre implicaría una transformación de interés en la fachada, vendría a finales de 1965 cuando Oíza proyecta una suerte de cerramiento flexible en las terrazas-jardín: una serie de persianillas exteriores de madera, corriendo a lo largo de las jardineras (ahora con espesor reducido), enmarcadas en hojas batientes, y dispuestas a su vez en bastidores metálicos. Esta incorporación, presentada en el plano TB/H3, incluía además ventanas pivotantes y dos alternativas de altura para las persianas (una de las cuales, por debajo de la línea de horizonte, incentivaba la visibilidad lejana) (figuras 8 y 9)¹³; su seguimiento cuidadoso, como indica el Libro de Órdenes del COAM, se extendería hasta poco antes de la culminación de las obras (figura 10)¹⁴. Un cambio parecido sería incorporado inclusive en el núcleo social, con un sistema de parasoles, ventanales y jardineras (figura 11).

COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
 DELEGACION DE MADRID
 LIBRO DE ORDENES N.º _____
 A _____ FECHA 17 Septiembre 68
 DE _____
 ASUNTO Comprobación cerrajería

Comprobar y corregir situación de cerrajería soporte de persianillas en las zonas de COMEDOR de todas las plantas, en particular de las plantas 10ª en adelante. El plano H57A (5.4.67) indica como única cota la de 36 cm de distancia entre persianillas y carpintería interior. Se han medido algunas de 65 cm, que deben corregirse.

Madrid 17 Septiembre 1968

ENTERADO: [Firma] 12

Entra así en juego el Oíza experto en control climático. Mediante esta modificación, comienza a generarse en la fachada una suerte de complicidad entre los sistemas de control climáticos pasivos y el carácter arquitectónico. La yuxtaposición entre amplias superficies y pequeños detalles lingüísticos enriquecería el carácter de la edificación, máxime cuando se da a través de una aproximación gradual. El reconocimiento a distancia de una volumetría expresionista, brutalista, y la revelación sucesiva de la factura menuda, minuciosa, inesperada y hasta paradójica de las romanillas de madera, en la cercanía, generarían una primera impresión de naturaleza surrealista, coherente con los principios utópicos que originaron el proyecto; una suerte de condensación de las polaridades adversas o armonización de los contrarios,

figura 10
 Comprobación de cerrajerías para soporte de persianillas, Libro de Órdenes COAM, septiembre de 1968. Fuente: Libro de Órdenes N.º 9220.

figura 8

Reelaboración digital del plano TB/H3, "Terraza-jardín", con persianillas, redimensionamiento de jardineras y ventanas (planta, dos alternativas de sección y fachada), diciembre de 1965. Fuente: elaboración propia.

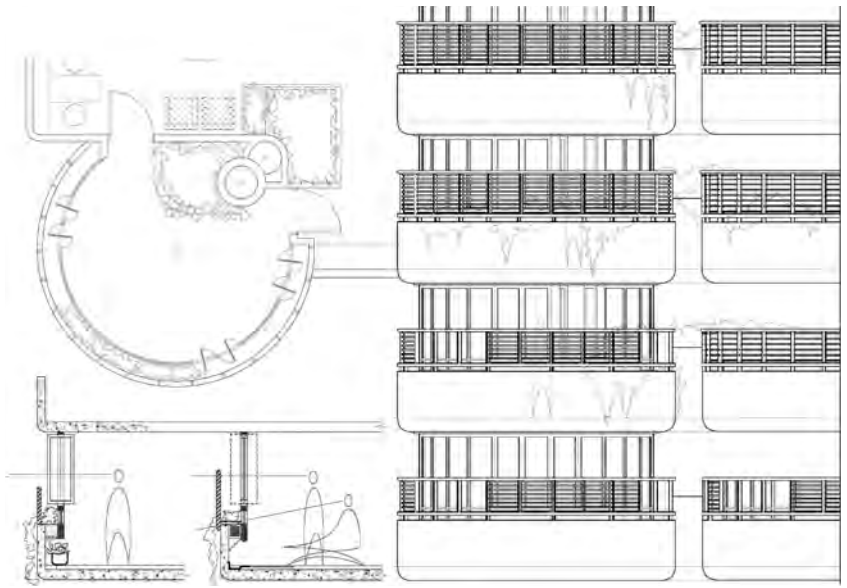


figura 9

Dibujo axonométrico del balcón con el sistema de cerramiento incorporado en obra, con base en el plano TB/H3 de 1965. Fuente: elaboración propia.

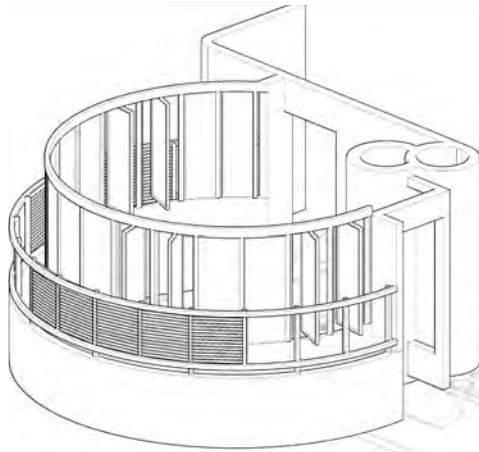
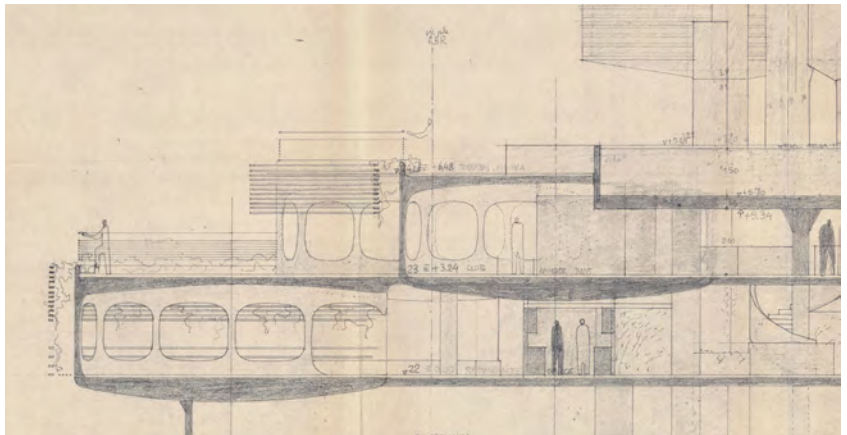


figura 11

Núcleo social, sección transversal (detalle), plano TB/NS22, 15 de diciembre de 1966. Fuente: "Torres Blancas. Huarte Inmobiliaria...", Servicio Histórico de la Fundación Arquitectura COAM.



como diría Durand, o bien de *coincidentia oppositorum* —coincidencia de opuestos— como dirían Nicolás de Cusa y Eliade¹⁵ (figuras 12 y 13). Sin embargo, la fachada de Torres Blancas entrañaba una complejidad simbólica todavía mayor.

El umbral: entidad permeable y *modénature*

No era la primera vez que Oíza experimentaba con este tipo de contrastes. En el Santuario de Aránzazu (Oñate, 1950-1954), había planteado una fachada principal compuesta de un paño central liso, enmarcado por torres tachonadas de piedra en punta. No en vano, en repetidas ocasiones invocaba el concepto de *modénature* o *visage* de Le Corbusier. Definido como distribución de molduras por Quatremère de Quincy, y como “el arte abstracto de acentuar las masas” por Choisy, el término *modénature* incorporaría, con Le Corbusier, una relación entre plasticidad e identidad. A la par de la estructura física de la edificación, habría pues una estructura superficial, aparente, que adapta el objeto a las condiciones locales, y que, si bien podríamos llamar “decoro”, en realidad sería la manera natural de presentarse la obra ante nosotros. Más que un simple arreglo armónico de vanos y molduras en fachada, o “proporción” —como suele traducirse—, la *modénature* corbusiana sería para Oíza un mecanismo de expresión de una esencialidad; de un carácter¹⁶.

En tal sentido, los cerramientos de fachada constituían un tema fundamental en la agenda de Oíza. De hecho, consideraba el tránsito entre el interior y el exterior como determinante de la arquitectura. “Cuanto más gruesa es la pared”, decía, “más ‘gruesa’ es la relación entre interior y exterior, y más importante es la arquitectura”. Entendía la pared externa como entidad permeable. El grueso de la pared “es donde el medio exterior penetra y el interior sale”; es el filtro de todo. Su tesis durante años, y aplicada a sus obras, consistía en una definición compleja del concepto de *umbral*; una “zona límite de penetración de lo exterior en lo interior y de proyección fisiológica y psicológica —de lo interior en lo exterior—”¹⁷.

El umbral y la casa: imágenes de protección

En este orden de ideas, la casa, como tema esencial en la arquitectura, resultaba de gran interés para Oíza. Consideraba la casa “como refugio del exterior” y entendía que “la aparición del interior al exterior” se daba precisamente a través del *umbral*¹⁸. No es de extrañar que a través de ese filtro, constituido por la fachada de Torres Blancas, se vieran reconstruidos, en una nueva imagen, el contexto urbano e incluso el entorno distante de la sierra. Desde el interior del “refugio”, el sistema conjunto de persianas y jardineras tenía una responsabilidad parecida a la de las otrora jardineras en profundidad: estimular la visión lejana. La fachada continuaba acogiendo así una mirada amplia sobre la ciudad de Madrid¹⁹; una mirada preñada, al mismo tiempo, de una visión lejana, nostálgica sobre el horizonte, como lo registraran, años después, los pintores Antonio López y Félix de la Concha

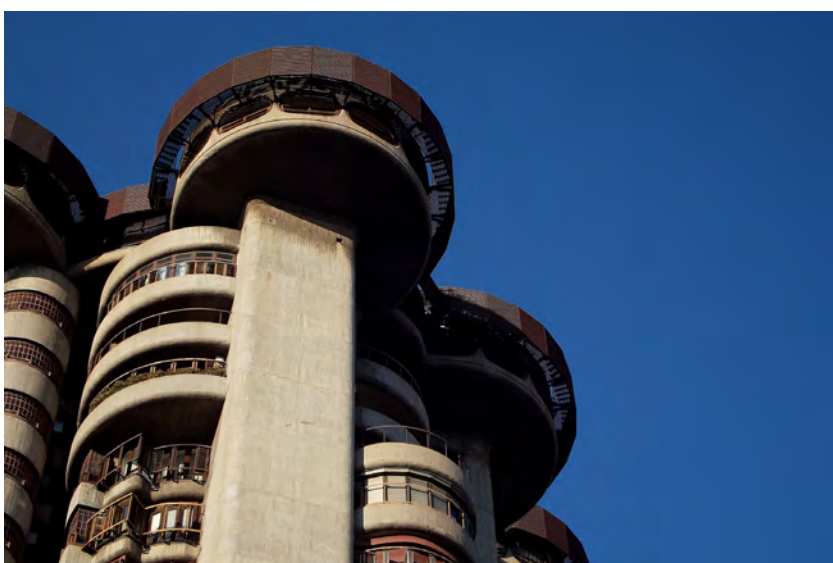
figura 12

Aproximación, umbral y evocación.
Contraste entre las masas
brutalistas y la factura menuda de
las persianillas de madera. Fuente:
fotografía del autor.



figura 13

Vista de los niveles superiores y su
articulación con el núcleo social y
el sistema de pantallas. *Coincidentia
oppositorum*. Fuente: fotografía
del autor.



(figura 14). Incluso, Torres Blancas en sí señalaría un umbral urbano, hito perceptible desde la lejanía, anunciando el inicio de Madrid al aproximarnos por la Avenida de América, y marcando el borde urbano al avistar el edificio desde el centro de la ciudad.

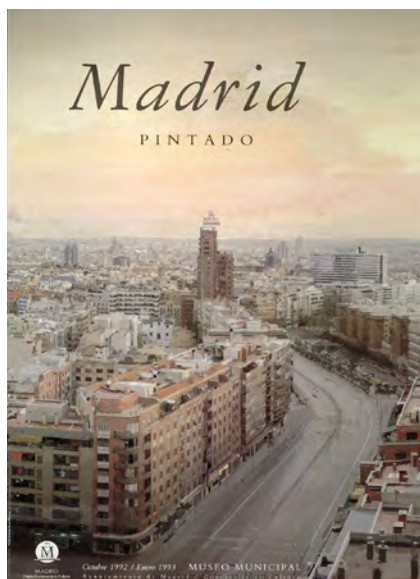


figura 14
Antonio López, *Madrid desde Torres Blancas*, 1976-82, cartel de la exposición "Madrid Pintado" (octubre 1992-enero 1993). Fuente: Biblioteca Digital Memoria de Madrid, disponible en http://www.memoriademadrid.es/buscador.php?accion=VerFicha&id=385380&num_id=80&num_total=118

Aún en torno a la casa, resulta significativo el sentido de seguridad que Oíza le atribuía. En *La Poética del Espacio* —uno de los libros preferidos de Oíza—, Gastón Bachelard se refiere a la casa como “un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”²⁰. Es ahí donde nos reconfortamos con los recuerdos de protección. Oíza lo sabe; incluso entiende que la casa debe permear toda producción arquitectónica.

Ya Torres Blancas albergaba valores de protección a través de su propio trazado, como lo revela el capítulo “La fenomenología de lo redondo”, de *La Poética*. La forma circular, sinónimo del refugio natural primigenio, siempre ha captado el interés del campo simbólico. El propio Wright, quien tenía una larga lista de edificaciones con morfología circular, ya había esbozado indirectamente, en su artículo “In the Cause of Architecture” de 1908, un cruce entre los principios de la arquitectura orgánica con un imaginario fundamentado en la intimidad y la protección.

Afianzando todavía más los valores de intimidad en Torres Blancas, Oíza concentraría su atención ahora en la fachada, precisamente en ese filtro, en ese umbral que permea y condiciona las relaciones entre interior y exterior; en la *modénature*. Tanto el grano como la materialidad de las persianillas desempeñarían un importante papel; una combinación de índole evocativa que ya había ensayado con anterioridad. En el interior de Aránzazu, una nave

robusta de piedra contrastaba con un triforio y coro tamizados por el tejido de una celosía de madera. La impresión de cobijo se integra aquí plenamente a una naturaleza agreste mediante la piel arquitectónica. Tiempo después, en el proyecto de Capilla en el Camino de Santiago (Premio Nacional de Arquitectura, 1954), Sáenz de Oíza, Jorge Oteiza y José Luis Romani considerarían más importante la creación de un lugar que la adaptación a uno²¹. Probablemente en ese tránsito entre exterior e interior, en esa zona límite de Torres Blancas donde el contexto penetra y el espacio interior se proyecta, Oíza recuerde la casa tradicional navarra, con su característico despliegue de madera (que como Carlos Flores resaltaba, proporciona un confort superior al común de otras regiones)²²; una experiencia que adquiere mayor notoriedad hacia finales de la tarde, cuando la luz evidencia mejor la naturaleza de los materiales, y empezamos a sentir las imágenes —como diría James Turrell— casi con el tacto (figura 15)²³.

figura 15
Umbral y evocación. Vista de las persianilla y el pavés (cocina y comedor), actualidad. Fuente: fotografía del autor.

Epojé y evocación en Oíza: el imaginario como realidad

Oíza siempre se preocupó por la manera de habitar y por la propia existencia. Al reflexionar sobre la definición de Arquitectura, solía resaltar



la primacía de la representación —sobre los objetos representados—, así como la importancia de la memoria y las esencias. La “presencia de espacios mentales anteriores, y promesa de espacios futuros” es lo que provoca “una cierta sorpresa” o emoción²⁴. Girando alrededor de la interpretación de lo real, se preguntaba en qué medida el “decoro” es incluso “más importante para la expresión del ser que su propia estructura”. Acercaba así el *visage* o la *modénature* a la realidad del propio ser.

En este sentido, la evocación, es decir, la capacidad que tienen las imágenes de significar o representar objetos y situaciones, aun en ausencia, era igualmente un aspecto de importancia capital para Oíza. Con frecuencia se refería al *haiku* del cual Sánchez Ferlosio se valió para disertar sobre la ausencia y el poder de las representaciones²⁵:

*Al sol se están secando los kimonos;
¡Ay, las pequeñas mangas
del niño muerto!*

Un padre que ha perdido a su hijo se ve superado en su dolor al contemplar, la mañana siguiente, los kimonos de la familia colgados al sol; aflicción incluso mayor que la generada por el infante sin vida en la recámara. Aquí lo vicario resulta más valioso que el mismo objeto —o sujeto— sustituido. “¡Esa es la realidad del mundo!”²⁶; una realidad evocada que aparece como imagen a la conciencia, sin pedir permiso, incluso antes que cualquier idea o formulación racional. Mientras que el saber se forma lentamente a través de construcciones sucesivas, “el objeto imaginado es dado inmediatamente en lo que es”²⁷. Esta irrupción de la imagen, en ausencia, es lo que Husserl bautizaría como “reducción fenomenológica” o *epojé* (ἐποχή), una puesta “entre paréntesis” o desconexión en la que cualquier creencia previa se deja de lado —o queda temporalmente suspendida— con el objeto de evidenciar las esencias²⁸.

Ahora bien, la *modénature* habla de cómo la experiencia de vida y la memoria de Sáenz de Oíza quedaron plasmadas en Torres Blancas. Después de todo, el propósito de la arquitectura y del arte es conservar y comunicar significados existenciales experimentados. Se trata aun de una comunicación en dos vías. Cuando me fijo en un espacio, el espacio igualmente se fija en mí, y si bien la obra arquitectónica se origina en el cuerpo del autor, esta regresa al cuerpo a través de la experiencia del observador²⁹. Es la imagen evocada, instantánea, “la que me abre el acceso al mundo privado de otro” y, por un momento, es en él que yo vivo; un proceso al que Merleau-Ponty llamó de “intersensorial”³⁰.

No en balde, esa irrupción de representaciones de seguridad y tradición, de la casa de infancia, incluso de contextos y lugares, aunque ausentes, vívidamente reales; esa inmediatez “imaginaria”, que ocurre en un tiempo detenido, vertical, o *epojé*, de hecho habla de cómo las vivencias de Oíza se conectan con las mías a través del imaginario evocado por las fachadas de Torres Blancas.

Se trata de un largo camino, que comenzó con la organicidad y la utopía, y continuará sin cesar en cada evocación; en toda “intuición del instante”, como diría Bachelard.

Conclusiones

El carácter de Oíza, su dinámica de trabajo, su experiencia de vida, académica y profesional, sus creencias y lecturas influyeron definitivamente en el proceso de diseño de Torres Blancas, así como en las incorporaciones posteriores durante su construcción. El cambio constituyó la norma de trabajo en una obra que sobrepasa las premisas wrightianas y corbusianas (compaginadas a través de lo orgánico y lo utópico) que hasta ahora han sido privilegiadas.

Es precisamente en obra cuando se dieron las modificaciones más trascendentes en fachada. Mediante la adición de un sistema de persianillas de madera y ventanas, y el redimensionamiento de las jardineras, Oíza incorporó uno de sus principios arquitectónicos: la fachada como umbral. Como mediador entre exterior e interior, el umbral consigue conjugar los sistemas de control climático pasivos con el lenguaje de la edificación, en lo que Le Corbusier llamaba *Modénature*. Siempre preocupado por la manera de habitar, Oíza primaba las representaciones mentales, es decir, las imágenes, sobre la propia realidad, y priorizaba la memoria y las esencias. No en balde, siendo un mecanismo de expresión de una esencialidad, Oíza aproximaba la *modénature* a la realidad del propio ser, es decir, a una “realidad imaginada” o fenomenológica.

Tanto el grano como la materialidad de las persianillas desempeñan un papel evocativo, con capacidad para reconstruir, en el imaginario, la intimidad de la casa, así como el contexto urbano e incluso el entorno distante de la sierra. Más aún, como zona límite de penetración contextual hacia la intimidad y de proyección fisiológica y psicológica del espacio privado hacia el entorno, el umbral estimula una nueva mirada sobre el territorio; una mirada lejana, preñada de nostalgia, hacia el horizonte.

La noción de umbral promueve una realidad evocada que aparece de forma instantánea como imagen a la conciencia, incluso antes de cualquier construcción discursiva. Esta “piel arquitectónica”, conforme fue incorporándose a Torres Blancas durante su construcción, ha recreado definitivamente el carácter de la obra y, lo más importante, consigue provocar la evocación fenomenológica de imágenes en ausencia.

1.

Este artículo se ha escrito como fruto de la estancia realizada durante tres meses (noviembre 2021-febrero 2022) en el Grupo de Investigación "Patrimonio, Arquitectura y Paisaje" de la Universidad San Pablo-CEU (Madrid), bajo la supervisión de la Dra. Eva J. Rodríguez Romero. Perteneció al Proyecto de Investigación titulado "El paisaje periurbano de Madrid: visiones desde la memoria hacia la nueva ciudad" (ref. PID2019-110693RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Española de Investigación (DOI/10.13039/501100011033). Asimismo, el artículo forma parte de las actividades de investigación programadas por el autor en su Año Sabático 2021-2022, como profesor de la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela).

2.

Hogar y Arquitectura 49, noviembre-diciembre de 1963, pp. 17-40.

3.

Para una discusión sobre la síntesis entre modernidad y tradición en Wright, ver CURTIS, William. *La arquitectura moderna desde 1900* (Madrid: Hermann Blume, 1986), pp. 75-90; sobre el tema de la prospección y el refugio en las casas de Wright, ver HILDEBRAND, Grant. *Origins of Architectural Pleasure*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press, 1999, pp. 24-41.

4.

La *cit-jardin verticale* de Le Corbusier, expuesta en *La Maison des Hommes* de 1942, vendría a sustituir a la Ciudad Jardín horizontal de Ebenezer Howard (*Garden Cities of To-morrow*, 1902).

5.

De acuerdo con Javier Sáenz Guerra, hijo de Sáenz de Oiza, la solución del remate de Torres Blancas vino al colocar accidentalmente la maqueta de las Escuelas de Batán sobre el entablamiento inconcluso de la maqueta de Torres Blancas (J. Sáenz Guerra, comunicación personal —entrevista—, 25 de enero de 2022).

6.

La composición novedosa y polémica de Torres Blancas no era fácilmente evaluable a través de la convencional planimetría vitruviana. A fin de facilitar la obtención de los permisos de construcción ante la Coordinación del Área Metropolitana de Madrid, Oiza encargó a unos perspectivistas argentinos la elaboración de un

dibujo, a la postre publicado en *Hogar y Arquitectura* (figura 1).

7.

MARTÍN GÓMEZ, César (ed.). *Los Apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Pamplona: T6 Ediciones, 2010.

8.

ver GARCÍA DE DIEGO, Margarita de Luxán. "Francisco Javier Sáenz de Oiza, un maestro de la adecuación bioclimática". *Zarch* 10 (junio de 2018), pp. 126-137. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102936.

9.

J. Sáenz Guerra, comunicación personal —entrevista—, 6 de diciembre de 2021.

10.

SÁENZ GUERRA, Javier. *Sáenz de Oiza y Torres Blancas. Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016, p. 32.

11.

FERRAZ-LEITE LUDZIK, Alejandro. *Las Lecturas de Sáenz de Oiza*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017.

12.

BONED PURKISS, Javier; JILIBERTO HERRERA, José Luis. "Sáenz de Oiza, el proyecto fenomenológico", ponencia en I Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. Vigencia de su pensamiento y obra, mayo de 2014; JILIBERTO HERRERA, José Luis. *Sáenz de Oiza. De Entrevistas a la M-30. Fenomenología y estrategias de proyecto*. Buenos Aires: Diseño, 2022.

13.

El plano en cuestión (croquis de nombre "Terraza-jardín"), elaborado a lápiz en escala 1:20, de fecha 5 de diciembre de 1965, ha sido identificado erróneamente, en varias publicaciones, como "proyecto de visado C.O.A.M. (1964)"; en ese sentido, es importante indicar que su repositorio no es de hecho el archivo del Servicio Histórico de la Fundación Arquitectura COAM. El documento forma parte del Archivo Oiza, colección particular [ver GÓMEZ GÓMEZ, Alicia (coord.). *Sáenz de Oiza. Artes y Oficios*. Catálogo de Exposición (Javier, Vicente y Marisa Sáenz Guerra, comisarios —Madrid: Museo ICO, 2020—), p. 133].

14.

"Libro de Órdenes N° 9220, Colegio

Oficial de Arquitectos de Madrid. Obra Avenida de América, Torres Blancas; Arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. 1964-1968". Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM.

15.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, pp. 290 y 346, y ELIADE, Mircea. *Traité D'Histoire des Religions*. París: Payot, 1953, pp. 356-357. Sobre la búsqueda de Oiza en conciliar los opuestos, ver BONED PURKISS, Javier; JILIBERTO HERRERA, José Luis. "Sáenz de Oiza, el proyecto fenomenológico", 2014.

16.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. *Dictionnaire Historique D'Architecture*. Tomo 2. París: Librairie D'Adrien Le Clerc et Cie, 1832, pp. 121-122. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045596f?rk=42918:4>; CHOISY, Auguste. *Histoire de l'architecture*. Tomo 1. París: Librairie Georges-Baranger, 1943, p. 45. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1156078m>, y LE CORBUSIER. *Ver une Architecture*. París: Crès, 1923, capítulo "Pure création de l'esprit".

17.

El Croquis 32/33. Francisco Javier Sáenz de Oiza 1947-1988. Madrid: El Croquis Editorial, 1988, p. 19.

18.

SÁENZ DE OÍZA, *Sáenz de Oiza*, "El Autor Enseña su Obra".

19.

J. Sáenz Guerra, comunicación personal —entrevista y visita dirigida a Torres Blancas—, 25 de enero de 2022; F. De Isidro Gordejuela, comunicación personal —entrevista—, 15 de diciembre de 2021.

20.

BACHELARD, Gastón. *La Poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 37. Sobre la relación entre Bachelard y Oiza, y la casa como tema, ver también FERRAZ-LEITE LUDZIK, Alejandro. *Las Lecturas de Sáenz de Oiza*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017, pp. 216-277.

21.

SÁENZ GUERRA, Javier. *Un Mito Moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Román*, 1954. Alzuya: Fundación Museo Oteiza, 2006, p. 71.

22.

ver FLORES, Carlos. *Arquitectura Popular Española*. Madrid: Aguilar, 1973, p. 284.

23.

ver PALLASMAA, Juhani. *Esencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2021, p. 59.

24.

SÁENZ DE OÍZA, *Sáenz de Oiza*, "El Autor Enseña su Obra".

25.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Las semanas del jardín*. Barcelona: Destino, 2003, pp. 127-129.

26.

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres Arquitecturas. Sáenz de Oiza*. Dirección de Francisco Avizanda, 55 minutos, TVE S.A., 1989, disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/tres-arquitecturas/tres-arquitecturas-n1-saenz-oiza/652916/>

27.

DURAND, *As estruturas antropológicas do imaginário*, pp. 22-23.

28.

HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía Fenomenológica*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962, pp. 70-73; ver asimismo HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 45; SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996, p. 19, y BACHELARD, Gastón. *La Intuición del Instante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 94.

29.

PALLASMAA, *Esencias*, p. 25. Ver igualmente PALLASMAA, Juhani. *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2021, p. 47. Ver asimismo NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999, p. 225.

30.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo Visible y lo Invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010, p. 24. Ver asimismo MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994, pp. 331 y 341.

Bibliografía

BACHELARD, Gaston. *La Intuición del Instante*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.

BACHELARD, Gaston. *La Poética del Espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.

BONED PURKISS, Javier; JILIBERTO HERRERA, José Luis. "Sáenz de Oiza, el proyecto fenomenológico", ponencia en I Congreso Nacional Pioneros de la Arquitectura Moderna Española. Vigencia de su pensamiento y obra, mayo de 2014.

CHOISY, Auguste. *Histoire de l'architecture*. Tomo 1. París: Librairie Georges-Baranger, 1943, p. 45, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1156078m>

CURTIS, William. *La arquitectura moderna desde 1900*. Madrid: Hermann Blume, 1986.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

El Croquis 32/33. Francisco Javier Sáenz de Oiza 1947-1988. Madrid: El Croquis Editorial, 1988.

ELIADE, Mircea. *Traité D'Histoire des Religions*. París: Payot, 1953.

FERRAZ-LEITE LUDZIK, Alejandro. *Las Lecturas de Sáenz de Oiza. Un discurso teórico sobre la arquitectura de Torres Blancas y de Banco de Bilbao a partir de su propia selección de textos*. Buenos Aires: Diseño Editorial, 2017.

FLORES, Carlos. *Arquitectura Popular Española*. Madrid: Aguilar, 1973.

GARCÍA DE DIEGO, Margarita de Luxán. "Francisco Javier Sáenz de Oiza, un maestro de la adecuación bioclimática". *Zarch* 10 (junio 2018): 126-137. https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018102936

GÓMEZ GÓMEZ, Alicia (coordinadora). *Sáenz de Oiza. Artes y Oficios*. Catálogo de Exposición (6 de febrero al 26 de abril, 2020). Madrid: Museo ICO, 2020.

Jorge Villota Peña

Profesor Titular, Universidad Simón Bolívar (Venezuela)

Arquitecto (Universidad Simón Bolívar, USB, Venezuela, 1989), Magister en Arquitectura y Urbanismo (Universidade Federal da Bahia, Brasil, 1995), y PhD en Historia Arquitectónica (The University of Texas at Austin, 2014). Profesor Titular del Departamento de Diseño, Arquitectura y Artes Plásticas, USB. Jefe de la Sección de Teoría, Historia y Crítica, 2001-2009; Coordinador de la Carrera de Arquitectura, 2016-2017, y Director de la División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2018-2021.

Investigador en el Instituto de Estudios Regionales y Urbanos, USB.

Profesor visitante, Universidad Metropolitana, Universidad Católica Andrés Bello y Universidad Central de Venezuela.
jvillota@usb.ve

Fuente de financiamiento. Ministerio de Ciencia e Innovación, Agencia Española de Investigación; Universidad Simón Bolívar (Venezuela), y financiación propia.

HEIDEGGER, Martin. *El Ser y el Tiempo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Hogar y Arquitectura 49, noviembre-diciembre de 1963, pp. 17-40.

HILDEBRAND, Grant. *Origins of Architectural Pleasure*. Berkeley/Los Angeles: The University of California Press, 1999.

HUSSERL, Edmund. *Ideas relativas a una Fenomenología pura y una Filosofía Fenomenológica*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1962.

JILIBERTO HERRERA, José Luis. *Sáenz de Oiza. De Entrevías a la M-30. Fenomenología y estrategias de proyecto*. Buenos Aires: Diseño, 2022.

"La elaboración del proyecto de Torres Blancas de Francisco Javier Sáenz de Oiza". Separata en *Forma Nueva. El Inmueble* 17, junio 1967, 41.

LE CORBUSIER. *Ver une Architecture*. Colección L'Esprit Nouveau. París: Crès, 1923.

LE CORBUSIER; DE PIERREFEU, Francois. *La Casa del Hombre*. Barcelona: Poseidon, 1979.

"Libro de Órdenes N° 9220, COAM. Obra Avenida de América, Torres Blancas; Arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza. 1964-1968". Servicio Histórico, Fundación Arquitectura COAM.

MARTÍN GÓMEZ, César (ed.). *Los Apuntes de Salubridad e Higiene de Francisco Javier Sáenz de Oiza*. Pamplona: T6 Ediciones, 2010.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Lo Visible y lo Invisible*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2010.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Arquitectura Occidental*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

PALLASMAA, Juhani. *Esencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2021.

PALLASMAA, Juhani. *La Imagen Corpórea. Imaginación e Imaginario en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2021.

QUATREMÈRE DE QUINCY, Antoine. *Dictionnaire Historique D'Architecture*. Tomo 2. París: Librairie D'Adrien Le Clere et Cie, 1832, 121-122, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1045596f?rk=42918;4>

SARTRE, Jean-Paul. *O Imaginário. Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Sáenz de Oiza*. Conferencia y entrevista, ciclo "El Autor Enseña su Obra", 29 de enero de 2000, organización: Comisión de Cultura del COAM. Edición de Miguel Rodríguez Cruz. 1 hora, 34 minutos. ETSAM, 2001. CD.

SÁENZ DE OÍZA, Francisco Javier. *Tres Arquitecturas. Sáenz de Oiza*. Dirección de Francisco Avizanda. 55 minutos. TVE S.A., 1989. Disponible en <https://www.rtve.es/play/videos/tres-arquitecturas/tres-arquitecturas-n1-saenz-oiza/652916/>

SÁENZ GUERRA, Javier. *Un Mito Moderno. Una capilla en el Camino de Santiago. Sáenz de Oiza, Oteiza y Román, 1954*. Alzuza: Fundación Museo Oteiza, 2006.

SÁENZ GUERRA, Javier. *Sáenz de Oiza y Torres Blancas. Una torre en plural*. Buenos Aires: Diseño, 2016.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Las semanas del jardín*. Barcelona: Destino, 2003.

WRIGHT, Frank Lloyd. "In the Cause of Architecture". *Architectural Record*, Vol. XXIII, N° 3, marzo 1908, pp. 155-165.

Patricio Guzmán Campos, fotógrafo: el cuerpo a cuerpo con la arquitectura

Fotografías de la obra de Suárez, Bermejo y Borchers

**Patricio Guzmán Campos, photographer: close to
close with architecture**

Photographs of the work of Suárez, Bermejo and Borchers

Andres Tellez Tavera

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 128-153

Resumen. En el contexto de una publicación de la revista española *Hogar y Arquitectura* sobre arquitectura en Chile, el fotógrafo Patricio Guzmán Campos fue contratado para producir las imágenes de las obras de Borchers, Bermejo y Suárez. El trabajo de Guzmán es abordado como un *cuerpo a cuerpo* con los edificios, en una tarea de intermediación corpórea, sugerida por uno de los textos de Borchers. Se aborda el contexto general de la publicación; se establecen puntos de encuentro entre el aspecto sísmico de Chile, la fotografía y la arquitectura como precedentes para situar la producción de los arquitectos y, cerrando la parte introductoria, asociando la sintaxis brutalista con las aproximaciones visuales a la arquitectura de los años sesenta. En la parte central se examinan 18 fotografías de la sede de la Cooperativa Eléctrica de Chillán y la casa Meneses, en una lectura guiada por la experiencia fotográfica del autor, los dibujos y planos de las obras y la correspondencia escrita entre los arquitectos. Se concluye mediante una reflexión en torno a la construcción narrativa de las fotografías, necesaria para establecer la intermediación fotográfica entre los textos, los dibujos y los planos que informan las obras de arquitectura.

Palabras Clave

Copelec
Proyecto elemental
Brutalismo
Rubustez
Transparencia

ABSTRACT. In the context of a publication of the Spanish magazine *Hogar y Arquitectura* on architecture in Chile, the photographer Patricio Guzmán Campos was hired to produce the images of the works of Borchers, Bermejo and Suárez. Guzmán's work is approached as a *melee* with the buildings, in a task of corporeal intermediation, suggested by one of Borchers' texts. The general context of the publication is addressed; then, meeting points are established between the seismic aspect of Chile, photography and architecture as precedents to situate the production of architects and, closing the introductory part, associating the brutalist syntax with the visual approaches to the architecture of the sixties. In the central part, 18 photographs of the headquarters of the Chillán Electric Cooperative and the Meneses house are examined, in a reading guided by the photographic experience of the author, the drawings and plans of the works and the written correspondence between the architects. It concludes with a reflection on the narrative construction of the photographs, necessary to establish the photographic intermediation between the texts, the drawings and the plans that inform the works of architecture.

KEY WORDS. Copelec, elementary project, brutalism, robustness, transparency.

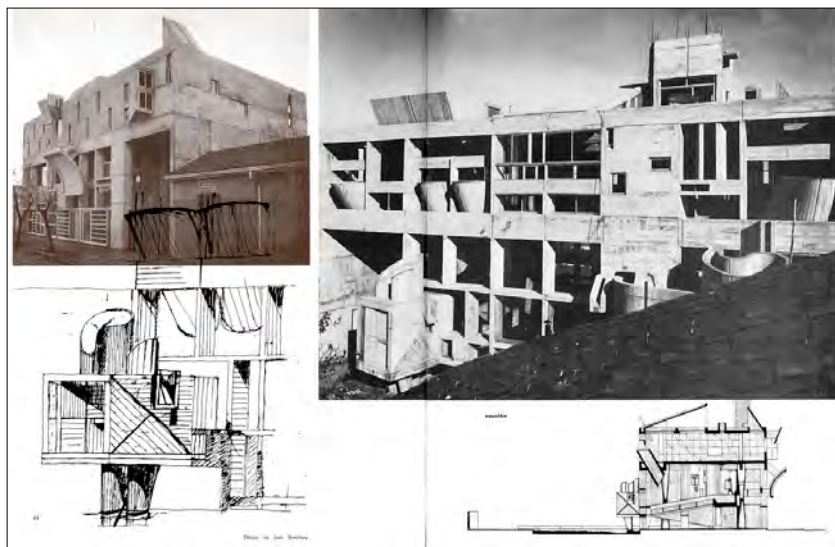
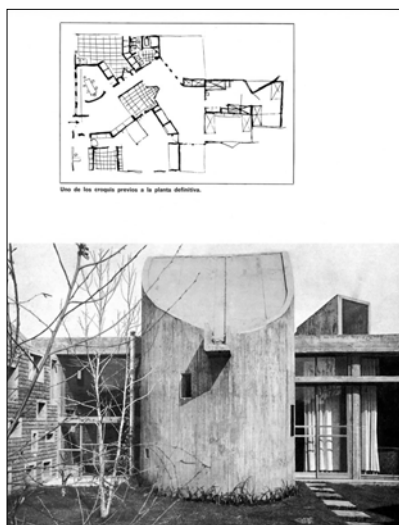


figura 1
 Páginas del Número 87 de *Hogar y Arquitectura*: Cooperativa Eléctrica de Chillán y Casa Meneses, acreditadas a Isidro Suárez y Jesús Bermejo. *Hogar y Arquitectura*. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 26-64.



“El cuerpo orgánico es el punto de partida para la intuición de todos los demás objetos y en consecuencia es el *intermediario*. Es lo que primariamente está colocado entre el mundo exterior y el sujeto. Como cosa cae también bajo los círculos de las sensaciones y así aparece como algo de una cierta forma, de un cierto compuesto de dureza y blandura, de cierto tamaño y color; [...] lo que no podría ocurrir sino cuando estas partes actúan sobre sus propios sentidos, es decir, cuando el ojo ve el cuerpo, la mano lo toca, etcétera, y sobre estos datos el cerebro construye algo *espacial como otras tantas cosas*, siguiendo en esto su forma y manera de ser.”

Juan Borchers, 1968¹.

En los bordes de las corrientes principales de la difusión de la arquitectura latinoamericana de los años sesenta, dos obras chilenas lograron una única

difusión fuera de su país. Se trata de las dos obras diseñadas por Juan Borchers, Isidro Suárez y Jesús Bermejo, aparecidas en *Hogar y Arquitectura* (fig. 1), construidas entre 1960 y 1966. La revista española dedicó en 1970 el número 87 a Chile, dándole un particular espacio al pensamiento teórico de Borchers y sus vinculaciones con la sede de la Cooperativa Eléctrica de Chillán y la casa Meneses. La singularidad de este número está marcada por el carácter profesional que *Hogar y Arquitectura* tenía, siendo su línea principal la presentación de obras realizadas en España con ocasionales inclusiones de otros lugares de producción, principalmente europeos.

Las fotografías más conocidas de las obras terminadas² habían sido encargadas *ex-profeso* por Suárez para su publicación, a Patricio Guzmán Campos (1935-2014), discípulo de Antonio Quintana, maestro de la fotografía chilena. La red de contactos estaba localizada en la Universidad de Chile, dado que Suárez estaba vinculado a ella, y Guzmán, aunque trabajaba en forma independiente desde 1957, colaboraba con el Archivo de Fotografía y Microfilm de la Universidad³. Su obra gravita en torno a retratos de personajes anónimos y conocidas figuras de la cultura, paisajes naturales y escenas urbanas lo cual le valió una invitación a participar en la exposición itinerante “Rostro de Chile”, organizada en 1961 por Roberto Montandón y Antonio Quintana.

Guzmán, quien no era un especialista en arquitectura pero contaba con equipos fotográficos adecuados para ello, realizó un trabajo de considerables proporciones, considerando que, en el contexto de la revista, habían sido seleccionados trabajos de otros destacados fotógrafos como Francesc Català-Roca, Paco Gómez, Kindel y Pando⁴. Las dos obras fueron exhaustivamente exploradas en sus espacios, detalles, texturas y efectos de luz⁵. Las palabras de Borchers que abren este artículo, sirven para corroborar el papel mediador del fotógrafo, actuando como un intermediario, un cuerpo que observa otros cuerpos –arquitectónicos– para revelar su *manera de ser*.

Sismos, fotografía y arquitectura: puntos de encuentro.

La actividad fotográfica con ocasión de los frecuentes e intensos terremotos ocurridos en Chile durante el siglo XX instaló en la cultura chilena las imágenes de sus ciudades en ruinas. Valparaíso en 1906, Talca en 1928, Chillán y Concepción en 1939 y Valdivia en 1960 son lugares y fechas que han determinado los destinos de la actividad profesional de constructores civiles, ingenieros, arquitectos y urbanistas. La promulgación de normas de cálculo estructural y de construcción que derivaron en un uso extensivo del concreto armado, y la difusión en medios profesionales y otros de gran tirada, de las nuevas obras que fueron posibles en ese escenario, abrió un campo de trabajo fotográfico que estuvo orientado sobre todo a mostrar edificios en construcción, o a ilustrar la publicidad de empresas constructoras.

Se sostiene aquí que una parte importante de la actividad fotográfica en torno a la arquitectura en Chile, se consolidó en torno a las transformaciones

disciplinares ocurridas a partir de los años veinte, en un esfuerzo por reconstruir la confianza del público y el medio profesional en los nuevos materiales y técnicas. La evidencia de ello está en revistas como *Arquitectura y Arte Decorativo* de finales de los años veinte, *Arquitectura y Construcción* en los cuarenta y *Revista de la Construcción* en los sesenta, y también en *Zig Zag*, semanario de variedades, que dedicó parte importante de sus reportajes y números especiales a las novedades arquitectónicas y urbanísticas de los años treinta y cuarenta.

En el examen de las publicaciones chilenas que preceden al número 87 de *Hogar y Arquitectura*, se pueden reconocer aspectos de la exaltación fotográfica de la arquitectura moderna que tienen que ver con valores tales como la levedad estructural, la apertura espacial, y al mismo tiempo, el monumentalismo “en bruto” característico de la obra de Le Corbusier a partir de la unidad habitacional de Marsella. La fotografía debía ser aquí la expresión verosímil de una arquitectura que, siendo fiel al canon moderno, fuese capaz de sobrevivir al movimiento de la tierra. En *Hogar y Arquitectura*, Borchers aborda el asunto de los sismos en el texto “Lectura plástica, el orden de las ideas”, en un esfuerzo, según Fernando Pérez Oyarzún, de trasladar “el plano de discusión desde los aspectos técnicos y de cálculo, al de la expresividad y el comportamiento de la obra”⁶.

Las fotografías de Guzmán participan del tránsito, de una fotografía en la que los elementos de soporte aparecen tan sólo como expresión formal de la nueva arquitectura, a otra en la que los materiales –vidrio, madera, acero y, sobre todo, el concreto– adquieren un protagonismo visual mayor. Acompaña en Chile el desarrollo de la arquitectura misma, particularmente en sus aproximaciones al llamado brutalismo de los años cincuenta y sesenta. Fernando Castillo, para refrendar esa ética del material y la belleza de las estructuras expresados en la obra arquitectónica, se refirió al hormigón armado como :

“[...] un material especial para Chile por sus condiciones climáticas, sísmicas y por toda la presencia que tiene como volumen, como masa con su adecuada pátina de envejecimiento. [...] Hay que usarlo como masa, vitalizar la sensación de que el edificio es un volumen.”⁷

Para la misma época en que se diseñan y construyen las obras de Borchers y sus socios, la robustez y la firmeza de la arquitectura moderna en Chile se verifica en edificios tales como la sede de la CEPAL, fotografiada por René Combeau, Emilio Duhart y Paolo Gasparini entre otros; la Unidad Vecinal Portales, por René Combeau y Luis Ladrón de Guevara; o la Estación Marina de Montemar, registrada por Rebeca Yáñez y Luis Moreno F., donde se evidencian las posibilidades de llevar a términos visuales, los problemas planteados y las soluciones adoptadas.

Espacios transparentes y opacos, aproximaciones visuales a la arquitectura.

La publicación del libro *The New Brutalism* de Reyner Banham en 1966 es una prueba de la confianza depositada en las fotografías de arquitectura como parte fundamental de los discursos disciplinares. En su análisis de obras que Banham publica en el libro, Claire Zimmerman lo explica mediante la paradoja de la superficie plana de la fotografía “como el vehículo por el cual una insistente experiencia “real” de remotas pero “reales” construcciones tridimensionales ha de ser transmitida.”⁸

Las fotografías de Guzmán participan de este proceso, acercando al contexto editorial de *Hogar y Arquitectura*, la experiencia de obras situadas en un territorio distante que, al no ser directamente táctil, se transforma en visual. Equiparables en calidad a la de los fotógrafos españoles convocados en las páginas de la revista, la publicación de las obras del grupo de Borchers debía instalarlas, de algún modo, en las corrientes arquitectónicas que dominaban la escena internacional desde los años sesenta. Esta expansión de la sintaxis brutalista era debida en cierta medida al trabajo de Lucien Hervé para Le Corbusier, crucial en la atención prestada en sus fotografías a los aspectos materiales de la arquitectura, a las intensidades de la luz y al aspecto fotogénico de la obra del maestro.

En el caso chileno, se trata, por un lado, de la exaltación de la masa como pieza de resistencia frente a los sismos; y por otro, de las soluciones que se pusieron en práctica para lograr espacios continuos, articulados por medio de piezas independientes, conexiones flexibles y cualidades lumínicas. Borchers lo explica así en una carta a Jesús Bermejo:

“Partimos de una definición radical de arquitectura, donde los “volúmenes” son ya materia elaborada. La definición de Le Corbusier es la mejor que yo conozco, pero NO es radical. La de Perret es más incisiva “agir par la poésie de la construction”. [...] El lenguaje (jerga) matemático, la de Le Corbusier es “suficiente pero no necesaria”, la de Perret es “necesaria pero no suficiente”. Es masiva pero no suficiente. Ni la una ni la otra es radical. Actuar a partir de los grados más subyacentes de la materia inerte: la dureza, la cohesión, el peso, la inercia, la resistencia en sus relaciones de carga y soporte por un lado y por el otro con las masas opacas, iluminadas y articuladas, es colocarse en lo radical.

En lo de Chillán, hemos ensayado partir de esa profundidad oscura, pesada.”⁹ La arquitectura misma condiciona ciertos comportamientos de parte de los fotógrafos, al hacerlos partícipes -o cómplices- del anhelo por expresar la necesaria estabilidad de las estructuras y su vinculación, más visual que “real” en el caso que se trata aquí, al carácter radical que anhela imprimirse a la obra, más allá del monumentalismo de la obra tardía de Le Corbusier y sus seguidores. Con las orientaciones de Suárez quien acompañó al fotógrafo a los edificios, el examen de su trabajo, retomando el epígrafe, se define aquí

como un “cuerpo a cuerpo”, el arduo trabajo de *intermediación corpórea* –en el papel de un ojo que observa otros cuerpos– encargado a Guzmán.

El cuerpo a cuerpo: Guzmán en la Copelec y la casa Meneses.

En el contexto del examen realizado por el autor acerca de la fotografía de arquitectura en Chile¹⁰, las fotografías que Patricio Guzmán Campos realizó en el edificio de la Cooperativa Eléctrica de Chillán, terminado en 1965 (fig. 2)¹¹, es uno de los intentos más elocuentes por conectar arquitectónica y fotográficamente una obra con las ideas de sus arquitectos.

Las fotografías de Juan Borchers, tomadas en la Acrópolis de Atenas hacia 1959 (fig. 3), permiten seguir la pista de aquello que le interesó y que constituyeron una experiencia que luego pudo decantar en sus decisiones arquitectónicas. La intensa luz de las fotografías de la Acrópolis, la incidencia sobre las columnas y los fuertes contrastes parecen anticipar las fotografías de Guzmán en la Copelec¹².

La ciudad de Chillán fue reconstruida tras el terremoto de 1939, y, en palabras de Borchers, “Una obra de arquitectura en Chile en tanto que cuerpo sólido físico, supone los seísmos. Este hecho –región de temblores de tierra– le imprime carácter. Esto ya desde el diseño.”¹³ Por ser un *leit-motiv* imposible de eludir, la estructura del edificio expresa diferentes aspectos de su diseño: Un espacio abierto y amplio en la planta baja con una doble altura, sobre el cual una masa opaca aloja las oficinas y otras dependencias; y en medio, una rampa y un puente de acceso a un entrepiso, desplazado a un costado de la caja principal, destinado a las oficinas de la gerencia. Las



figura 3
Juan Borchers (atrib.): El Erecteion visto desde el Partenón en la Acrópolis, Atenas, c.1959. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Negativo fotográfico: FJB-N01-0069 04-2.



figura 2
Patricio Guzmán: Vista interior
del costado norte del edificio de la
Copelec, Chillán, 1969. Fondo Juan
Borchers, Archivo de Originales,
FADEU-UC, Santiago. Ampliación
fotográfica: FJB-F05-0010.

columnas de soporte de la masa superior y el muro curvo que aloja la escalera forman parte esencial del “carácter” al que se refiere Borchers.

En las fotografías, estos elementos y la rampa se reiteran de diferentes maneras, concentrando allí la mayor parte de las imágenes que se tomaron del edificio. Las fotografías de Guzmán prestan atención a la robustez del edificio, en coherencia con los dibujos e ideas de los arquitectos. Se refieren a partes o pequeños conjuntos de partes –“proyectos elementales” en la conceptualización de Borchers– cuyo carácter estructural resulta evidente¹⁴.

En una primera aproximación (fig. 4), el muro curvo del lado norte del edificio divide en dos partes el rectángulo de la fotografía, con la luz replicando la forma de las columnas por el lado exterior, y, apenas sugerido, el espacio interior de doble altura visible a través de la ventana. Un cierto aire surrealista prevalece en esta fotografía que, sin embargo, sintetiza el carácter rígido de este muro y la forma resistente de las columnas bi-cónicas.

El conjunto de partes formado por el muro curvo de la escalera, una de las columnas principales, el entrepiso y el plano de la fachada interior, aparecen agrupados en la esquina nor-occidental del edificio (fig. 5). La luz penetra en el espacio a través de la amplia fachada norte, marcando los puntos de intensidad en la curva de concreto y la silueta de la columna. En sombra, apenas perceptibles, otros elementos presentes en esa esquina: el volumen curvo saliente que forma la oficina del gerente, la viga del entrepiso y la columna “retorcida” que lo soporta¹⁵. La transparencia de la fachada es apenas sugerida, debiendo el espectador completar su recorrido visual por el espacio central con las otras fotografías tomadas allí (fig. 6). Las líneas de los moldajes y las incisiones que Borchers determinó para marcar “los contactos

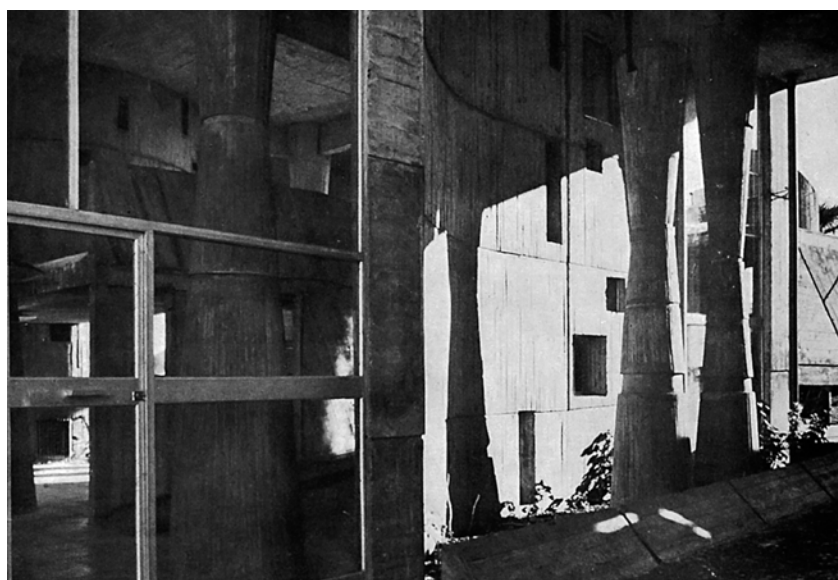


figura 4

Patricio Guzmán: Acceso vehicular al edificio de la Copelec, Chillán, 1969. *Hogar y Arquitectura*. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 48.

entre paños” (se entiende que son paños de moldajes) quedan marcados aquí y allá por la fuerte incidencia solar sobre las superficies.

Los detalles de las columnas están presentes en varias imágenes. En dos de ellas, la parte superior del doble cono se encuentra con las vigas descolgadas formando la estructura del piso superior. Son parte del relato fotográfico que intenta describir y explicar la estructura de la obra. Por ejemplo, en la foto tomada desde la oficina del gerente mirando hacia la esquina opuesta del vacío central (fig. 7), las columnas sueltas del lado norte aparecen en primer plano formando el sistema de soporte del volumen superior. Al fondo, el muro curvo del costado oriental cierra el espacio. La suma de elementos arquitectónicos forma entonces otro conjunto rígido que completa la lectura estructural del edificio. La fotografía carece prácticamente de luz directa, lo cual hace que las superficies de hormigón visto adquieran un valor de masa considerable.

En contrapunto, una de las fotografías tomada en la gerencia dramatiza la entrada de luz cenital (fig. 8), en un fuerte contrapicado desde el suelo, dejando en un segundo plano la “caja” de la oficina. El carácter subjetivo de esta fotografía bien pudo motivar su descarte de las publicadas en 1970, aunque guarda cierta similitud con algunas realizadas en la segunda obra de los arquitectos.

Siendo uno de los “proyectos elementales” que forman el edificio, el *pilar retorcido*¹⁶ que sostiene parte del entrepiso fue objeto de una fotografía especialmente dedicada a él (fig. 8). Más que explicar las razones geométricas o estáticas de esta forma, la singularidad de su presencia en medio de otras fotografías más generales del edificio, apunta hacia un modo particular de resolver los problemas. Las estrías verticales tienen la evidente misión de señalar las tensiones internas a las que esta columna está sometida y acompañar a otros elementos cercanos en su expresión material.

La fotografía no apunta a las mismas cosas que el dibujo con el cual Borchers explicó su diseño¹⁷. Sitúa esta pieza en otro contexto –el del muro curvo, por el contraste lumínico– y lo singulariza como si se tratase de una curiosidad, dentro del diverso repertorio de formas que pueblan el edificio. Las estrías dan al concreto una expresión también única en todo el edificio (ningún otro elemento es tratado de esta forma) y en la fotografía, aparece desprovista de otros referentes que orienten acerca de su posición en el espacio del salón central.

Un caso de excepción dentro del dominante registro convencional de espacios domésticos son las fotografías que Patricio Guzmán realizó en la casa Meneses¹⁸. Situada en el sector suburbano de Las Condes, en Santiago, su planta presenta un giro para obtener mejores condiciones de luz en las fachadas al norte.



figura 5
 Patricio Guzmán: Vista interior
 del edificio de la Copelec, Chillán,
 1969. Fondo Juan Borchers,
 Archivo de Originales, FADEU-
 UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F05-0007.

figura 6
 Patricio Guzmán: Vista interior
 del edificio de la Copelec, Chillán,
 1969. Hogar y Arquitectura. N° 87,
 Madrid. (marzo-abril 1970). p. 41.
 (Invertida en la publicación).

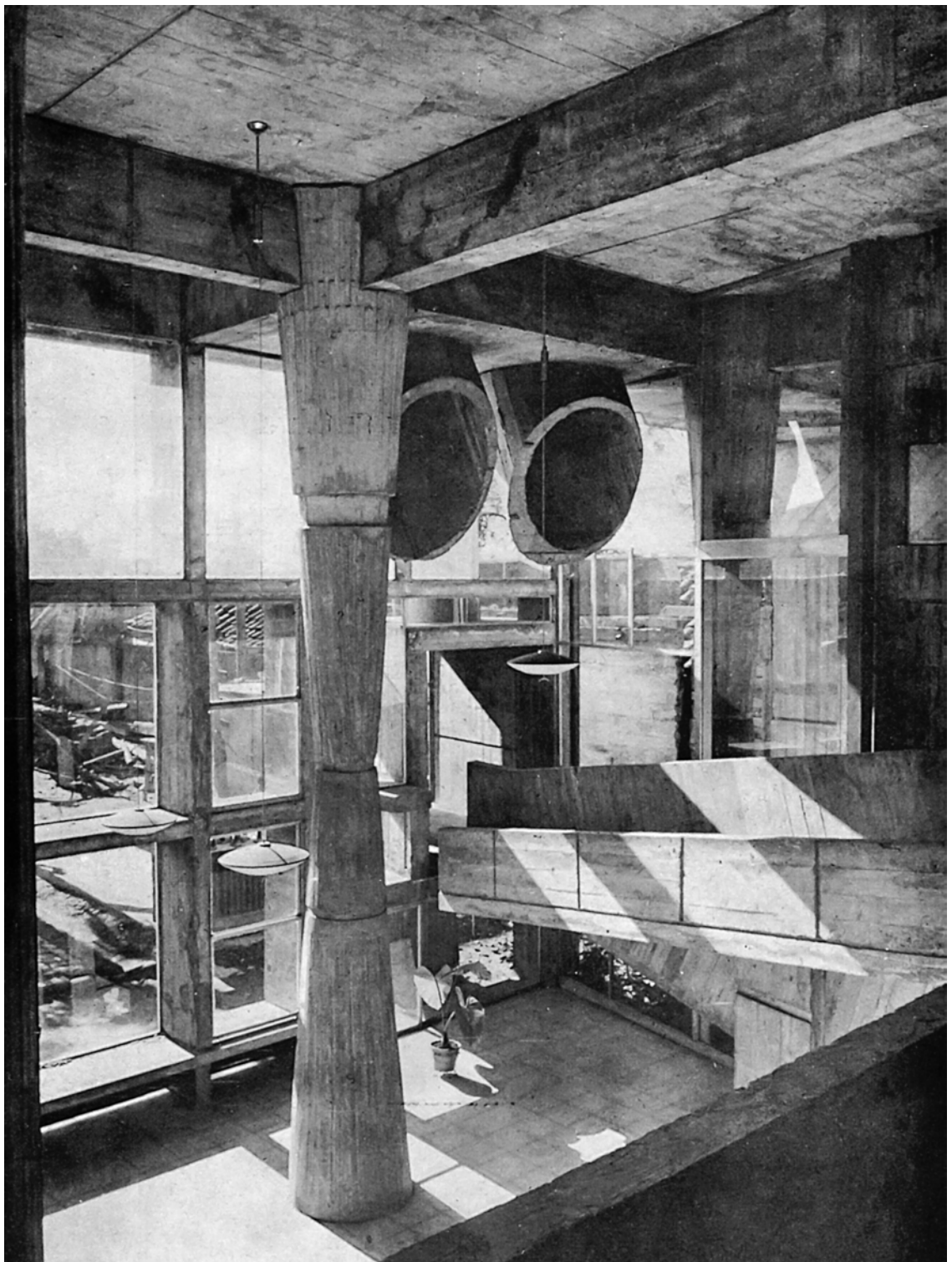
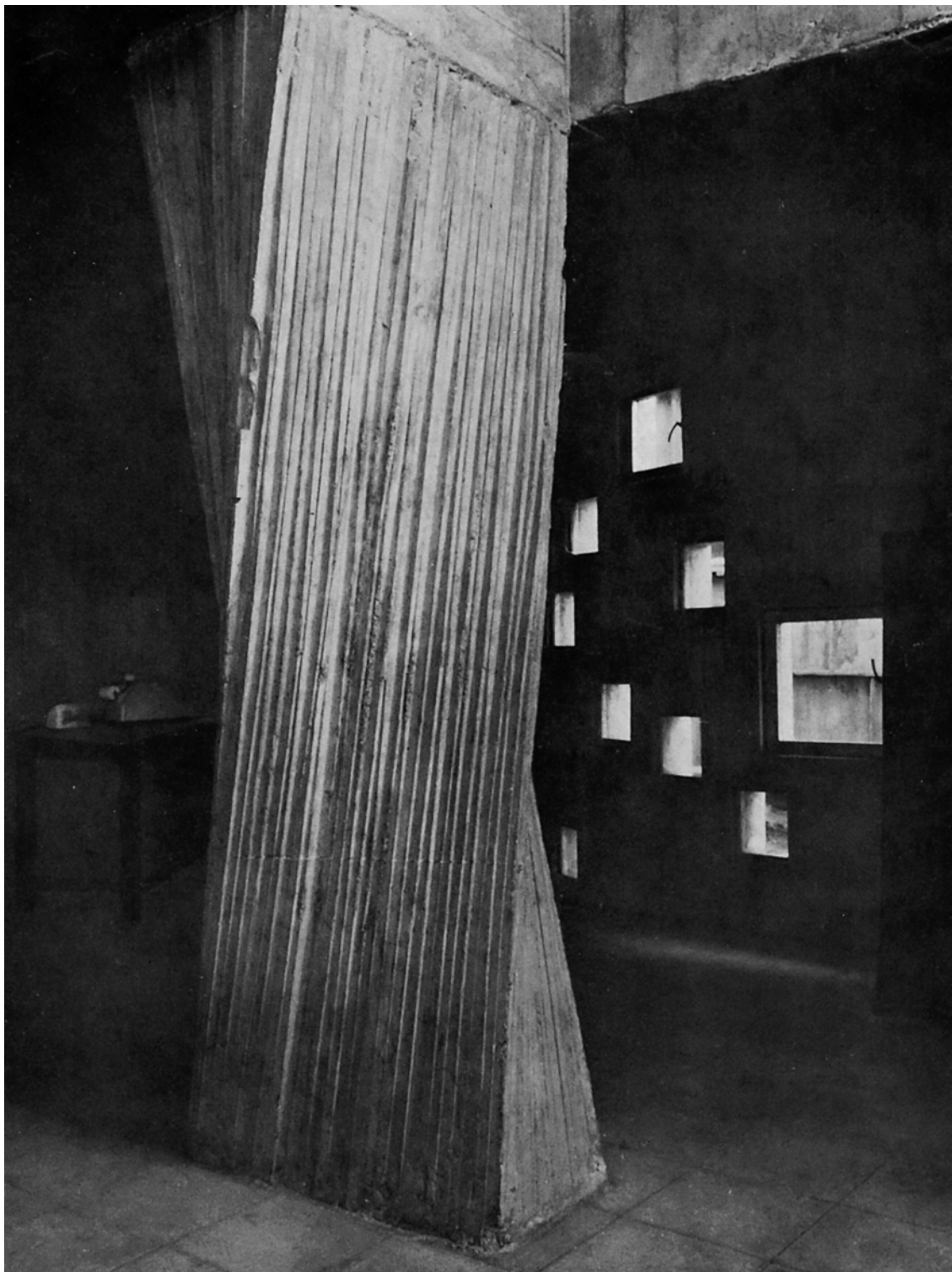




figura 7
 Patricio Guzmán: Vista interior de
 la oficina de gerencia, edificio de la
 Copelec, Chillán, 1969. Fondo Juan
 Borchers, Archivo de Originales,
 FADEU-UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F05-0011.

figura 8
 Patricio Guzmán: "Pilar retorcido"
 en el edificio de la Copelec, Chillán,
 1969. Hogar y Arquitectura. N° 87,
 Madrid. (marzo-abril 1970). p. 49.



Está formada por muros rectos y curvos dispuestos en varias direcciones. Los fuertes contrastes entre superficies transparentes, semi-opacas y opacas definen las cualidades materiales de la obra. A modo de ejemplo, dos expresiones materiales reunidas para sintetizar las decisiones de los arquitectos comparten un mismo rectángulo en la fotografía de la (fig. 9): La masa de la curva del volumen de baños en hormigón y el muro perforado en ladrillo que separa el acceso principal del estudio.

Las fotografías de Guzmán se hicieron en dos momentos y soportes diferentes. De dos fotos tomadas en color (fig. 10), se destaca aquí la que fue tomada en el vértice del muro que separa el dormitorio principal de la salida del corredor de las habitaciones (izquierda)¹⁹. Al fondo, sobre el jardín, se ve el volumen en hormigón armado de uno de los baños. El contraste de elementos de la fachada queda en evidencia: la figura curva y recortada en ángulo actúa como torre de anclaje de las otras estructuras, visualmente más esbeltas. La misma fachada adquiere otra dimensión al ser fotografiada de frente (derecha), con el volumen curvo cortando los planos vidriados del dormitorio y el estar.



figura 9

Patricio Guzmán: Muros exteriores de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0064.

figura 10

Patricio Guzmán: Fachada nor-oriental de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Diapositivas a color en formato 6x4: FJB-F01-0715 y F01-0712.

Otras circunstancias son las que registra la foto exterior del muro del comedor (fig. 11)²⁰. Guzmán lo encuadra entre dos muros de ladrillo, formando el único plano recto de fachada en concreto. Definido así como otro de los “proyectos elementales” de la casa²¹, la foto lo trata como tal, del mismo modo que otras partes de la obra.

La foto tomada desde un costado del segundo volumen curvo de baños (fig. 12), enfatiza dramáticamente la masa de concreto. Al fondo, a modo de guía para el observador, Guzmán incluyó la chimenea de la cocina asomándose contra el cielo blanco. Esta condición lumínica acentúa la crudeza de los materiales, y aplanamente lo que en la realidad es un juego de curvas opacas con muros rectos perforados, delatando el afán compositivo del fotógrafo en torno a la condición de masa de los componentes arquitectónicos. En la cubierta (fig. 13), las formas sobresalientes se convierten, en la foto, en la silueta de un paisaje poblado de “proyectos elementales”, piezas en concreto armado apenas perforados por pequeños vanos y bocas de ventilación.

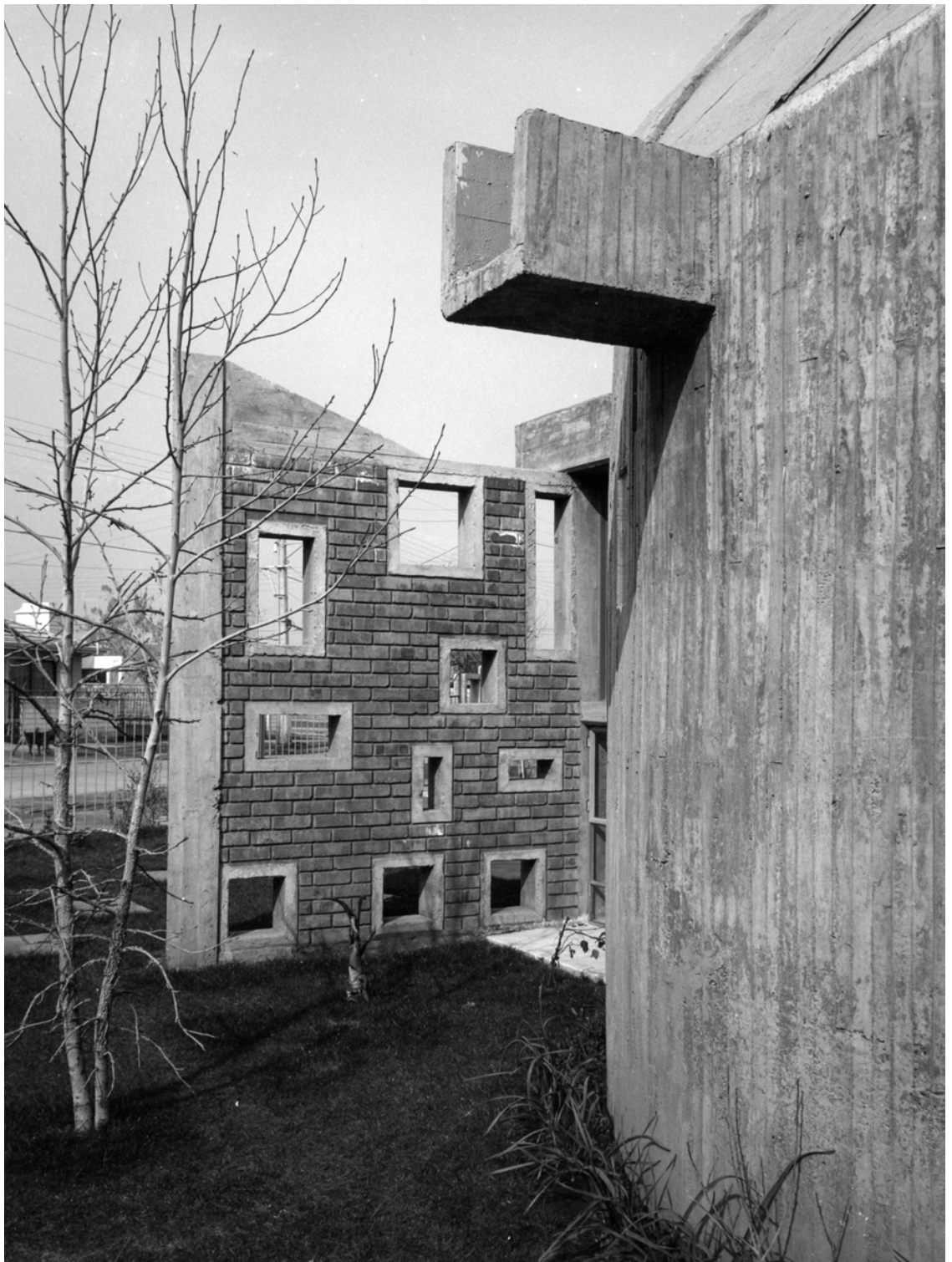


figura 11

Patricio Guzmán: Muro exterior en concreto armado, casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0060.

figura 12

Patricio Guzmán: Muros exteriores del lado sur-oriental de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0053.

figura 13

Patricio Guzmán: "Proyectos elementales", cubierta de la casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0046.





Los interiores de la casa plantean varios problemas para el fotógrafo. Se trata de espacios que, por su geometría y orientación, plantean desafíos importantes para su registro fotográfico. Guzmán habría usado un lente angular de 35 mm para captar las profundidades del pasillo central e incluir dentro de los encuadres los muros de los recintos sociales. En la foto tomada desde la puerta de acceso principal (fig. 14), se percibe al fondo la salida al patio trasero, en primer plano a la derecha el muro curvo del patio de luz central. Guzmán hizo varias fotografías como ésta, a una altura similar a la de una persona sentada, adquiriendo con ello un sentido más cercano a lo apuntado en los dibujos de Borchers, en sus reflexiones acerca de la relación entre el cuerpo humano y los elementos arquitectónicos²².

En otra foto, Guzmán se concentró en el muro calado del estudio-estar y la luz de la media tarde entrando por el ventanal (fig. 15). La fotografía en color pudo ser tomada como prueba inicial antes de acometer el trabajo definitivo (fig. 16). Los muebles llenan el espacio, lo hacen más estrecho y, además, el formato horizontal y la altura a la que fue tomada, demuestran el esfuerzo por lograr encuadres y balances de luz satisfactorios.

La siguiente foto (fig. 17) está tomada a la altura normal de una persona de pie. Guzmán está mirando hacia el comedor a través del pasillo central, desde el estudio. La entrada principal está a la izquierda y el pasillo se extiende a la derecha. El muro calado en hormigón visto²³ define la relativa penumbra del comedor, comunicado con la cocina a la derecha por un mueble. La mesa, aislada y con una solitaria silla, parece otro "proyecto elemental" sumado a los otros componentes de la casa. Guzmán dispuso los muebles y otros

figura 14
Patricio Guzmán: Pasillo entre el comedor y el patio central, casa Meneses, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers. Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Ampliación fotográfica: FJB-F02-0001.



figura 15
Patricio Guzmán: Recinto interior (estudio-estar) de la casa Meneses, fotografía preliminar, Santiago, 1969. Fondo Juan Borchers. Archivo de Originales, FADEU-UC, Santiago. Diapositiva a color en formato 6x4: FJB-F01-0710.







figura 16
 Patricio Guzmán: Recinto interior
 (estudio-estar) de la casa Meneses,
 Santiago, 1969. Fondo Juan
 Borchers, Archivo de Originales,
 FADEU-UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F02-0068.

figura 17
 Patricio Guzmán: Recinto interior
 (comedor) de la casa Meneses,
 Santiago, 1969. Fondo Juan
 Borchers, Archivo de Originales,
 FADEU-UC, Santiago. Ampliación
 fotográfica: FJB-F02-0005.

elementos decorativos como sugerencias acerca del carácter doméstico de los espacios²⁴, apartando plantas, sillones y otros objetos, y encendiendo las lámparas colgantes.

Una última fotografía de Guzmán apunta hacia arriba, en la abertura del pasillo entre los dormitorios (fig. 18). El haz de luz penetra sobre el muro de hormigón visto, tensando la fotografía, de modo que la fuerte diagonal formada por las superficies iluminadas marca espacialmente la salida hacia el jardín. La integración con los espacios interiores de esta entrada de luz –otra lectura posible que la foto le da a esta ventana– se incorpora a los episodios fotográficos en los que la casa ha quedado parcelada.

Estos son coherentes con el carácter también episódico del diseño, donde la singularidad de cada una de sus partes debe integrarse para formar en la mente del espectador el “sistema” de la casa (según Borchers), con la ayuda de algunos dibujos y una lectura de la planta. Sólo de este modo se lograría, en teoría, organizar mentalmente la posición de cada uno y las relaciones entre ellos. Aún así, Borchers advierte: “No bastan ni los planos, ni siquiera auxiliados por las fotografías, para hacer inteligible la corriente mental que las informa”²⁵.

El *intermediario* fotográfico.

En un país de terremotos, la expresividad de las estructuras adquiere, bajo el signo de la ética brutalista, una relevancia disciplinar mayor, evidenciada en la atención prestada, en fotografías, a los materiales sólidos y robustos, como parte de la demostración, siempre en las dos dimensiones de la



figura 18
Patricio Guzmán: Trampa de luz
entre recintos comunes (estar)
y dormitorios, casa Meneses,
Santiago, 1969. Fondo Juan
Borchers, Archivo de Originales,
FADEU-UC, Santiago. Ampliación
fotográfica: FJB-F02-0003.

fotografía, de su capacidad para sobrevivir a los sismos. Este aspecto esencialmente psicológico, tal como lo advirtiera Borchers, sería uno de los que “les imprimen carácter”, lo cual es posible aquí hacer extensivo a otras obras chilenas, traducidas en fotografías que, del mismo modo, adquieren “carácter” al explorar los elementos y partes de esa expresión robusta.

Las fotografías que Patricio Guzmán realizó en Chillán y Santiago revelan, por su exhaustividad, el *cuerpo a cuerpo* acerca de la materia, las estructuras y la imagen como componentes esenciales de la construcción de una forma narrativa, específica de modernidad arquitectónica. Las tensiones psicológicas entre la percepción robusta de los edificios y los anhelos de levedad, transparencia y apertura espacial que buscaron los arquitectos modernos en Chile parece querer resolverse es la enigmática fotografía de la columna retorcida.

Para un fotógrafo como Guzmán, dedicado principalmente al foto-reportaje, esto es, fracciones de segundo en la vida de personas y de lugares, o paisajes y escenas urbanas captadas en algo muy parecido al instante decisivo de Cartier-Bresson, el trabajo para Isidro Suárez y sus socios debió traducirse en la paciente construcción de una secuencia narrativa, cercana al cine, actividad a la cual también estaba vinculado. La vanguardia artística había instalado la noción de tiempo y espacio en la arquitectura y en la fotografía, de modo que un edificio debía representarse mediante una serie de imágenes imbricadas con el texto, en lo que Iñaki Berguera ha llamado “orquestrar un mensaje”.

Las fotografías de Guzmán no debían ser un reportaje, debían, a pesar de la advertencia de Borchers, ser parte de un mismo guión –para establecer una analogía cinematográfica– junto con sus textos y los dibujos, para “hacer inteligible la corriente mental” que informa su obra arquitectónica. La *intermediación corpórea* debió traducirse, en términos del trabajo de Patricio Guzmán, en una intermediación fotográfica, necesaria e indispensable para construir en los lectores de *Hogar y Arquitectura*, la manera de ser de la obra de Borchers y sus socios.

Tal vez, como anotó Le Corbusier, en uno de sus *carnets*, “...hay una masa de soluciones de detalle importantes y sutiles que habría que fotografiar para hacer un libro acerca de esos *temas de anatomía arquitectónica moderna* [...]”²⁶. El trabajo encomendado a Guzmán apunta en esa dirección: fue impulsado a captar, con su ojo de fotógrafo, la anatomía de los cuerpos arquitectónicos de Chillán y Santiago, diseccionados en “proyectos elementales”, y presentados bajo la forma de una narración hilada en tiempo, como un recorrido que se inicia en la calle, y termina detenido en una columna de formas singulares, o en una mirada final al cielo a través de la alta ventana del pasillo de una casa.

1. BORCHERS, Juan. Institución arquitectónica. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1968. p. 169. En *italicas* en el original.
2. Según la correspondencia entre Bermejo, Suárez, Borchers y Carlos Flores, director de la revista, Suárez o Bermejo tomaron algunas de las fotografías tomadas durante la construcción y en los momentos posteriores al final de las obras para ser enviadas a Borchers, quien residía en París en los años sesenta. La documentación se conserva en el Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, FADEU-Universidad Católica, Santiago.
3. MORENO, José. FRESARD, Denise. (ed) Una re-visión al Rostro de Chile 1960-2005. [Catálogo de exposición]. Santiago: Larrea, Miguel Ángel; Oropesa C., Fabiola (prod), 2005. p. 26.
4. Si bien no siempre aparecen acreditados en otros números de la revista, Carlos Flores, director de *Hogar y Arquitectura*, los incluye en la lista de fotógrafos en su libro *Arquitectura española contemporánea*, publicado por Aguilar en 1961.
5. En el Fondo Juan Borchers del Archivo de Originales de la FADEU-UC se conserva la mayor parte de las fotografías tomadas en blanco y negro y película diapositiva de color, en dos formatos distintos (35mm y 6x8). Incluye ampliaciones a gran tamaño destinadas a una exposición de su obra realizada en España en los años dos mil.
6. PÉREZ OYARZÚN, Fernando. «El peso de las palabras». En: Torrent, Horacio (comp.). *Revistas, arquitectura y ciudad. Representaciones en la cultura moderna*. Santiago: Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile; Pamplona: T6 Ediciones, 2014. P. 118.
7. Fernando Castillo Velasco, citado por SELOSKI, Silvia. En: «La nueva veta: el hormigón visto». Santiago: AUCA N° 19 (1970) P. 24.
8. ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the*
- Twentieth Century. Minneapolis: Minnesota University Press, 2014. p. 253.
9. Juan Borchers en carta a Jesús Bermejo, fechada en 1963. Fondo Juan Borchers, Archivo de Originales, Centro de Documentación e Información Sergio Larraín García Moreno, FADEU, UC, Santiago.
10. Nota sobre el trabajo previo del autor.
11. El proyecto original no se llevó a cabo en su totalidad, se terminó el edificio principal que da frente a la calle Maipón. El edificio en su estado actual, fue declarado Monumento Histórico Nacional en 2008.
12. Si bien este nexo no aparece explícitamente señalado en su correspondencia o sus escritos, es posible encontrar dibujos y referencias a esos lugares en los dos libros que publicó, y en las cartas entre sus socios Bermejo y Suárez durante la construcción del edificio.
13. BORCHERS, Juan. *Lectura de una obra plástica. Hogar y Arquitectura*. N° 87, Madrid. (marzo-abril 1970). p. 60.
14. Jesús Bermejo apunta cinco grandes modificaciones en el proyecto de la Copelec de Chillán. La tercera es: "el desarrollo y conversión de cada elemento del proyecto en lo que llamó «proyecto elemental», capaz de poseer un desarrollo propio y abierto incluso dentro del curso de la ejecución material." BERMEJO, Jesús. "Introducción". En: BORCHERS, Juan. *Lo plástico. Plástico. Cosa general*. Santiago: Ediciones Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Universidad Central de Chile. 2014. p. 9.
15. En los dibujos de Borchers aparece con esa denominación. Véase BORCHERS, Op. Cit., 2014. p. 99. Otras referencias a las anotaciones y denominaciones empleadas por Borchers provienen de esta misma referencia.
16. Borchers lo nombra así en su correspondencia con Jesús Bermejo para guiarlo en las decisiones a tomar durante la obra. Véase BORCHERS, Juan. Op. Cit., 2014. p. 99.
17. El dibujo se incluye en la correspondencia entre Borchers y Bermejo. Véase BORCHERS, Juan. Op. Cit., 2014. p. 99.
18. Construida entre 1963 y 1964, con ampliaciones y modificaciones de los arquitectos Suárez y Bermejo diseñadas hasta 1988. En 1969 había partes inconclusas como se observan en algunas imágenes. Véase una cronología de la obra «Flor Monstruosa. Alcances teóricos y prácticos en el taller de Juan Borchers para el diseño de la casa Meneses». Tesis para optar al grado de Profesor guía: Fernando Pérez O. Programa de Magister en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2005.
19. En este lugar se construyó en 1972 un rincón parcialmente cerrado por un muro en concreto con la figura de un caballo en bajo-relieve, diseñado por Borchers. Este aspecto "inconcluso" de la obra en el momento de las fotografías, se explica en palabras de Borchers como "proyecto abierto", con partes invariantes y otras que se pueden definir en el tiempo sin alterar la fuerza de la obra como un todo. Véase el artículo del arquitecto "Lectura de una obra plástica. El orden de las ideas". En: Op. Cit. 1970. p. 60.
20. Véase la foto del interior, Fig. 16.
21. Los otros son, según los dibujos y notas de los arquitectos, los muros curvos de los baños, los muros perforados en ladrillo, la chimenea de la cocina, el muro curvo del patio central, etc.
22. Véase en BORCHERS, Juan. *MetaArquitectura*. Santiago: Mathesis. 1975. p. 183-186, 200 y 201.
23. Borchers prefiere otras denominaciones para la palabra "muro": "aislador" a la cual se le adosa alguna cualidad, por ej. "opaco" o "transparente". El muro del comedor se situaría, en la foto, en una condición intermedia.
24. Julius Shulman se hizo célebre por la sustracción de muebles que solía hacer en los espacios interiores de las casas para lograr en sus fotografías la mayor claridad posible en la lectura de los espacios. La casa Meneses fue sometida, aunque por razones muy diferentes, a un tratamiento similar: evitar toda alusión convencional a determinaciones funcionales como "comedor" o "estar".
25. En *Hogar y Arquitectura* se intentó auxiliar las fotografías de Patricio Guzmán con planos de las obras. Las puntuales referencias al texto de Borchers que acompaña su publicación bastan para situarlas en el campo conceptual del que forman parte.
26. LE CORBUSIER. Cuaderno de apuntes 70 (1024). En: DE FRANCLIEU, Françoise (ed). *Le Corbusier Carnets*. Volume 4, 1957-1964. Paris: Herscher, Dessain et Tolra, 1982. Citado en GARGIANI, Roberto; ROSELLINI, Anna. *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface materials and Psychophysiology of Vision*. Oxford / Lausanne: Routledge / EPFL Press, 2011. p. 1, 579. En *italicas* en el original.

Bibliografía

- BAJAC, Quentin. «Expressing Architecture». En: Le Corbusier and Lucien Hervé. *The Architect and the Photographer A Dialogue*. Londres: Thames and Hudson, 2011. P. 11-16.
- BANHAM, Reyner. *The New Brutalism – Ethic or Aesthetic*. New York: Reinhold Publishing Corp., 1966.
- BERGDOLL, Barry. «Lucien Hervé et Le Corbusier à travers l'objectif des archives photographiques du MoMA. En: BENTON, Tim et. al. *Fondation Le Corbusier* (Ed). *Le Corbusier Aventures photographiques*. Paris: Éditions de La Villette, 2014.
- BERGDOLL, Barry; BOONE, Véronique; PUTTERMANS, Pierre. Lucien Hervé. *L'oeuil de l'architecte*. Bruselas: CIVA, 2005.
- BERGUERA, Iñaki (ed.) *Fotografía y arquitectura moderna en España 1925-1965*. Madrid: La Fábrica, 2014.
- BORCHERS, Juan. *Institución arquitectónica*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1968.
- BORCHERS, Juan. *Lo plástico. Plástico. Cosa general*. Santiago: Ediciones Universidad Central, Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Paisaje, Universidad Central de Chile. 2014.
- GARGIANI, Roberto; ROSELLINI, Anna. *Le Corbusier. Béton Brut and Ineffable Space, 1940-1965. Surface materials and Psychophysiology of Vision*. Oxford / Lausanne: Routledge / EPFL Press, 2011.
- GUZMÁN CAMPOS, Patricio. *Chile en la retina*. Santiago: LOM, 2014.
- MORENO, José. FRESARD, Denise. (ed) *Una re-visión al Rostro de Chile 1960-2005*. [Catálogo de exposición]. Santiago: Larrea, Miguel Ángel; Oropesa C., Fabiola (prod), 2005.
- PÉREZ, Fernando. «El peso de las palabras». En: Torrent, Horacio (comp.). *Revistas, arquitectura y ciudad. Representaciones en la cultura moderna*. Santiago: Escuela de Arquitectura. Pontificia Universidad Católica de Chile; Pamplona: T6) Ediciones, 2014. P. 105-124.
- PÉREZ, Fernando. «Copelec Cooperativa de Servicios Eléctricos. La física y la carne». En: ARAVENA, Alejandro et. al. *Los hechos de la arquitectura*. Santiago: Ediciones ARQ. Pontificia Universidad Católica de Chile, 1999. P. 238-247.
- PEREZ, Fernando; PÉREZ DE ARCE, Rodrigo; TORRENT, Horacio. QUANTRILL, Malcolm (ed). *Chilean Modern Architecture since 1950*. Houston: Texas A&M University Press, 2010.
- SAROVIC, Marcelo. «Edificio Copelec 1960 / 1966. Lecturas a partir de una maqueta». En: *Actas Patrimonio Moderno 1er. Seminario Docomomo Chile*. (Santiago 5,6 y 7 de octubre de 2005). Santiago: Docomomo Chile, 2005. P. 68-72.
- VIAL, Magdalena; AVENDAÑO, Mario; MONTREAL, Rafael. «Hormigón visto. La expresión del hormigón y su valoración». En: AUCA N° 19, Santiago (1970). P. 19-21.
- VERDE ZEIN, Ruth. «Tradição moderna e cultura contemporânea. A contribuição do brutalismo dos anos 1950-70 no Brasil e alhures». En: *Leituras críticas / Ruth verde Zein*. São Paulo: Romano Guerra; Austin, TX: Nhamérica, 2018. P. 211-248.
- ZIMMERMAN, Claire. *Photographic Architecture in the Twentieth Century*. Minneapolis: Minnesota University Press, 2014.

Andres Tellez Tavera

Profesor Asociado, Escuela de Arquitectura, Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad Finis Terrae, Santiago.

Arquitecto, Universidad de Los Andes, Bogotá, Colombia; Magíster en Arquitectura y Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente y académico desde 1997 en las universidades de Santiago, Andrés Bello, Diego Portales y Finis Terrae; y en el programa de Magíster en Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile entre 2002 y 2015. Investigador sobre arquitectura moderna y fotografía en Chile, autor y co-autor de libros, capítulos y artículos publicados en Chile, Brasil, Argentina y Francia. Miembro de la organización Docomomo International. Coordinador de Investigación en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Finis Terrae, Santiago desde 2022. atellez@uft.cl

Fuente de financiamiento. Este artículo es derivado de la tesis doctoral *Imágenes de modernidad. Ciudad, bienestar y construcción en la fotografía de arquitectura en Chile, 1930-1970*, dirigida por Hugo Mondragón L., Programa de Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2016. El autor contó con una beca Conicyt de Formación de Capital Humano Avanzado y becas complementarias de la P.U.C.

Nuevas consideraciones sobre el muro de Arantzazu

Dos dibujos de Jorge Oteiza para su revisión
(1954-1968)

New Considerations on the Arantzazu Wall

Two Drawings by Jorge Oteiza for its Revision (1954-1968)

Joaquín Lizasoain Urcola

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 154-171

Resumen. Con este artículo se quiere sumar un análisis específico sobre la gran portada de Arantzazu a los diferentes estudios realizados sobre esta obra hasta la fecha. Dos pequeños dibujos de Jorge Oteiza (1908-2003) sirven para revisar las dos fases creativas desarrolladas por el escultor para llegar a la solución final que conocemos. Dos fases que se yuxtaponen e integran, formando una unidad en la que cobran sentido las diferentes variables manejadas por el escultor en cada una de ellas. Un proceso de investigación que parte de su viaje a América donde comienza a tomar conciencia de la importancia del espacio en las nuevas soluciones artísticas y donde se encuentra con la cultura primitiva precolombina, con sus estatuas como artefactos *salvadores* espirituales, y acaba en el crómlech vasco, vacío y receptivo religiosamente. Los dos dibujos suponen dos visiones o cortes a lo largo de este proceso que permiten entender mejor los intereses y mecanismos proyectuales de Oteiza en relación con su intervención en Arantzazu en el descubrimiento y definición del espacio religioso.

Palabras Clave

Arantzazu
Oteiza
Síntesis gráfica
Expresividad
Abstracción
Cromlech
Espacio religioso

ABSTRACT. The aim of this article is to add a specific analysis of the great portal of Arantzazu to the different studies carried out on this work to date. Two small drawings by Jorge Oteiza serve to review the two creative phases developed by the sculptor to arrive at the final solution we know. Two phases that are juxtaposed and integrated, forming a unit in which the different variables used by the sculptor in each of them make sense. A research process that starts with his trip to America where he begins to become aware of the importance of space in the new artistic solutions and where he encounters the primitive pre-Columbian culture, with its statues as spiritual artefacts, and ends in the Basque cromlech, empty and religiously receptive. The two drawings represent two visions or cuts along this process that provide a better understanding of Oteiza's interests and design mechanisms, in relation to his work in Arantzazu in the discovery and definition of the religious space.

KEY WORDS. Arantzazu, Oteiza, graphic synthesis, expressivity, abstraction, cromplech, religious space.

Dos dibujos de Jorge Oteiza (1908-2003), realizados con cerca de veinte años de diferencia, sirven para sintetizar las dos fases de investigación y definición de su proyecto escultórico para el gran muro de la portada de Arantzazu. El primero, representa a una figura humana situada entre el friso de los apóstoles, en perspectiva, y las montañas de Arantzazu, indicando las relaciones e influencias entre las partes (figura 1). El segundo, un diedro espacial en cuya cara vertical aparece la figura de una T invertida como esquema de la Piedad que finalmente dominará el gran cuadrado vacío de la fachada, en correspondencia con el cuadrado del suelo donde se situará la comunidad de feligreses en el interior de la Basílica (figura 2).

El primer dibujo aparece en el borde de una página de un libro de Matyla Ghyka (1981-1965), *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, perteneciente a la biblioteca de Jorge Oteiza¹. Explica, a modo de esquema sintético, cuál fue uno de los principales objetivos del escultor a la hora de recibir el encargo de la estatuaría para la fachada de la basílica de Arantzazu: la incorporación del observador al sistema espacial procurado por la obra artística, integrando, en este caso, el entorno natural de las montañas circundantes.

Desde su estancia en Colombia (1942-1944) Oteiza venía investigando esta cuestión². En su *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la post guerra*³ presenta un concepto abstracto -el muro- como herramienta artística capaz de integrar las diferentes dimensiones involucradas en los modernos procesos plásticos que se tendrán que desarrollar una vez superadas las aportaciones de las vanguardias de principios de siglo y de sus sucesivas réplicas. Pero también es sabido que este propósito investigador de Oteiza, en torno al espacio en relación con la escultura, lleva asociado un objetivo metafísico, espiritual, que en el caso de Arantzazu se hace todavía más perentorio, debido al origen religioso del encargo.

Oteiza desarrollará estos dos objetivos en el muro de la fachada exterior de la basílica de Arantzazu, en dos fases diferentes. Una primera visualmente figurativa, con el proyecto final para los apóstoles como elemento central, desarrollada entre 1951 -año en el que gana el concurso de escultura- y 1954 -año en el que se paralizan las obras de la basílica-⁴. El primer croquis fue realizado al final de esta fase. Y una segunda de carácter abstracto, con la solución en la que deja vacío el cuadrado de 12x12 situado encima de los apóstoles, con una dramática Piedad rematando superiormente la composición. Esto sucede casi quince años después, a finales de los 60, etapa en la que dibuja el segundo esquema.

Estas preocupaciones por el espacio y las relaciones contextuales en los procesos creativos no supusieron ninguna novedad dentro de los trabajos que se venían desarrollando para la renovación del santuario de Arantzazu. Hay que señalar que también estuvieron presentes en el proyecto arquitectónico

figura 1

Esquema del muro de Arantzazu anotado en el libro de Matila Ghyka *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*, Poseidón, 1953, p.17, Biblioteca Fundación Museo Jorge Oteiza.

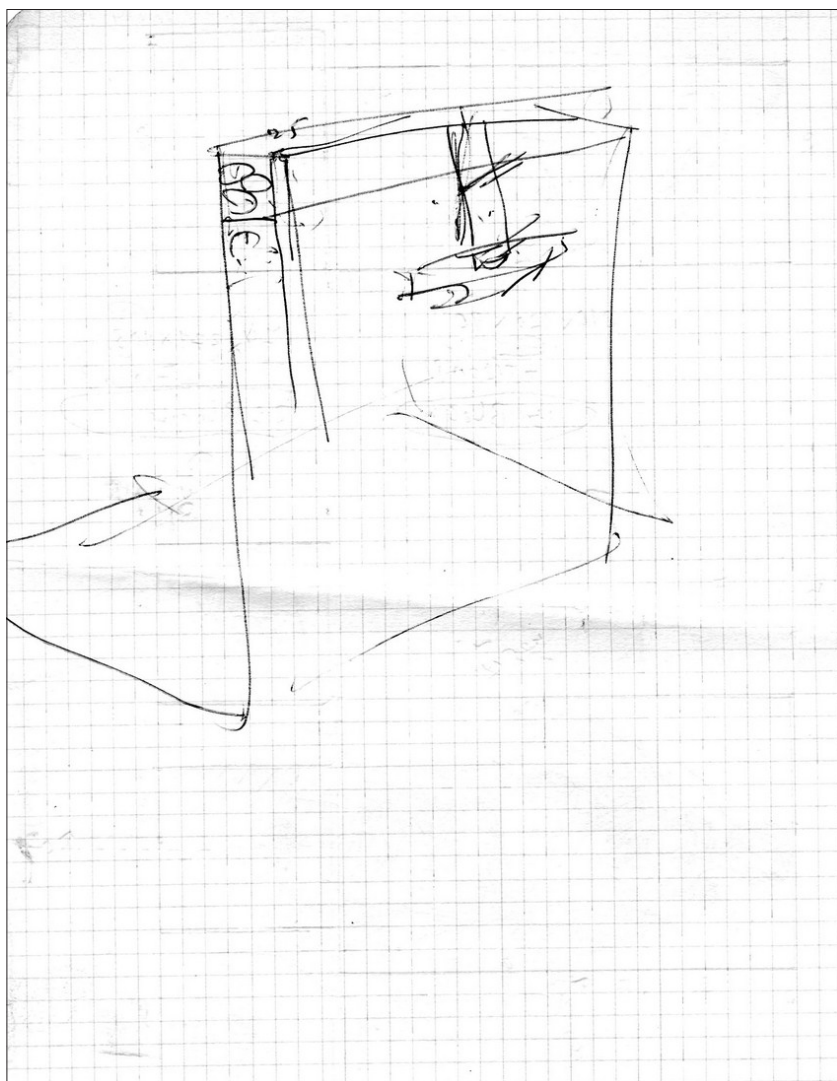


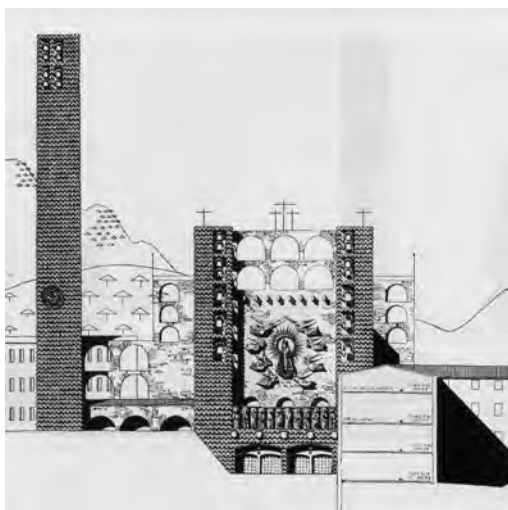
figura 2

Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-14724-v.

de Francisco Javier Sáenz de Oiza (1918-2000) y Luis Laorga (1919-1990). En la fase de concurso (1950) ya habían abordado la segunda de estas cuestiones. Un plano del proyecto sirve de nuevo para representar la integración del proyecto con el paisaje circundante. Las puntas de diamante que cubren las torres y el campanario definen, mediante un lenguaje moderno y abstracto, la envolvente exterior tan característica del santuario,

como expresión metafórica de los espinos del lugar (figura 3). Más adelante, será Sáenz de Oiza quien introduzca, durante el proyecto de ejecución y la dirección de las obras, una serie de cambios trascendentales para el resultado final del interior de la basílica. Estos se pueden resumir en la aparición de dos semicilindros que interactúan espacialmente y que logran una escenografía magistral para el modelo de liturgia cristiana todavía vigente en aquellos años: una nave invertida que da cobijo a los feligreses y se enfrenta al semicilindro luminoso del ábside (figura 4). En esta transformación, Sáenz

figura 3
Alzado de la Basílica de Arantzazu,
Revista Nacional de Arquitectura,
nº 107.



de Oiza muestra una preocupación por el espacio compartida con Oteiza, y que tras la Segunda Guerra Mundial era objeto central de los intereses artísticos y arquitectónicos.

figura 4
Interior de la Basílica de Arantzazu.
Fotografía: Hisao Suzuki.

Pero si bien el desarrollo del proyecto arquitectónico, aun siendo novedoso, siguió un proceso natural y lógico -no exento de dificultades- desde la base de su propuesta contextual original y en relación con el vector espacial que guiaba la nueva arquitectura, el proyecto escultórico vivió la intensidad experimental y teórica que Oteiza aplicaba a su ejercicio plástico. Y fueron precisamente los resultados de esta actitud los causantes de la paralización de las obras y el motivo de que la portada se llevara a cabo en dos tiempos bien distintos.

El marco arquitectónico formado por los dos torreones laterales y el dintel sobre las puertas de entrada a la basílica -situadas en un nivel deprimido- establecían el área para el conjunto mural que tenía que desarrollar Oteiza. Este área quedaba organizada desde un principio por tres elementos: el friso horizontal, la imagen superior de la Virgen, y la gran superficie cuadrada que enmarcaba a la Virgen. Estos elementos buscarán su equilibrio compositivo en relación con los valores arquitectónicos de la fachada, siendo determinante para ello las dos fases en las que se tuvo que resolver la solución para el gran mural de Arantzazu (figura 5).



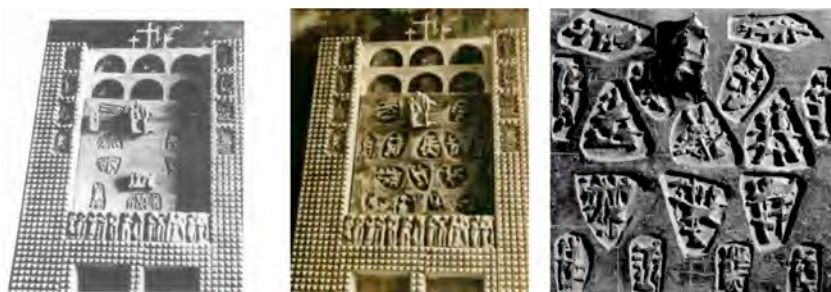
Visión expresiva. El hombre y el espacio (1951-1954)

Coincidente con los trabajos del proyecto de ejecución de la Basílica y la dirección de las obras hasta su paralización, la fase expresiva de la portada supone una de las etapas más intensas y controvertidas de la trayectoria de Oteiza. Durante los cerca de dos años de este periodo trabaja hasta con doce propuestas distintas. Estas se despliegan en combinaciones de estatuas de bulto con relieves figurativos, varias alternativas para la representación de la Virgen, e innumerables ensayos para la solución plástica del friso de los apóstoles, en un proceso de colaboración y comunicación constante tanto con el equipo de arquitectos como con el equipo de padres franciscanos

figura 5
Imagen del exterior de la Basílica tras su finalización, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-19621.

responsables del encargo (figura 6). Sin embargo, este proceso de renovación plástica de la escultura religiosa acabó no pasando el filtro de las autoridades eclesiásticas⁵.

figura 6
Diferentes planteamientos para el mural figurativo, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-13479-3364 y 21359.



De esta fase, de los tres elementos escultóricos trabajados por Oteiza, lo único que terminará ejecutándose ya en la fase posterior será la solución final del friso de los catorce apóstoles, sin duda el elemento más polémico y destacado del conjunto mural de la fachada. Su fuerte expresión figurativa puede entenderse como continuidad formal de su trayectoria escultórica hasta entonces, pero, seguramente también puede encontrarse en las exigencias del modelo escultórico tradicional todavía vigente en los encargos realizados en aquellos años por las órdenes religiosas y las jerarquías eclesiásticas. Sin embargo, más allá de estas cuestiones circunstanciales, el friso incorpora -al igual que en el resto de elementos escultóricos intervinientes- un intenso proceso abstracto en su desarrollo, que fluye en paralelo al devenir investigador del escultor desde sus primeros planteamientos.

Al poco tiempo de recibir el encargo, Oteiza escribe sobre su trabajo en el texto *Renovación de la estructura en el arte actual*. Publicado pocos meses después del inicio de su colaboración en Arantzazu y de la aparición de su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, sirve para expresar un primer razonamiento de sus intenciones en la respuesta escultórica para el santuario. A partir de sus estudios sobre las estatuas del Alto Magdalena, en donde descubre lo que considera una función religiosa o espiritual para el arte en aquellos escultores precolombinos, Oteiza había propuesto su teoría de salvación de la muerte a través de la estatua. Y en continuidad con los ensayos espaciales que venía probando en su escultura, con la liberación de materia mediante vaciados en la denominada estatua-energía o *transestatua*, llega a la conclusión de una nueva unidad espacial para dar sentido a la renovación de la escultura: el hiperboloide (figura 7). Con esta nueva unidad espacial, el centro de la estatua viene a estar fuera de ella, y ocupado por el observador. La *Unidad triple liviana* (1950) (figura 8) y *Botella en expansión* (1952) (figura 9) son claros ejemplos de estas investigaciones previas.

figura 7

Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-16310-31.



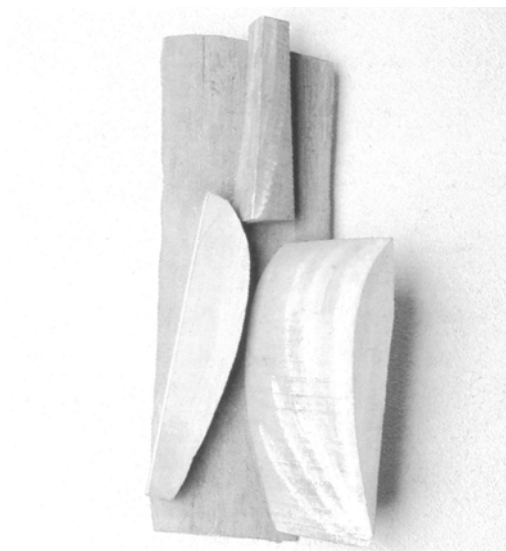
figura 8

Unidad triple liviana, 1950, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.



figura 9

Botella en expansión, 1952, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.



El hiperboloide significa para Oteiza una clara expresión vital y espiritual asociada a la figuración y a la investigación espacial que venía empleando, pero además intuye un vínculo en común con los sistemas compositivos de la fachada de Sáenz de Oiza y Laorga. En la estructura interna del hiperboloide aparece la H, un esquema en el que Oteiza identifica al hombre, pero que a su vez recuerda la H plana y ortogonal detectada en el esquema de la fachada⁶. En el friso desarrolla una exploración con la que busca una economía formal de máxima expresividad, a base de superficies cóncavas y convexas repetidas con distintos tipos de deformaciones diferenciales. Las catorce figuras comparten una misma ley de desocupación de la materia que da como resultado un vaciado activo.

El sistema de acceso exterior a la Basílica conforma un espacio en el que el observador se acerca de una manera controlada por el friso. Su posición relativa en la composición de la fachada hace que aparezca desde la aproximación lejana en la línea de horizonte del peregrino, provocando un vínculo directo entre ambos. En lugar de utilizar la mirada de las estatuas para buscar la relación con el peregrino, el vínculo se produce mediante el sistema de hiperboloides formado por el conjunto de los apóstoles (figura 10).

Este problema, estudiado desde su estancia en América por Oteiza, de la relación entre el objeto/obra de arte y el sujeto/observador con el espacio como intermediador, supone una cuestión fundamental a lo largo de la historia del arte, y particularmente en la pintura barroca. Indudablemente, se encuentra presente en una de las obras pictóricas más admiradas por Oteiza, *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, pero también en la coetánea pintura holandesa de grupo analizada por Alois Riegl. Aunque Oteiza era un profundo conocedor de las teorías estéticas alemanas de principios del siglo XX y nombra al pensador austriaco en sus cuadernos personales⁷, resulta bastante improbable que conociera su ensayo *Das holländische Gruppenporträt*⁸. En su repaso de la tradición pictórica holandesa de retrato de grupos, dos cuadros pueden sintetizar la principal evolución de este género en relación con el tratamiento del espacio en su búsqueda de integración de la obra de arte y su observador, a la vez que encuentran su resonancia, mediante un salto en el tiempo, en el trabajo de Oteiza. Mientras que en el cuadro de Peter Isacs, titulado *La compañía del capitán Jacob Haynck*, (1596) (figura 11), las relaciones entre obra y observador se producen todavía a través de la mirada y de ciertos gestos, como la mano tendida del lugarteniente, sin que el espacio de la gran sala habilite a quien está mirando, en el cuadro de *La ronda nocturna* (1642) (figura 12), Rembrandt logra con la representación del espacio anterior a la escena la vinculación casi física de quien observa la pintura, logrando de una manera plenamente eficaz su integración. Mientras que el primero puede tener una similitud compositiva con el friso de Oteiza, el segundo tiene un claro eco conceptual. Aunque los gestos de los apóstoles buscan su vínculo con los feligreses que se acercan, es la operación del vaciado espacial tallado en sus cuerpos la que activa esa intensa relación entre ambos⁹.

figura 10
Friso de los apóstoles y peregrino/
montañero.



El primero de los dos dibujos de Oteiza trata de expresar la esencia de estas ideas (figura 1). La flecha entre la perspectiva fugada de los apóstoles y el hombre con los brazos en alto expresa el control que ejerce la obra de arte sobre el observador. Las dos flechas en sentidos inversos entre el mismo hombre y el perfil de los montes que rodean Arantzazu pueden ser un reflejo de sus teorías sobre el paisaje aparecidas en su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* y sirven para expresar la interdependencia

figura 11
La compañía del capitán Jacob
Haynck, (1596), Peter Isacsz.



figura 12
La ronda nocturna (1642),
Rembrandt.



figura 14
Homenaje al Padre Donosti, 1958,
 Jorge Oteiza y Luis Vallet, Archivo
 Fundación Museo Jorge Oteiza.

Desde el año 1954 en que se paralizan las obras de Arantzazu, Oteiza desarrolla una intensísima actividad escultórica e intelectual de raíz puramente abstracta, a la que le corresponde una reformulación de sus teorías espaciales¹¹. Durante estos años participa también muy de cerca en varios proyectos arquitectónicos. En Arantzazu, ya había tomado conciencia de la importancia del espacio público, en su proceso de análisis de las relaciones entre la obra arquitectónica y sus usuarios a través de las diferentes escalas de aproximación, y en los nuevos proyectos tratará de aplicar sus investigaciones de los vacíos activos de sus estatuas a la construcción de los espacios públicos. Mientras está preparando su propósito experimental para la bienal de São Paulo, Oteiza se reencuentra con el crómlech en el Monumento al padre Donosti en Agaña¹² (1958) (figura 14). Esta experiencia estético-antropológica le servirá para reformular el sentido de su investigación abstracta. A través del crómlech Oteiza redescubre un nuevo sentido religioso del espacio, que le guiará en la persecución de un mínimo expresivo en su experimentación plástica (figura 15). Frente a la ocupación formal que



figura 15
 Crómlech, Oteiza. *Su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*, M. Pelay
 Orozco, La Gran Enciclopedia
 Vasca, 1978.

observó en la estatua megalítica americana, en la montaña vasca descubre una desocupación espacial receptiva. En el crómlech, Oteiza visualiza una monumentalidad horizontal, abstracta y religiosa, en la que el hombre encuentra su transcendencia espiritual.

Esta experiencia con sus raíces se traslada por un lado a la estatua en sus series de cajas vacías, cajas metafísicas (figura 16) y muebles metafísicos, y por otro es también utilizada en el proyecto de arquitectura para el monumento a José Batlle¹³ (1959) (figura 17). Para este proyecto, Oteiza, junto al arquitecto

figura 16
Caja metafísica, 1958-1959,
Archivo Fundación Museo Jorge
Oteiza.



figura 17
Fotomontaje del *Monumento a José Batlle y Ordoñez*, 1958, Jorge Oteiza y Roberto Puig, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza.



Roberto Puig (1920-1988), define unas mínimas unidades formales: un paralelepípedo sobre pilotes; una superficie cuadrada; y un alargado rectángulo en voladizo que las conecta transversalmente. Son unas piezas de una escala ambigua, que pueden ser entendidas tanto como un programa

figura 18
Fotografía de maqueta del *Monumento a José Batlle y Ordoñez*, 1958, Jorge Oteiza y Roberto Puig, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza

de arquitectura moderno o como una gran escultura revolucionaria. Pero también puede entenderse, visto en planta, como una composición abstracta cercana a la bidimensionalidad de la pintura (figura 18). Oteiza identifica la viga volada como un muro, como un lugar de protección, pero también como el articulador estructural de todo el conjunto en el espacio total. Y la gran superficie cuadrada situada en la zona baja del conjunto funciona como un nuevo modelo de plaza pública abierta al entorno de la ciudad. Se convierte en el nuevo crómlech contemporáneo, vacío y activo, un espacio receptivo a través del cual Oteiza invita al ciudadano a indagar sobre su espiritualidad. Cuando regresa a Arantzazu en el año 68, Oteiza traslada su reciente investigación sobre el espacio a la solución final de la fachada, decidiendo dejar desnudo, vacío, el gran cuadrado que estaba esperando su intervención. Su visión puede recordar a la plaza pública cuadrada que había proyectado para el monumento a José Batlle, esta vez levantada en el plano vertical. Puede pensarse también que es un crómlech vertical contemporáneo dirigido a la sociedad vasca.

Si revisamos la axonométrica de su cuaderno de trabajo (figura 2), en la nueva solución de la fachada puede quedar recogido todo lo que espacialmente está situado por detrás de ella y todo lo que queda por delante de ella. Es un muro que puede pensarse transparente, que comprende un espacio posterior más cercano, el interior de la basílica, y abarca y hace participe un espacio anterior. Es decir, permitiría al observador visualizar imaginariamente la gran habitación interior de la comunidad religiosa desde el espacio exterior. El gran cuadrado se comporta como una planta levantada de la basílica, como una perspectiva egipcia similar a la de las ilustraciones de los primeros evangelios cristianos (figura 19) o a la pintura otomana, en la que el suelo se ofrece en el mismo



figura 19
Pentecostés, Evangelistario sirio,
1219-1220, Biblioteca Apostólica
del Vaticano, Gantzhorn, Volkmark,
The Christian Oriental Carpet,
Taschen, 1991.

plano que las figuras. En la visión del muro de Arantzazu podemos imaginar un murmullo de feligreses representado en los apóstoles, entrando en el espacio de la basílica para rezar a la Virgen, pero también a los catorce remeros de la trainera de Orio, de los que hablaba Oteiza, sin sus remos y lamentándose por

la desgracia sufrida por una madre del pueblo que ha perdido a su hijo, en la representación de la Piedad¹⁴. Se produce una correspondencia entre el muro del plano visual y el del plano horizontal de la acción.

figura 20
Jackson Pollock elaborando
Autumn Rhythm, 1950, Varnedoe,
Dick, Jackson Pollock, 1999.

En Arantzazu Oteiza está explorando el espacio entre el suelo y la pared, el mismo problema que están investigando de manera análoga y simultánea los artistas minimalistas. Donald Judd observa en la pintura de Pollock cómo la acción del *dripping* realizada en el plano horizontal, se abate verticalmente al plano visual de la pared (figura 20). Esta idea, llevar lo que está en el suelo a la pared, y viceversa, es lo que comienza a explorar de manera consciente Judd con sus *Specific Objects* (figura 21), un espacio donde tanto en el



plano horizontal como en el plano vertical, la obra de arte tiene la misma importancia entendida como escultura que como pintura.

La operación que está realizando Oteiza con su muro, aunque comparte conceptualmente este nuevo modelo de planteamiento espacial en el que

figura 21
Untitled, 1991, Donald Judd,
Fundación Judd.

ambos planos -frontal y suelo- se trabajan de algún modo indiferentemente y con igual valor, supera a estos ejercicios en escala. Por dimensiones, el gran muro vacío tendría más que ver con las propuestas de *land-art* que comenzaban a surgir también por aquellos años. Pero el escultor está explorando otro tipo de condiciones más exigentes en su solución. La razón espiritual de su investigación le aísla, de algún modo voluntariamente, del resto de artistas. Oteiza se balancea entre dos polos. Por un lado, la búsqueda de un arte verdadero, de estética existencial, similar en objetivos al arte primitivo que se encontró en Colombia, y con el que se propone solucionar su más íntima necesidad espiritual para compartirla con los demás¹⁵. Y por otro, trabaja con cuestiones similares a las de las vanguardias más contemporáneas, cuestiones a las que llega por caminos recorridos en solitario.

Dos visiones integradas para un nuevo muro espiritual

Los dos dibujos reseñados sintetizan los principales objetivos manejados por Oteiza en las dos fases en que se tuvo que resolver la portada de Arantzazu.

Los del primer conjunto mural, con el friso de los apóstoles como protagonista y superviviente, en el que la estatua de raíz material pero vaciada trata de activar su relación con el peregrino observador, completando un cuestionamiento existencial de orden religioso al que corresponde un esquema gráfico sintético, identificable en sus elementos representados y explícito en el modelo de conexiones buscadas.

Y los de la intervención final, con un nada-crómlech como máxima aportación para una *salvación* de la sociedad vasca a la que va dirigida la actuación artística, intervención a la que le corresponde un boceto rápido, abstracto y aparentemente indeterminado, en el que se levantan los dos espacios, uno anterior -social y existencial- y otro posterior -íntimo y religioso-, que establece el gran muro final de Arantzazu.

El resultado de la combinación de estas dos visiones distanciadas cerca de catorce años es un muro en el que se conjugan múltiples dimensiones. Por un lado, la arquitectura y la escultura -influida por teorías espaciales analizadas en la pintura- buscan las dos sus vínculos con el paisaje circundante, acertando plenamente en su integración. Por otro, el mismo muro, además de habilitar las coordenadas físicas y sensoriales del espacio, a diferencia de otras propuestas artísticas coetáneas, tiene la voluntad de despertar la experiencia metafísica del hombre y de la comunidad a la que pertenece. Los dos croquis presentados son una muestra de la capacidad de Jorge Oteiza para analizar, sintetizar y representar gran parte de estas cuestiones.

1.
Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes, p.17.
El libro pertenece a la biblioteca personal de Jorge Oteiza. En su contraportada Oteiza escribe la fecha de 4-6-54, anterior a la de la suspensión de los trabajos en escasos meses. En el libro aparecen también numerosas anotaciones y dibujos, relacionados tanto con el proceso de definición de los apóstoles y el conjunto del friso, como con la composición del gran relieve mural.
2.
Oteiza parte para Buenos Aires a finales de 1934 y regresa a Bilbao en agosto de 1948.
3.
La estatuaria megalítica americana. Carta a los artistas de América, p.259-299.
4.
Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa, p. 184, p.226.
5.
Se puede consultar en *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa*, pp. 174-272 y en *Arquitectura y escultura en la Basílica de Aránzazu 1950-55. Anteproyecto, proyecto y construcción: los cambios*, p.92-149.
6.
El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio, p.240.
7.
Una anatomía del espacio como introducción a una nueva estética, en Archivo de la Fundación Museo Jorge Oteiza, con referencia AFMJO FD-7862.
8.
Alois Riegl dedica un destacado ensayo sobre este tema con el título de *Das holländische Gruppenporträt*, 1902 (*El retrato holandés de grupo*, Machado libros, 2009).
9.
El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio, p.250.
10.
Boceto incluido en cuaderno de trabajo de Jorge Oteiza, Archivo Fundación Museo Jorge Oteiza, FD-14724-v.
11.
Catálogo Razonado de Escultura. Volumen II Obra abstracta, ¿Cómo salvarnos? La estatua vacía al final del formalismo, pp. 639-665.
12.
Piedra en el paisaje, p. 9-42.
13.
Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960), VI.4. *Arquitectura+Arte en la ciudad: el monumento a Batlle en Montevideo*, p. 279-305.
14.
Esta referencia, utilizada a menudo por Oteiza, viene recogida en el libro Oteiza, *Oteiza. Línea de defensa en Altzuza*, p. 17-37.
15.
Oteiza y la estatuaria de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna, p.332.

Bibliografía

- BADIOLA, Txomin, Oteiza. *Catálogo Razonado de Escultura. Volumen I Obra figurativa. Volumen II Obra abstracta*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.
- ECHEVARRIA, Jon; MENNEKES, Friedhelm, *Intrusos en la casa. Arte moderno, espacio sagrado. Arantzazu, Assy, Audincourt, Robtko Chapel, Vence, 1950-1971*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2011.
- GONZÁLEZ DE DURANA, Javier, *Arquitectura y escultura en la Basílica de Arantzazu 1950-55. Anteproyecto, proyecto y construcción: los cambios*: Vitoria (Álava): Artium, 2003.
- GHYKA, Matyla, *Estética de las proporciones en la naturaleza y en las artes*. Buenos Aires (Argentina): Posidón, 1954.
- LIZASOAIN, Joaquín, *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2019.
- LOPEZ BAHUT, Emma, *Jorge Oteiza y lo arquitectónico. De la estatua masa al espacio urbano (1948-1960)*, Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2015.
- RIEGL, Alois, *El retrato holandés de grupo*. Madrid: Machado libros, 2009.
- MARTÍN, María Elena *Oteiza y la estatuaría de Arantzazu, 1950-1969: fundamentos técnicos y evolutivos entre la obra religiosa y la escultura moderna*. Madrid: tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid (Facultad de Bellas Artes), 2016.
- QUETGLAS, Josep; ZUAZNABAR, Guillermo, MARZÁ, Fernando, *Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2005.
- ZUAZNABAR, Guillermo, *Piedra en el paisaje*, Cuadernos del Museo Oteiza, nº2. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006.
- La estatuaría megalítica americana y Carta a los artistas de América*, ed. crit.. Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, (Edición a cargo de María Teresa Muñoz).
- Quousque tandem...!* ed. crit., Alzuza (Navarra): Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007. (Edición a cargo de Amador Vega).
- Renovación de la estructura en el arte actual*, en Revista de Lekaroz, nº 1. Lekaroz (Navarra), enero 1952, p.38-44. AMFJO, ID. 3371.

Joaquín Lizasoain Urcola

Investigador de la Universidad de Alcalá de Henares

Doctor arquitecto por la Universidad del País Vasco y profesor ayudante doctor del Área de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la UAH. Su trabajo profesional ha sido premiado y publicado en numerosas ocasiones. Como investigador, ha colaborado en revistas científicas y ha participado en publicaciones sobre la figura de Jorge Oteiza, destacando su tesis doctoral, *El muro de Jorge Oteiza. Un sistema para proyectar en el espacio*.
joaquin.lizasoain@uah.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia.

El artista está presente

Extrañamiento, dificultad e instalación en Venturi y Scott Brown

The artist is present

Difficulty, estrangement and installation in Venturi and Scott Brown

Jacobo García-Germán Vázquez

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 172-191

Resumen. El trabajo de Robert Venturi y Denise Scott Brown se basa en la deslocalización y el desplazamiento de significados. En una permanente migración de conceptos e interpretaciones efectuada sistemáticamente sobre el objeto arquitectónico. El entendimiento de su trabajo no debe restringirse como anclado a la reflexión histórica o, alternativamente, al realismo sucio y el Pop aplicados a la arquitectura. Si tanto la revisión crítica realizada durante la última década sobre el episodio postmoderno en arquitectura, como la reciente actualización de sus investigaciones iconográficas y urbanas (apoyadas en la reivindicación concreta de la figura de Denise Scott Brown), han supuesto la recuperación por el interés en estos arquitectos, permanece aún por explorar una tercera vía que indague en la filiación artística de V&SB y un conjunto de mecanismos de trabajo, desplazados del arte hacia la arquitectura, como posibles técnicas de proyecto. Frente a la aparente limitación en seguir considerándoles garantes de valores estables en la arquitectura, o simplemente registradores de realidades urbanas populares, este texto explora algunos procedimientos subyacentes en su trabajo destinados a mantener la capacidad de la arquitectura como actividad inquisitiva, desestabilizadora y en última instancia artística. El extrañamiento, la dificultad, la transformación de la arquitectura en instalación o la defensa de una autoría hiper-subjetiva por encima de una condición disciplinar, son procedimientos que permiten relecturas operativas desde la contemporaneidad.

Palabras Clave

Venturi
Scott Brown
Postmodernidad
Técnicas de proyecto
Extrañamiento
Dificultad
Instalación
Arte
Casa Lieb
Saving Lieb House

ABSTRACT. The work of Robert Venturi y Denise Scott Brown is based upon delocalization and meaning displacement. In a constant migration of concepts and interpretations carried out in successive approaches to the architectural object. It should not be restricted to being understood as a work anchored to historical reflection or, alternatively, to dirty realism and Pop applied to architecture. If both the critical revision of the postmodern episode in architecture, carried out during the last decade, and the recent updating of their iconographic and urban investigations (supported by the particular reassertion of Denise Scott Brown), have reclaimed interest in these architects, a third path remains to be explored, inquiring into the artistic affiliation of V&SB and a set of working mechanisms displaced from art to architecture as possible design techniques. Faced with the apparent limitation of continuing to consider them guarantors of stable values in architecture or simple registers of popular urban realities, this text explores some underlying procedures in their work, aimed at maintaining the capacity of architecture as an inquisitive, destabilizing and ultimately artistic activity. Estrangement, difficulty, the transformation of architecture into installation or the defence of a hyper-subjective authorship, all above a disciplinary condition, are procedure that allow for an operational reading from a contemporary standpoint.

KEY WORDS. Venturi, Scott Brown, postmodernism, design techniques, estrangement, difficulty, installation, art, Lieb House, Saving Lieb House.



The artist is present?

Una de las primeras paradojas, al volver la mirada sobre Robert Venturi y Denise Scott Brown¹ desde una perspectiva actual, es la producida entre su auto proclamada condición de artistas frente a la aceptación, comúnmente establecida por el resto del mundo, de Venturi y Scott Brown como garantes de determinados valores disciplinares en la arquitectura. Para ellos mismos, Venturi y Scott Brown eran artistas, tanto o más que simplemente arquitectos. Para el resto de la profesión, Venturi y Scott Brown (figura 1) prevalecen en cambio como aplicados arqueólogos de la historia y de la iconografía popular, en posiciones más sismográficas o documentalistas que las comúnmente aceptadas como artísticas.

figura 1
R. Venturi, D. Scott Brown en el Museum of Contemporary Art San Diego en la exposición "Out of the ordinary", La Jolla, 2002. Foto: Rick Loomis.

La memoria de la profesión recuerda su trabajo, y en especial el conocido libro de Robert Venturi, *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, como una de las primeras llamadas de atención sobre la necesidad de ampliar el abanico instrumental de la arquitectura moderna hacia el pasado y hacia la historia de la arquitectura. Mientras tanto, el propio autor y su socia se definían obstinadamente como artistas por encima de otra calificación.² Atribuyéndose con esta descripción la heroicidad e iconoclastia (incluso rebeldía) de los individuos creativos, en contra de su imagen habitualmente aceptada como protagonistas del cambio de paradigma, gregario y generacional, hacia la posmodernidad en arquitectura.

El friso de la cocina de la casa que ambos arquitectos compartían en Filadelfia (figura 2) no deja dudas: una lista de artistas y arquitectos recorre impresa

la parte superior de la habitación. Artistas como referencias suyas y como héroes, con sus nombres rotulados con una tipografía clásica, y en cuyo linaje nuestros arquitectos se auto-asignaban una casilla en una secuencia genealógica de rebeldes sin causa: Ruskin, Loos, Borromini, Beethoven, Lutyens... Genios incomprendidos, luchadores a contra corriente en su época y protagonistas de relatos mesiánicos, en una filiación incompleta en el tiempo. Venturi y Scott Brown defendieron la libertad del artista, su subjetividad y cosmogonía personal, en paralelo a la condición didáctica y persuasiva que parecerían seguir sus textos, libros e investigaciones. Este complejo equilibrio entre subjetividad y método se mantiene hoy día como característica de muchas de las prácticas arquitectónicas contemporáneas que transitan los territorios solapados de la investigación, la docencia, el proyecto y la obra. Equilibrio no originado exclusivamente en Venturi y Scott Brown, pero quienes figurarían en las referencias de gran parte de la compleja condimentación entre realismo, tradición y activismo que define muchas de las prácticas actuales de referencia, particularmente prácticas jóvenes europeas.³



La auto proclamada artisticidad y extremada subjetividad de los proyectos de Venturi y Scott Brown, casi nunca deudores de una teoría general sino de un oportunismo que se quería siempre polémico, nos hace enfrentarnos a su obra de forma personalizada, un tú a tú: es el artista, la persona, la que nos está hablando, y no la obra en sí misma. Mirar, estudiar, visitar, una obra de Venturi y Scott Brown supone inevitablemente entablar una conversación directa con los autores, en persona. Con los individuos antes que con las obras. La dificultad con la que parece estar hecha esta arquitectura, su carencia de fluidez, naturalidad (quizás incluso torpeza), nos hace paradójicamente entrar en la conversación, tomar partido.⁴ Exige una postura implicada del participante. ¿Ocurre esto en otras arquitecturas? ¿Se trata de una intención de los autores (el estar presentes), o es consecuencia de la marcada especificidad (podríamos decir carácter iconoclasta) de muchas de sus obras? ¿Por qué se trata de una arquitectura que parece estar

figura 2
R. Venturi, D. Scott Brown.
Friso en la cocina de la casa de los
arquitectos, Filadelfia.

hablando, queriendo contar algo?⁵ Enfrentarse a las obras de V&SB supone posicionarse hieráticamente frente a ellas igual que, de forma simbólica, se fotografió Venturi delante del Partenón de Atenas, certificando su deuda con el legado de la historia, tanto como posteriormente se fotografió enfrentado al skyline de Las Vegas (reconociendo su fascinación por la realidad Pop y post-urbana del “strip” de esta ciudad) (figura 4).

Al describir la fachada de su proyecto para la Sainsbury Wing (ampliación de la National Gallery de Londres, de 1991) (figura 3), Venturi explicaría



figura 3
R. Venturi, J. Rauch, D. Scott Brown. Sainsbury Wing National Gallery Londres 1991. Foto Matt Wargo.

cómo “en la fachada principal copiamos el vocabulario y los elementos del edificio existente de los 1830s (el museo originario de la National Gallery), pero hicimos que las pilastras de nuestro edificio no tuviesen un ritmo regular sino irregular, con una inflexión hacia el edificio original adyacente. De forma que se generase una continuación, pero con un ritmo variable; una variación, un ritmo, propios del jazz, frente a la corrección y pautado en el orden del edificio antiguo”⁶



figura 4
R. Venturi en Las Vegas, 1968.
Foto: Denise Scott Brown.

La conversación inquisitiva y tensa entre Venturi y Scott Brown y el espectador es por tanto intencionada, a partir, en este y en otros casos, de la distorsión lingüística, de la introducción de una variabilidad rítmica que modifica las expectativas, incomodando la previsión y jugando con la desregularización de lo establecido, de forma tan efectiva como las improvisaciones en el jazz. Mecanismos que comprometen la atención de espectador, evitando deliberadamente una mirada distraída. Obligando a la adopción de un compromiso, una involucración.

Estableciendo por tanto una conversación capaz de alcanzar una cercanía tan incómoda como la de Marina Abramovic en su performance *The Artist is Present* (figura 5). En esta acción artística, llevada a cabo en el MoMA de Nueva York en 2010, el visitante al museo se encontraba frente a frente en una mesa con la artista serbia quien, sentada impasible frente al espectador, proponía como experiencia aguantar la mirada de este en silencio. Espectador y artista mirándose a los ojos en proximidad e inmóviles, como ejercicio catártico que, en creciente tensión, enfrentaba al visitante a sus propios miedos y aspiraciones. Como si la artista, Abramovic, actuase sencillamente como espejo o médium que canalizaba una introspección en el visitante que en muchos casos se desbordaba durante el acontecimiento. Esa misma proyección del yo se produce sobre una obra, la de Venturi y Scott Brown, que tras haber pasado por tantas interpretaciones culturales y sus consiguientes desgastes, se nos sigue presentando reclamando una reacción personal, en una curiosa circularidad: autoría singular-codificación histórica-interpretación permanentemente abierta... garantizando la vigencia en el tiempo de este trabajo gracias a su permanente desacoplamiento, a su continua condición inacabada, siendo el espectador el que debe construir los significados parciales, relativos y subjetivos, una y otra vez.

Extrañamiento

La reiterativa declaración rebelde de hiper autoría de Venturi y Scott Brown,



figura 5
Marina Abramović. *The Artist Is Present*. Sean Kelly Gallery, 2010.
Foto: Marco Anelli.

podría hacernos pensar cómo desde su conocido slogan “I am a Monument”, ellos mismos hubiesen preferido verse representados por un afirmativo “I am an Artist!” (figura 6).

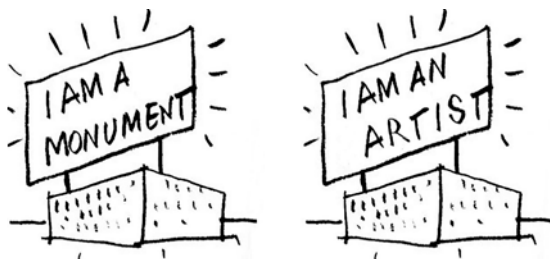


figura 6
Izq.: R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour “I am a Monument”, Learning from Las Vegas, 1972. Dcha.: “I am a Artist!” – Elaboración propia del autor.

Esta reclamación del territorio y la libertad del artista para la arquitectura se complica cuando tras una mirada atenta descubrimos que en realidad Robert Venturi y Denise Scott Brown, lejos de *querer* ser arquitectos, hubiesen preferido *ser* artistas: comportarse como tales, celebrar su libertad creativa, producir “arte” y trabajar con los mecanismos de producción de los artistas. Resuelto a no dejarse ganar por el lado historicista y disciplinar de una mente creativamente escindida⁷, Venturi parecería haber solucionado el dilema “prefiriendo no hacerlo”: empleando directamente en sus proyectos técnicas de producción, procedimientos e imágenes tomadas literalmente del trabajo de artistas conocidos sin aparente pudor ni mediación conceptual alguna (figura 7). Acudiendo pues a un cierto automatismo en la traslación escalar o dimensional de estos procesos e imágenes que le permitiesen esquivar, parcialmente, el escollo de su excesiva cercanía con la memoria y la historia de la arquitectura y con sus propios referentes biográficos (la herencia de Louis Kahn, el aprendizaje de Roma, etc.). Así ocurre con el trabajo de Ed Ruscha (figura 8), Andy Warhol, Marcel Duchamp y tantos otros, contemporáneos suyos o no. Artistas, algunos con los que Venturi y Scott Brown habían tenido contacto personal, y cuyos procesos de trabajo habían podido



figura 7
Arriba R. Venturi, D. Scott Brown. Best Products Showroom. Filadelfia 1978. Foto Tom Bernard. Abajo Flowers. Andy Warhol 1970.

figura 8
Fragmento de Every building on the Sunset Strip. Ed Ruscha 1966.

contemplar de primera mano, incluso en el caso de Ed Ruscha, haciéndoles formar parte de sus metodologías docentes experimentales.⁸ Trasladando a la arquitectura recursos clásicamente vanguardistas y, en el contexto de los años 60' y primeros 70', poco habituales dentro de las herramientas de proyecto: cambios de escala, "Ready-Made", repetición, patrones decorativos, etc.

La exótica aparición, casi desde el inicio de su trayectoria, de todo un programa de elementos extrañados, descontextualizados desde el arte hacia la arquitectura (incluso en la época pre-Scott Brown de Robert Venturi, pensemos en la temprana taza gigante en la fachada del Grand's Restaurant de Filadelfia), revelaba el carácter soterradamente travieso del autor, su dialéctica des-alineación con sus supuestas filiaciones, pero también con sus primeras investigaciones escritas.⁹

De esta forma, lo que tendría que haber sido la aplicación del programa conceptual y de acción arquitectónica trazado por Complexity and Contradiction in Architecture (la recuperación de la preminencia de la forma y el lenguaje en arquitectura basado en precedentes tomados libremente de la historia desde la antigüedad), una alternativa propuesta como antídoto a la herencia de abstracción moderna, se verá cortocircuitada ya desde sus inicios por la injerencia de los instrumentos del arte en la arquitectura.

Es esta obsesión por *trabajar como un artista* (trabajar con los métodos y paradigmas de los artistas, pero también con su subjetividad e inmediatez), lo que parece reivindicar el trabajo de Venturi y Scott Brown hoy, quizás con más convicción que la reflexión disciplinar, formal y lingüística prometida en ese primer libro, y que supuestamente tendría que haber validado la obra construida de estos arquitectos. No es de extrañar entonces la creciente suspicacia actual que pueden producir los juegos de citas y alusiones históricas directas de muchas de sus arquitecturas y, en cambio, la renovada vigencia y utilidad operativa de sus patrones gráficos, cromáticos, texturas, etc. (figura 9).



figura 9
Venturi, D. Scott Brown.
Monumento en Marconi Plaza.
Filadelfia, 1985.

En un giro cruel pero irónico, y tal y como ocurrió con contemporáneos de Venturi y Scott Brown tan rigurosos en sus mensajes como Aldo Rossi o Superstudio, quizás será su producción industrial, miniaturizada o reproducible mecánicamente (sillas, juegos de té o papel de pared), la que perdure, por encima de la limitada vida de sus edificios (muchos de ellos de endeble tectónica), condenados a una eventual desaparición. Confirmando por tanto la pervivencia en el tiempo, finalmente, de Venturi y Scott Brown más como artistas que como arquitectos (figura 10).

figura 10
R. Venturi, J. Rauch. Queen Anne Chair y Empire Chair, 1979.



Dificultad

La tensión no resuelta entre el manejo de elementos (formas, gestos, citas...), reinterpretados de precedentes provenientes de la historia de la disciplina, sumados a las traslaciones literales, sin red, desde el mundo del arte hacia su arquitectura, hacen aparentemente confusa o abigarrada la producción de Venturi y Scott Brown tras una primera mirada.

Algunas investigaciones recientes han señalado la relación directa en los procedimientos de diseño que Venturi reconocía compartir con la corriente crítica literaria del Formalismo Americano, o New Criticism, corriente que promulgaba “la dificultad” como característica artística así como la autonomía y auto referencia del objeto artístico, algo que debía evidenciarse en la obra.¹⁰ La defensa del poeta T.S. Eliot, citado por Robert Venturi, de una poesía que debía “ser difícil, (...) compleja; más alusiva, más indirecta con idea de forzar, dislocar si es necesario, el lenguaje hacia el significado”,¹¹ resuena directamente en el procedimiento de diseño de los arquitectos.

Pensemos en otra obra temprana, muy publicada en su día, la Guild House de 1960-63 (figura 11), de Venturi en colaboración con Rauch y Cope and Lippincott, como ejemplo literal de este proceso casi esquizofrénico, o lo que Robert A.M. Stern llamaría en los proyectos de Venturi “composiciones episódicas”.¹²

figura 11
R. Venturi, J. Rauch. Guild House.
Filadelfia 1966. Foto William
Watkins.



La planta de la Guild House, edificio residencial para usuarios de la tercera edad en Filadelfia, tiene una relación directa con esquemas originados en el trabajo de Louis Kahn, tanto en su simetría como en el valor de las diagonales y en los empaquetamientos de las estancias en racimos menores. La axialidad central de esta planta se acentúa por el protagonismo de su cuerpo central, que avanza hacia la calle y parecería querer reconocer una aproximación ceremoniosa y progresiva hacia la entrada. Este cuerpo central tiene un tratamiento especializado al dotarse de un zócalo de ladrillo blanco vidriado y una gran columna sobredimensionada de granito negro pulido que, junto con el gran cartel, o “billboard” hacen énfasis sobre la localización del acceso al conjunto. En la planta superior de este cuerpo central, un gran arco marca la ventana de una sala de uso común. Todo ello unido a que la fábrica de ladrillo de este cuerpo central sobresale en los laterales para formar un paño que aparenta desprenderse de la fachada del edificio, como un telón, y que parecería querer señalar una condición de jerarquía, de urbanidad y reconocimiento de la posición en la ciudad de esta fachada.

Nada más lejano de la realidad: el edificio se sitúa paralelo a una calle incapaz de reconocer el eje perpendicular a ella implícito en la composición de la fachada. El tratamiento especializado del cuerpo central da paso a sus laterales al resto de fachadas, neutrales y sin más orden o lenguaje que la repetición de ventanas idénticas en grupos. El empleo del ladrillo se defiende como un elemento banal y económico que, debido a sus proporciones sobredimensionadas ejerce, en su cambio de escala, un efecto de extrañamiento.¹³

Y finalmente la conocida antena de televisión situada en la fachada principal encima del citado arco y que forma parte del alzado, siendo también una cita Pop o de apropiación Dadaísta: un objeto fuera de escala, que se trata

en realidad de una escultura alusiva a una antena (la verdadera antena de TV queda detrás, en la cubierta, fuera de la composición arquitectónica), y que contiene un mensaje casi humorístico sobre la dependencia de la televisión de los usuarios de tercera edad del edificio. Esta antena-escultura se detalló con un plano arquitectónico específico en el proyecto y se presenta habitualmente en libros de Venturi y Scott Brown con especial importancia y definición.

Por tanto (y este razonamiento se podría aplicar a la práctica totalidad de la producción arquitectónica de Venturi y Scott Brown, a pesar de su eclecticismo): citas y procedimientos organizativos en planta deudores de la familiaridad de los autores con arquitecturas que conocen, no vinculados en programa ni escala con el proyecto en cuestión, conjuntamente a adiciones epiteliales de elementos añadidos acentuando las jerarquías compositivas. En muchos casos citando de nuevo y de forma literal otras arquitecturas pasadas, ajenas al problema. Refiriéndose en ocasiones a preexistencias culturales, pero sobre todo a aquellas, más mundanas, halladas en el emplazamiento. Exasperación de las expectativas del espectador atento (incoherencias, irracionalidades compositivas, distorsiones, simetrías incompletas...). Y finalmente la incorporación de elementos “artísticos”, más o menos extraños al argumento de origen, como si hubiesen sido planteados por una mano ajena, y no por la de los arquitectos.

Ni la materialización del Manierismo contemporáneo prometida en *Complexity and Contradiction in Architecture*¹⁴(figura 12) ni la pertenencia



a la idea de ciudad efervescente y luminosa de *Learning from Las Vegas* son fáciles de reconocer en la obra construida de Robert Venturi y Denise Scott Brown. Sí en cambio el giro de tuerca, casi siempre demasiado explícito, entre los elementos en juego, su procedencia, su valor para los autores y

figura 12
R. Venturi, J. Rauch. Vanna Venturi House, Scheme-III A. Filadelfia 1964.

los sistemas de apropiación, distorsión o manipulación empleados. Un giro de tuerca a modo de Cadáver Exquisito entre las piezas reconocibles, de nuevo en una alusión surrealista al montaje, al collage, a la composición por partes y a tantos mecanismos de raíz vanguardista ajenos a la disciplina estrictamente arquitectónica, insistiendo en esta difícil unión entre la codificación histórica, referencial, y “lo ordinario”, o en palabras de Colin Rowe “If only the building could become more itself and less of a stylish cultural act; if, instead of setting out to be *ordinary* it had attempted to be *easy*...(si solamente el edificio pudiese convertirse más en él mismo y menos en un acto cultural estilizado; si solamente en lugar de ser *corriente* hubiese procurado ser *fácil*)”.¹⁵

Instalación

El trabajo de Venturi y Scott Brown se basa en una permanente deslocalización, desplazamiento de significados y de escalas efectuadas sistemáticamente sobre el objeto arquitectónico. No se trata, como a primera vista podría parecer, de un trabajo anclado en la realidad, el contexto, la pertenencia o el sentido profundo de las cosas. La primera artimaña controlada es la propia presentación del personaje Robert Venturi como miembro formal de una cierta élite académica, pero que ejercerá soterradamente un cuestionamiento no solo de las certidumbres y clichés del Movimiento Moderno sino de la propia recuperación disciplinar que se le presuponía defender a él mismo.

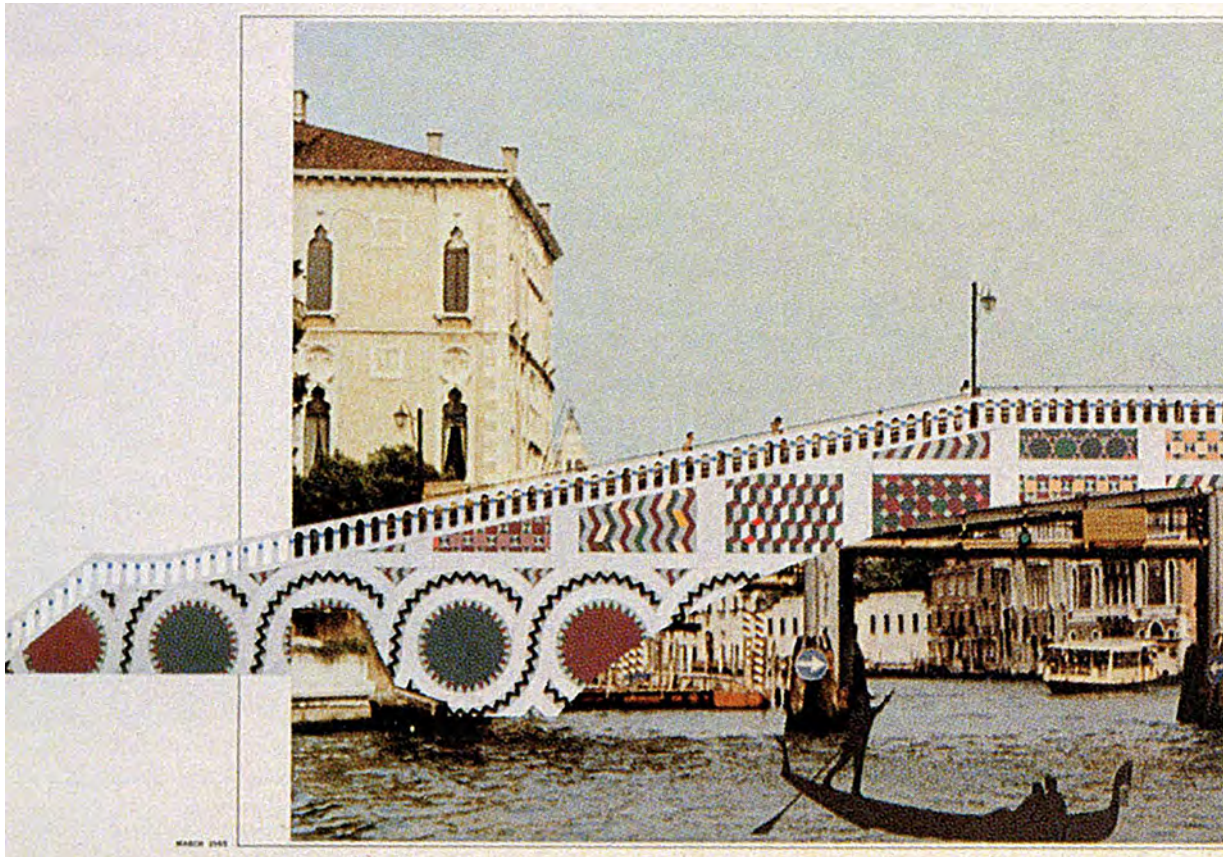
A partir de ahí se inicia un juego de despistes, con la coartada aparentemente conservadora que parecería atribuirle su primer libro, dirigido a minar determinadas presunciones de la arquitectura. Este ataque se producirá desde varios flancos. Ya han sido señalados los procesos de extrañamiento mediante el empleo literal de operaciones artísticas sin prácticamente mediación interpuesta. También la conversión de la arquitectura en un asunto donde la hiper-subjetividad se orienta al establecimiento de una permanente recodificación privada entre autor y espectador, *by-passeando* las convenciones de aquella en relación al lugar, el programa, lo social, la adecuación contextual, el carácter, etc.

La pirueta final será la conversión de la arquitectura en instalación. Es decir, en un elemento en permanente transitoriedad, en constante devenir; efímero e inaprensible. Alejado de la certidumbre y estabilidad normalmente atribuibles a la arquitectura. Un elemento que valora más el acontecimiento que el sentido de inmovilidad y que se re-describe a partir de la reacción de espectador. Parecerían estas características en un principio ajenas a Venturi y Scott Brown, y no obstante bastaría con dar la vuelta a estas atribuciones para descubrir la no adecuación de ellas a un trabajo más radical que lo que inicialmente aparenta: ¿podríamos creer que la arquitectura de Venturi y Scott Brown es culturalmente estable, materialmente sólida, anclada a los programas, lugares y caracteres específicos... afirmativa, objetiva o unidireccional en sus mensajes e interpretaciones?

La gran aportación de Robert Venturi y Denise Scott Brown será haber transformado la arquitectura en instalación, pero valiéndose de la figuración, y no de la abstracción como correspondería a la ortodoxia moderna establecida. Se tratará por tanto de un juego más perverso: la abstracción nos pone en guardia previamente a la operación de desestabilización a ejercer en una instalación artística, ya que su codificación formal, alejada de la naturalidad visual de lo ya conocido, exige nuestra atención con un esfuerzo anterior. La figuración, en cambio, pasa inicialmente desapercibida por su familiaridad, introduciendo un bálsamo adormecedor, de forma que la deslocalización producida por la instalación ocurre inesperadamente. O, mejor dicho, se produce mientras pensamos en otra cosa: mientras nos distraemos en la iconografía o los malabares lingüísticos, se está llevando a cabo una operación siempre más sustantiva que la que el lenguaje añadido parece comunicar. Una operación que, en el caso de Venturi y Scott Brown, ataca a los mismos cimientos de los lenguajes epiteliales que sustentan esas arquitecturas.

Así ocurrirá con aquellas obras aparentemente más decorosas como la Sainsbury Wing de Londres, proyectada y construida entre 1985 y 1991 (transformar la arquitectura en caricatura de la arquitectura, deconstruyéndola

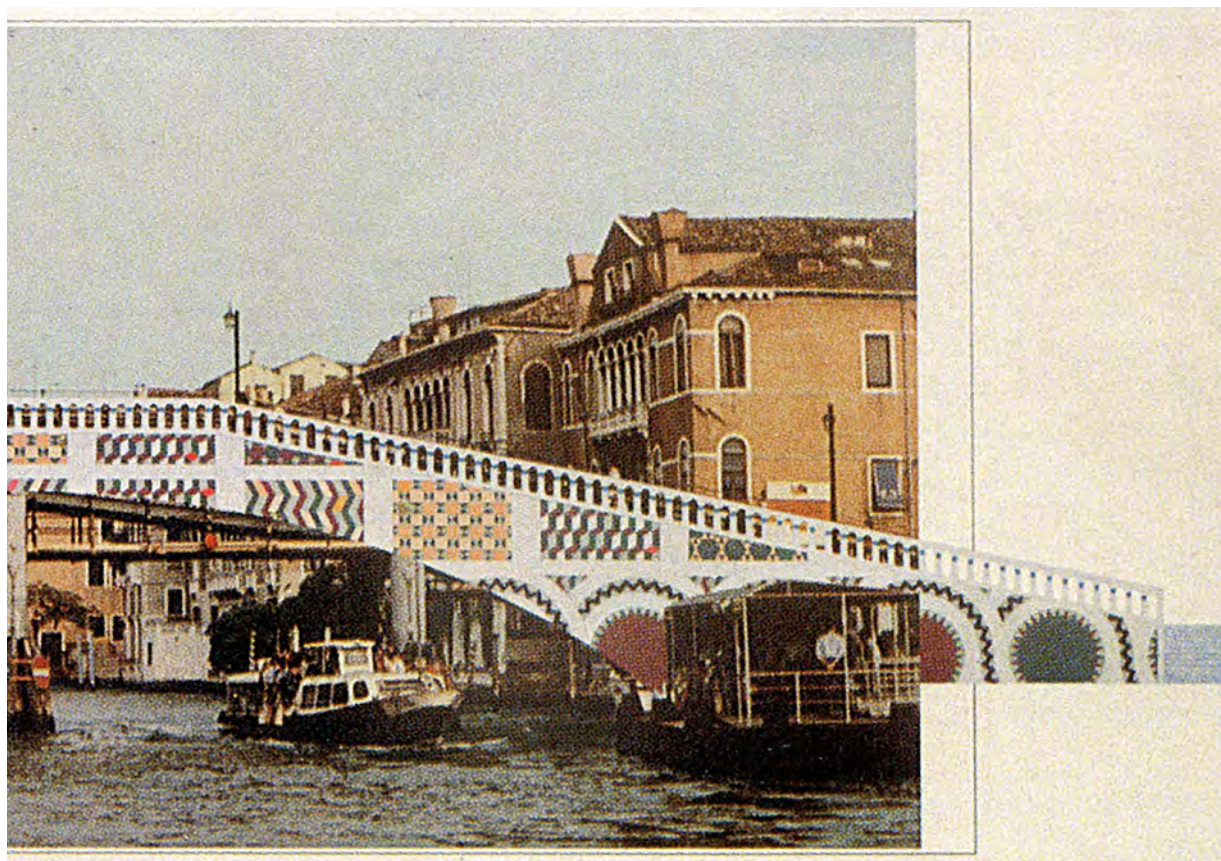
figura 13
R. Venturi, J. Rauch, D. Scott Brown. Concurso Puente de la Academia. Venecia, 1985.



en planos inconexos por el camino y desordenando deliberadamente los ritmos clásicos de la fachada). O con otras obras abiertamente a-tectónicas como el Franklin Court de Filadelfia (1972-76), donde la desmaterialización de la silueta de los edificios que una vez existieron sobre el emplazamiento deja, literalmente, un rastro fantasma, perfilado en sus perímetros por ligeras estructuras metálicas. También en el concurso de 1985 para el Puente de la Academia de Venecia, donde con el argumento de reproducir el despiece en piedra de la fachada del cercano palacio Ca'Dario, en el Gran Canal, se propone en realidad un gigantesco "wallpaper" desescalado, sin ninguna condición tectónica más allá de su pura imagen gráfica y cromática (figura 13).

En estos ejemplos y tantos otros, serán los elementos figurativos los que parecen estar llevando el discurso y la carga comunicativa, mientras que las operaciones significativas, las que desmontan la integridad de la arquitectura, se ejercen de forma silenciosa o invisible a primera vista.

Este programa transgresor se hace evidente muy pronto en la carrera de Venturi, también a través de la deliberada fragilidad constructiva de sus edificios, particularmente en su primera época. Lejos de prolongar



cualquier idea de solidez *kahniana*, el primer Venturi se alinear  ya desde la precaria celosía de fachada del Varga-Brigio Medical Office, de 1965, con la tradición americana del *balloon-frame*, marcando distancias con la herencia de Louis Kahn y también con la línea de filiación moderno-corporativa de la arquitectura de la Costa Este de la época, y alineándose, quizás muy conscientemente, con la producción más experimental y cercana al bricolaje arquitectónico de la Costa Oeste del primer Frank Gehry (figura 14) o de Charles Moore.¹⁶ Esta fragilidad, cuando por exigencias del programa o la escala deba “solidificarse”, conservará un carácter visualmente esquivo, como en las fachadas del Philadelphia Orchestra Hall o las del Museo de Seattle, insistiendo en evitar una expresión directa de su fisicidad o materialidad.

figura 14
Frank Gehry. Jane Spiller House.
Venice, California 1978.



La transformación de arquitectura en instalación será literal en el simbólico *performance* del transporte, físico y sin desmontar, de la Casa Lieb (figura 15), obra de Venturi y Rauch de 1969. Esta pequeña casa fue levantada en 2008 de su emplazamiento en una sola pieza para ser trasladada por tierra y por mar, río Hudson arriba y por delante del *skyline* de Nueva York (figura 16), hasta su relocalización en el jardín de la Casa Kalpakjian, obra asimismo de Venturi y Scott Brown de 1989, y a 180km. de la situación de origen de la Casa Lieb. Este acontecimiento, en un principio utilitario (la Casa Lieb iba a ser demolida por su nuevo propietario), fue detectado desde su inicio como la posibilidad de ser convertido en una acción artística y registrado como tal, dando lugar al documental *Saving Lieb House*, codirigido por James Venturi, hijo de los arquitectos.¹⁷ Tal y como está descrita y presentada, esta acción artística, en la que participaron activamente los octogenarios autores, se puede considerar una obra más del estudio. Metafórica pero quizás también estrictamente, puede incluso interpretarse como la culminación Pop/surrealista/Ready-Made (una endeble casita de listones de madera caminando mágicamente sobre el Hudson River con el Empire State de fondo...) (figura 17, 18), de lo que podríamos considerar el “programa secreto” de Venturi y Scott Brown: el cuestionamiento de determinadas certidumbres e inercias arquitectónicas mediante procesos de extrañamiento o, en otras palabras, la transformación de arquitectura en instalación.¹⁸

figura 15
R. Venturi, J. Rauch. Lieb House.
Long Beach Island 1969. Foto
Stephen Hill.



figura 16
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento
del corto Saving Lieb House 2009.
Foto Todd Sheridan.



figura 17
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento
del corto Saving Lieb House 2009.
Foto Ekaterina-Choutova.



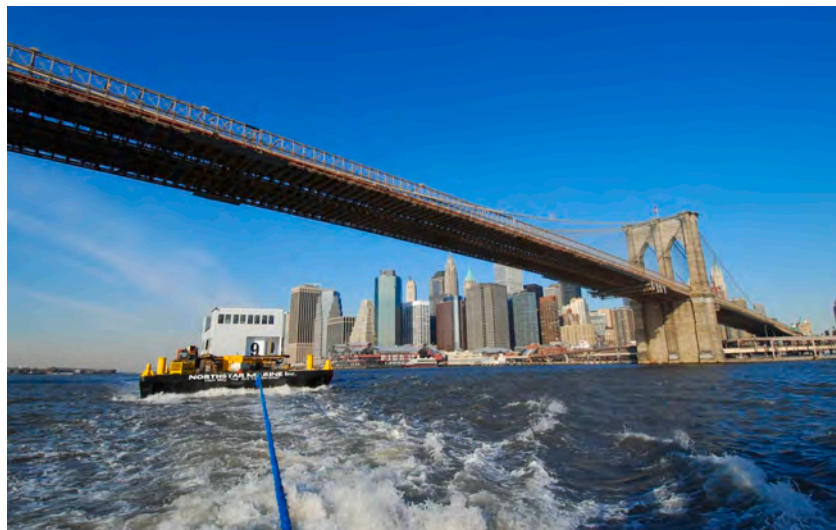


figura 18
J. Venturi, J. Halpern. Fragmento
del corto Saving Lieb House 2009.
Foto Ekaterina-Choutova.

Escasos dos años antes de este evento y en las mismas aguas neoyorkinas una estructura igualmente improbable se paseó durante una semana río arriba y abajo: la instalación póstuma del artista de Land Art Robert Smithson, Floating Island to Travel Around Manhattan Island¹⁹ (figura 19). Una isla artificial, en realidad una acumulación de tierra, árboles y rocas extraídos de Central Park dispuestos sobre un contenedor industrial flotante de acero remolcado por barco en forma de, en terminología de Robert Smithson, *Non-Site* (es decir, un fragmento de un lugar deslocalizado en otro), itinerante. Formalizando el desplazamiento de una parte de Central Park, que es asimismo una construcción paisajística de origen artificial, desde su emplazamiento natural a un lugar fluctuante: el agua. Un ejercicio de deslocalización de un fragmento de naturaleza (con su imagen aceptada de

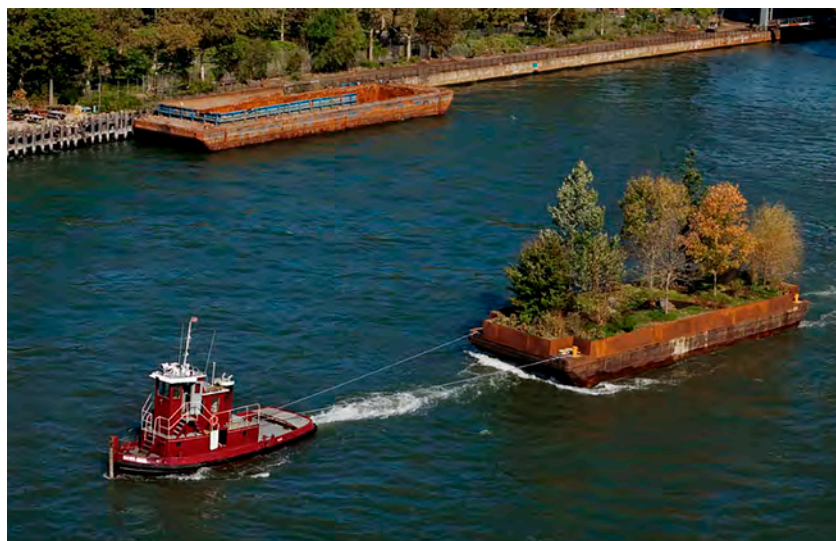


figura 19
Robert Smithson. Floating island
to travel around Manhattan Island.
Nueva York 1973-2005.

estabilidad, anclada al terreno y al tiempo), transformándolo en un elemento móvil e itinerante. Una acción que parecería paralela a la ejercida sobre la Casa Lieb: deslocalizar una casa desde su arraigo doméstico y biográfico para, asimismo, convertirla en un caparazón a merced de los elementos.

Para finalizar, no debería pasar desapercibida la simetría entre esta instalación y otra equivalente y pergeñada por el otro gran protagonista de la posmodernidad en arquitectura, Aldo Rossi con su Teatro del Mundo de 1979-1980. Un arquitecto preocupado por la permanencia de la arquitectura y por la memoria, pero cuyo trabajo quizás más memorable fue efímero y flotante. En esta ocasión se trataba de una estructura temporal, erigida para la Bienal de Arquitectura de Venecia de ese año, que recorrió sus canales durante algunas semanas para finalmente acabar su recorrido en Dubrovnik, al otro lado del Mar Adriático. Al igual que la Casa Lieb al ser transportada, la presencia irreal del Teatro del Mundo trasformaba la ciudad entera (Nueva York, Venecia), en un “Ready-Made”. Invertía las miradas: era la ciudad la que miraba a la Casa o al Teatro y no al revés (figura 20).



¿Será por tanto la instalación, el acontecimiento, la manifestación más pura de la condición escenográfica de la arquitectura para Venturi y Scott Brown? Por encima de su reconocimiento hacia el valor de la historia o de su mirada popular a la ciudad, ¿será el carácter simplemente teatral y fugaz aquello que perdure en el tiempo del trabajo de Venturi y Scott Brown? Su valor más engarzado en la sensibilidad contemporánea, y cuya utilidad crítica y operativa pueda ofrecer hoy día un recorrido aún por desgranar.

figura 20
Aldo Rossi. Teatro del Mundo.
Venecia 1979-80.

1.

Es común la dificultad para referirse al trabajo de esta oficina en su condición colectiva, algo que radica en la variabilidad de los diferentes miembros de la asociación desde que Robert Venturi comienza a trabajar independientemente en 1959. En 1960, Venturi se asocia con William Short. En 1964, Short se sustituye en la asociación por John Rauch, constituyéndose Venturi & Rauch. Rauch se centrará mayoritariamente en la gestión interna de la oficina y de los proyectos, limitando su aportación en términos estrictos de diseño. Es por ello que se le suele obviar de las narraciones en torno a Robert Venturi, a pesar de haber trabajado ambos en asociación durante veinticinco años. Tras la incorporación de Denise Scott Brown a la firma en 1969 como socia, la oficina opera como Venturi, Rauch and Scott Brown entre 1980 y 1989. Posteriormente, y tras la retirada de John Rauch en 1989, Venturi y Scott Brown trabajan en asociación hasta 2012. Para las intenciones de este texto, nos referimos prioritariamente al trabajo elaborado conjuntamente por Venturi y Scott Brown en términos creativos y de forma general, asumiendo la participación de John Rauch en algunos de los trabajos, así como la autoría exclusiva de Robert Venturi en otros.

2.

Numerosas citas explícitas a este respecto aparecen en los escritos o entrevistas de Robert Venturi, entre otras: "...without my partnership with my fellow artist Denise Scott Brown (sin mi asociación con mi colega artista Denise Scott Brown)" o "...thank you for treating me like an artist; (gracias por tratarme como a un artista)", en Response at the Pritzker Prize Award Ceremony; "There is the Academy as a place where artists –architects– can be expatriates for a while (existe la Academia (Americana en Roma), como el lugar donde los artistas-arquitectos– pueden expatriarse durante una temporada)", en The centennial of the American Academy in Rome. Ambos textos en Venturi, Robert, Iconography and electronics upon a generic architecture. The MIT Press, 1996. También "And above all, because we're artists, we learn from what we like, what we find we like, or as the expression goes, what turns us on; (Y sobre todo, por ser artistas, aprendemos de lo que nos gusta, de lo que encontramos que nos gusta, o como se suele decir, de lo que nos motiva)", en Re-learning from Las Vegas: Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi by Rem Koolhaas and Hans Ulrich Obrist

en Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Eds.) Content. Taschen, 2004. P. 156.

3.

Ver por ejemplo la marcada deuda estilística con el trabajo de Robert Venturi y Denise Scott Brown en el análisis y clasificación de prácticas arquitectónicas jóvenes del panorama internacional, especialmente vinculadas con la actual corriente de recuperación disciplinar e histórico-tipológica en arquitectura y publicada en la revista El Croquis Nº 187 en 2016, en el texto de Alejandro Zadra-Polo Bien en el siglo XX: ¿Las arquitecturas del post-capitalismo?

4.

Esta llamada a la implicación ha sido señalada en otras ocasiones: "Maybe the Project demands too much our participation; (quizás el proyecto exige en exceso de nuestra participación)", en Robert Venturi and the Yale Mathematics Building Competition en Rowe, Colin, As I was saying. Recollections and Miscellaneous Essays. The MIT Press, 1996. P. 97.

5.

En palabras recientes de Denise Scott Brown: "(...) we achieved to get people to realise that communication is part of function in architecture; (hemos logrado hacer ver a la gente que la comunicación es una función propia de la arquitectura)". Declaración grabada de la arquitecta en su exposición monográfica Downtown Denise Scott Brown. Architekturzentrum Wien, Austria, 2018-2019. <https://www.azw.at/en/event/downtown-denise-scott-brown/>

6.

Ver la entrevista grabada a Robert Venturi en 2011, "Designing the Sainsbury Wing of the National Gallery, London", en Web of Stories-Life stories of remarkable people, en https://youtu.be/5_hmXaWTKw.

7.

Esta dualidad aparentemente contradictoria entre alta cultura y populismo en el trabajo de Venturi ha sido señalada repetidamente y atribuida a la formación e intereses dispares de la pareja de arquitectos trabajando en colaboración: "(...) I have the impression of having been corrupted by Denise Scott Brown!; (¡Tengo la impresión de haber sido corrompido por Denise Scott Brown!)", en Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Op. Cit.

P.154). También "With Venturi, I always felt that the cultivation had taken place in the heart of the academy, and with Scott Brown that it had taken place in the outside world. And that made for a very powerful combination; (Con Venturi siempre pensé que la formación se había producido en el corazón de la academia, y que con Scott Brown había tenido lugar en el mundo exterior. Y que eso había producido una poderosa combinación)". Koolhaas, Rem, en Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.), Complexity and Contradiction at Fifty. The Museum of Modern Art, 2019. P.77.

8.

Los largos alzados fotográficos del "Strip" de Las Vegas realizados por Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour y el conjunto de estudiantes que formaron parte del viaje "iniciático" que dio lugar al libro Learning from Las Vegas estaban literalmente copiados, según reconocían los arquitectos, del artista Edward Ruscha, a quien visitaron en grupo y en su estudio en 1968 dentro del trabajo de campo de dicha investigación: "we visited Ruscha when we were doing the Las Vegas studio. He invited the students to his studio in Los Angeles. Then we made films and photographs of the Las Vegas Strip based on his deadpan photography of Los Angeles architecture and urbanism; (Visitamos a Edward Ruscha cuando estábamos haciendo el curso sobre Las Vegas. Invitó a los estudiantes a visitar su estudio en Los Ángeles. Posteriormente realizamos películas y fotografías del "Strip" de Las Vegas basadas en sus fotografías anónimas de la arquitectura y el urbanismo de Los Ángeles)". En Koolhaas, Rem / McGertrick, Brendan (Eds.) (Op. Cit.). P. 154. Ver también Venturi, Robert / Scott-Brown, Denise / Izenour, Steven. Learning from Las Vegas. The MIT Press, 1972. (Edición consultada 1977, P. 32)

9.

El solape entre las técnicas de proyecto en Venturi/Rauch/Scott Brown y el trabajo de algunos artistas americanos con los que se alinea su producción, ha sido analizado recientemente en la tesis doctoral de Encabo, Enrique, Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX. UPM, 2017. Ver: Parte IV, Andy Warhol, Robert Venturi y el objeto-imagen, 1962-1973: una aproximación conceptual.

10.

Ver al respecto el ensayo de Ockman, Joan, Robert Venturi and the Idea of Complexity circa 1960, en Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.), Complexity and Contradiction at Fifty. The Museum of Modern Art, 2019.

11.

T.S. Eliot citado en Ockman, Joan, (Op. Cit.). También T.S. Eliot citado en Venturi, Robert, Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art, 1966. P. 22.

12.

Stern, Robert A.M. Gray Architecture as Post-Modernism, or Up and Down from Orthodoxy, en Hays, K. Michael (Ed.) Architecture Theory since 1968. The MIT Press, 2000. P. 244.

13.

Ver la descripción del proyecto en Venturi, Robert, Complexity and Contradiction in Architecture. The Museum of Modern Art, 1966. P. 114.

14.

Manierismo moderno sí alcanzado en cambio por Álvaro Siza y bajo influencia directa de Robert Venturi tras su visita a la VannaVenturi House. Ver Siza's Mother en Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Eds.) The Difficult Whole, 2016, Park Books. P.203. En relación con la vigencia del trabajo de Venturi y Scott Brown desde la perspectiva de la recuperación de posiciones "manieristas" en la arquitectura contemporánea, ver González de Canales, Francisco, El manierismo y su ahora, Vivok Works, 2020.

15.

Rowe, Colin, (Op.Cit.). P. 97.

16.

Sobre el paralelismo con Gehry, ver "Economy of means", en Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Op. Cit.) P.205

17.

Saving Lieb House. Dir.: John Halpern, James Venturi, (2010). <https://vimeo.com/161980053>. En palabras de Fred Schwartz, antiguo colaborador de VSBA, en comentarios en el documental: "Robert Venturi, at that time, was the Andy Warhol of architecture; that's why I call this (Lieb House) the first Pop house (Robert Venturi era, en aquella época, el Andy Warhol de la arquitectura; es por

eso que considero a la Casa Lieb la primera casa Pop)". Más Adelante un comentarista de la cadena de TV justifica la noticia del traslado calificando a la casa como "a Pop Art structure, relic of the psychedelic era (una estructura de Arte Pop, una reliquia de la era psicodélica)".

18.

Sobre la acción de desplazar la Casa Lieb, Denise Scott Brown ha declarado recientemente: "(...) It looked so poignant floating up the East River, beside the city skyline and under the Brooklyn Bridge. It was incredibly small, but it seemed to dwarf New York around it. I don't know how. (...) Parecía tan conmovedora flotando río arriba en el East River, junto al perfil de la ciudad y bajo en Puente de Brooklyn. Era increíblemente pequeña, pero parecía encoger a la ciudad de Nueva York a su alrededor. No sé cómo)". Ver: <https://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas>.

19.

Ver: <https://www.moma.org/collection/works/122036>

Bibliografía

Encabo, Enrique. **Del ready-made al ad-hoc-ismo: la cultura del objeto en el arte y la arquitectura del siglo XX**. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2017.

Geers, Kersten / Pancevac, Jelena / Zanderigo, Andrea (Eds.). **The Difficult Whole**. Park Books, Zurich 2016.

González de Canales, Francisco. **El manierismo y su ahora**. Vivok Works, Sevilla 2020.

Halpern, John, Venturi, James (Dir.). **Saving Lieb House** (2010) - <https://vimeo.com/161980053>.

OMA/AMO-Rem Koolhaas. **Content**. Taschen, Colonia 2004.

Rowe, Colin. **As I was saying**. Recollections and Miscellaneous Essays. The MIT Press, Cambridge 1996.

Stierli, Martino / Brownlee, David (Ed.). **Complexity and Contradiction at Fifty**. The Museum of Modern Art, Nueva York 2019.

Venturi, Robert. **Complexity and Contradiction in Architecture**. The Museum of Modern Art, Nueva York 1966.

Venturi, Robert / Scott-Brown, Denise / Izenour, Steven. **Learning from Las Vegas**. The MIT Press, Cambridge 1972.

Venturi, Robert. **Iconography and electronics upon a generic architecture**. The MIT Press, Cambridge 1996.

Zaera-Polo, Alejandro. "Bien en el siglo XX: ¿Las arquitecturas del post-capitalismo?", en *El Croquis* # N.º 187. El Croquis, Madrid 2016.

Stern, Robert A.M. "Gray Architecture as Post-Modernism, or Up and Down from Orthodoxy", en Hays, K. Michael (Ed.). **Architecture Theory since 1968**. The MIT Press, 2000.

Jacobo García-Germán Vázquez

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid - Universidad Politécnica de Madrid

Master en Historia y Teoría por la Architectural Association de Londres (2003). Doctor arquitecto ETSAM (2010). Profesor Contratado Doctor de Proyectos Arquitectónicos ETSAM. Acreditado Aneca como Profesor Titular. Director del programa de Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados ETSAM (MPAA). Profesor invitado en universidades españolas e internacionales y autor de varios libros y textos de investigación publicados en medios especializados. Premio FAD de Pensamiento y Crítica 2013.

Director de Arquitectura, revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM), 2017-2022. Miembro del Comité Científico del Pabellón de España de la XV Bienal de Arquitectura de Venecia 2016 que obtuvo el León de Oro. jacobo.garciagerman@upm.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia.

Una noche de luna en un cerro carioca

La escenografía de Oscar Niemeyer para *Orfeu da Conceição*

A moonlit night on a carioca hill

Oscar Niemeyer's scenography for *Orfeu da Conceição*

Alberto López del Río

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 192-209

Resumen. En 1954, el poeta y compositor Vinicius de Moraes publica la obra *Orfeu da Conceição*, adaptando el mito clásico griego a la cultura brasileña. A la hora de llevar la obra a escena, de Moraes se rodeará de amigos y colaboradores habituales, entre ellos, Oscar Niemeyer, que será el encargado de construir el marco espacial en el que se desarrollará la pieza, para su estreno en el Teatro Municipal de Río de Janeiro en 1956. Niemeyer, en una de sus pocas incursiones en el ámbito de la escenografía, proyectará una instalación de claro carácter arquitectónico. En ella, además de reflejar la concreción espacial planteada por de Moraes en su texto, el arquitecto recogerá algunas de las ideas recurrentes en su propia obra, construyendo un objeto arquitectónico plagado de referencias y simbolismos, cuya complejidad irá más allá del pequeño tamaño y el carácter efímero del montaje teatral.

Palabras Clave

Oscar Niemeyer
Vinicius de Moraes
Arquitectura moderna brasileña
Escenografía
Favela

ABSTRACT. In 1954, the poet and composer Vinicius de Moraes published *Orfeu da Conceição*, adapting the classical Greek myth to Brazilian culture. When it comes to taking the work on stage, de Moraes surrounds himself with friends and regular collaborators, including Oscar Niemeyer, who will be in charge of building the spatial framework in which the piece will take place, for its premiere at the Municipal Theater in Rio de Janeiro in 1956. Niemeyer, in one of his few forays into the field of scenography, will design an installation with a clear architectural character. In addition to reflecting the spatial concretion proposed by de Moraes in his text, the architect will collect some of the recurring ideas in his own work, building an architectural object full of references and symbolism, whose complexity will go beyond the small size and the ephemeral nature of the theatrical production.

KEY WORDS. Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Brazilian modern architecture, scenography, *favela*.

Introducción. *Orfeu da Conceição* y su escenografía

En 1954, el poeta y compositor Vinicius de Moraes publica la obra teatral *Orfeu da Conceição* en la revista *Anhembi*¹. En ella, adapta el mito clásico de Orfeo a la cultura brasileña del momento, enmarcando la acción en la favela de Río de Janeiro y convirtiendo al músico griego en un “seductor sambista del morro de la década de 1950”². La obra alcanzará gran repercusión en la escena cultural del país, fundamentalmente por su intención de convertirse en un homenaje a la población negra brasileña, relegada a una posición de servidumbre respecto de la población blanca, y por su exaltación del carácter nacional, ejemplificado en la vida del *sambista* del morro³. Además, y como resultado del interés despertado, en 1959 será llevada al cine, reinterpretada, por el cineasta francés Marcel Camus en su obra *Orphée Noir*⁴.

Para su puesta en escena, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro Municipal de Río de Janeiro el 25 de septiembre de 1956, de Moraes se rodeó de amigos y colaboradores habituales, así como de personalidades destacadas del teatro y de otros ámbitos de la cultura brasileña, como queda recogido en los propios carteles de la época, obra de Ventura, Djanira y Carlos Scliar⁵ (figura 1). Al anuncio del estreno en el teatro de Río, se unen imágenes significativas de la trama, recogiendo, además de los nombres de los protagonistas, los de los diferentes artífices de cada una de las partes del montaje. Así, actores y director provenían de la compañía *Teatro Experimental do Negro*, fundada por Abdias do Nascimento en 1944⁶; los arreglos musicales correrían a cargo de Antonio Carlos (Tom) Jobim, que se convertiría en esos años en uno de los nombres más destacados de la música brasileña⁷; del vestuario se encargaría Lila Bôscoli (también conocida como Lila de Moraes), la esposa de Vinicius de Moraes; mientras que el diseño de la escenografía sería realizado por Oscar Niemeyer⁸ (figura 2).

Según Josep Botey, será esta una de las tres únicas escenografías conocidas diseñadas por Niemeyer, y la única de la que se conserva alguna, aunque exigua, documentación⁹. La propuesta se nutrirá de las cualidades espaciales descritas en su texto por de Moraes¹⁰, reinterpretadas por Niemeyer,



figura 1
De izquierda a derecha, carteles realizados por Ventura, Djanira y Carlos Scliar para la obra *Orfeu da Conceição*. Autor: Ventura, Djanira y Carlos Scliar. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/es/teatro/orfeo-da-conceicao> (última consulta 23 de septiembre de 2022).



que tratará la pequeña escenografía como uno más de sus proyectos, incorporando simbolismos, referencias y elementos característicos de su lenguaje arquitectónico.

En un croquis (figura 3), una foto de maqueta¹¹ (figura 4) y unas pocas fotos de la solución finalmente construida (figuras 5 y 6), vemos una propuesta que mantiene una idea global común, pero en la que algunos de los elementos que componen el montaje aparecen o desaparecen en cada una de las versiones.

Sobre el escenario y ocupando buena parte de él, llegando en la versión construida hasta el fondo de la escena, Niemeyer coloca dos planos curvos e inclinados, separados entre sí y rematados en sendas zonas horizontales a distinto nivel en su parte alta, que configuran las áreas que recogerán los principales movimientos de los actores, y en los que podemos ver un sugerente eco formal con el instrumento musical dibujado por Scliar en su cartel para la obra. En la parte izquierda, desde el punto de vista del espectador, se sitúa una escalera de trazado curvo, conectando el suelo del escenario con una de las áreas horizontales superiores, mientras que en el lado opuesto, y entremezcladas con los planos curvos, dos formas abstractas, altas y sinuosas, representan dos esbeltos árboles. Como elemento central de la composición, tres sencillas formas colocadas sobre el plano horizontal más elevado configuran una representación abstracta y conceptualizada de un espacio residencial: dos rectángulos, uno horizontal y de mayor tamaño y otro vertical y apenas definido por un marco y unos listones, cuelgan del techo y dan forma a la cubierta y una ventana, mientras que un elemento de forma casi cúbica y apoyado sobre el suelo actúa como asiento. La escenografía construida se completa con otra forma abstracta y simplificada que cuelga del techo de la escena, una luna en cuarto menguante, que sitúa la

figura 2

De izquierda a derecha, y de abajo a arriba: Oscar Niemeyer, Vinicius de Moraes, Lila Böscoli y Tom Jobim, con el cartel de Carlos Scliar al fondo (1956). Autor: José Medeiro. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/cs/teatro/orfeo-da-conceicao> (última consulta 23 de septiembre de 2022).

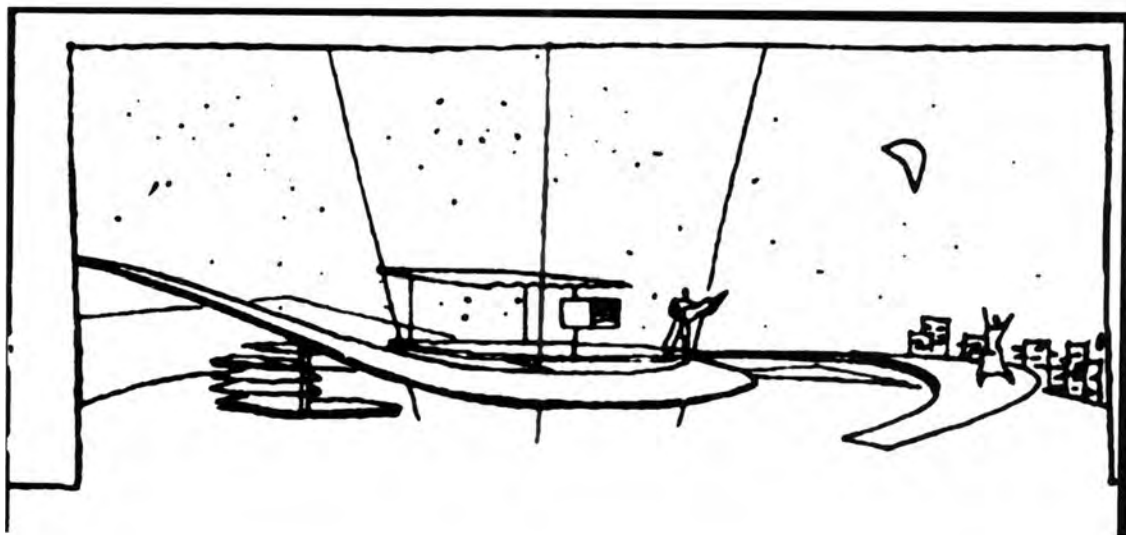


figura 3
Oscar Niemeyer. Croquis de la escenografía para *Orfeu da Conceição*. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: Archivo Fundación Oscar Niemeyer. <https://www.oscarniemeyer.org.br/outros/cen%C3%A1rio-para-pe%C3%A7a-orfeu-da-concei%C3%A7%C3%A3o-de-vin%C3%ADcius-de-moraes-estreada-em-1956> (última consulta 23 de septiembre de 2022)

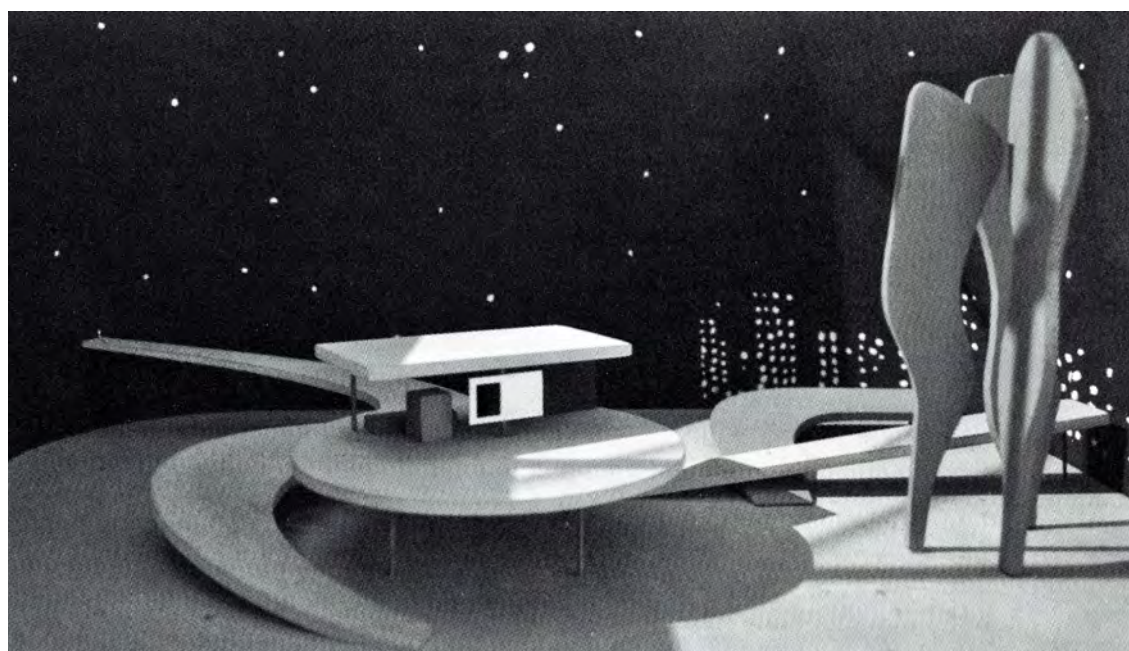


figura 4
Oscar Niemeyer. Maqueta de la escenografía para *Orfeu da Conceição*. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

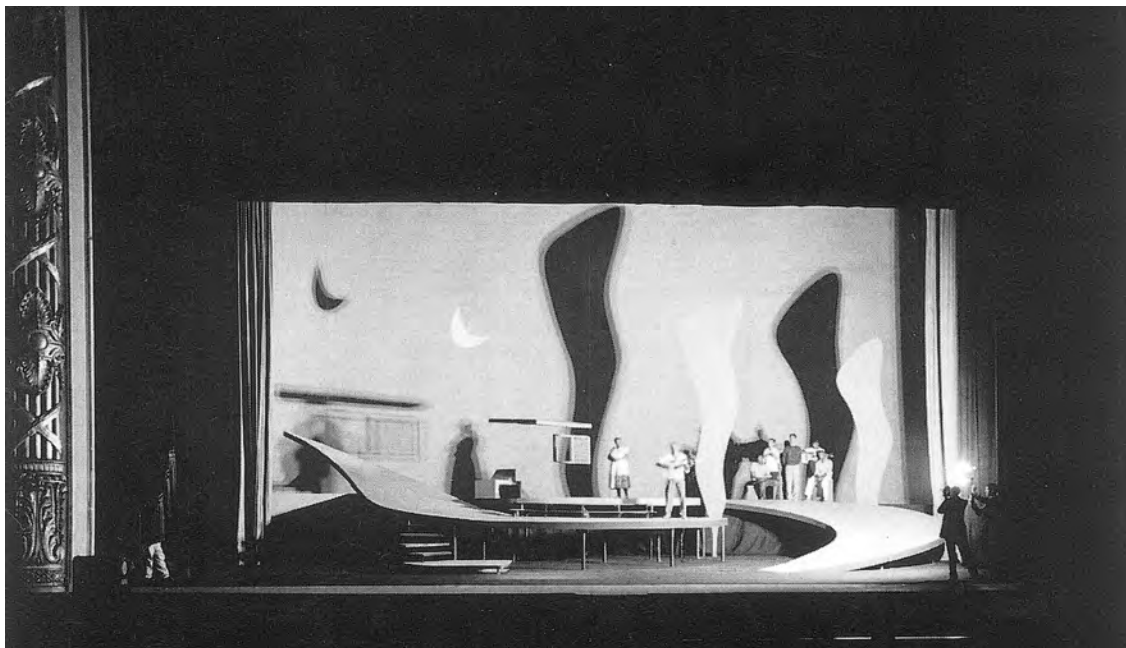


figura 5
Oscar Niemeyer, Escenografía
construida para *Orfeu da
Conceição* en el Teatro Municipal
de Río de Janeiro (1956). Autor:
(desconocido). Procedencia:
Fuente: BOTEY, Josep Maria.
Oscar Niemeyer; Sáenz de Valicourt,
Carlos (trad.); Thomson, Graham
(trad.). Barcelona: Gustavo Gili,
1996.

figura 6
Oscar Niemeyer, Escenografía
construida para *Orfeu da
Conceição* durante su representación en el
Teatro Municipal de Río de Janeiro
(1956). Autor: (desconocido).
Procedencia: Fuente: <https://jornalggn.com.br/noticia/tom-jobim-vinicius-de-moraes-e-orfeu-da-conceicao-porjota-a-botelho>
(última consulta 10 de abril de
2023)

escena temporalmente, y con una iluminación que, según Botey, “potenciaba y recreaba la sensación de constante movimiento y profundidad de campo”¹². Si comparamos las tres versiones, la representada en el croquis, la que observamos en la maqueta y la finalmente construida, podemos ver pequeñas diferencias, fundamentalmente en la presencia o ausencia de algunos de los elementos anteriormente descritos, o en su complejidad. Así, la versión dibujada y la construida son prácticamente idénticas, mientras que la maqueta presenta la configuración más diferenciada y compleja de las tres, y, nos atreveríamos a decir, la más interesante. Entre las dos primeras, la diferencia más palpable responde a la disposición de los elementos “naturales” en la versión dibujada, como la luna en una posición simétrica, o la ausencia de los árboles, y la más significativa la encontramos en un elemento al que no nos hemos referido hasta ahora, el fondo escénico. Este, en el croquis, y de forma aún más clara en la maqueta, se presenta como un plano pintado completamente de negro, en el que se remarcan, en color blanco, una serie de puntos desperdigados por toda su superficie: estrellas en un cielo nocturno. En ambos casos, en la parte inferior derecha encontramos además una mayor concentración de estos puntos, simplemente agrupados en el caso de la maqueta y contenidos entre líneas blancas en el dibujo, representando los grandes edificios de la ciudad que se ven en la distancia, y configurando y enfatizando así la separación espacial entre esta y la favela. Esta representación de la ciudad y del cielo nocturno no aparecen en la versión construida, por lo que se pierde, en cierta medida, la claridad del marco espaciotemporal de la obra, al menos, en lo que se refiere a lo representado.

La versión de la maqueta adquiere una mayor complejidad gracias en parte a la mayor dimensión del escenario representado, que no se corresponde, por lo que puede verse en las imágenes de la versión construida, con la dimensión del escenario real, ni con la proporción entre este y los elementos que componen la escenografía. Esta mayor dimensión se ve reflejada en un juego de planos inclinados más complejo, aumentando su número y tamaño, y en el que la zona horizontal superior se separa de estos generando una forma independiente de planta circular, lo que enfatiza su presencia en la composición. Aumenta también en esta versión el número de árboles a tres, agrupados en la zona derecha del escenario, más altos y de mayor envergadura, adquiriendo así mayor presencia en la escena y contraponiéndose de esta forma a los elementos que configuran la vivienda y que son el principal foco de la acción. Dichos elementos muestran también un desarrollo más interesante, con un mayor número de objetos de “mobiliario” y un plano horizontal de mayor grosor y tamaño, algo parecido a lo que le ocurre al plano vertical, la ventana, que flota además sin tocar ni el suelo ni el techo y configura, más que un elemento aislado, una idea de plano que define la línea de fachada. Tanto en esta versión como en la representada en el croquis, cubierta y ventana se apoyan sobre el plano horizontal en delgados soportes verticales, mientras que en la versión construida cuelgan del techo del escenario mediante cables, adquiriendo mayor independencia entre sí

y respecto del plano del suelo, provocando un cierto extrañamiento que hace que la configuración del espacio vividero sea menos clara que en la maqueta. Por su parte, tanto los planos inclinados como el horizontal son, en las tres versiones, delgadas láminas que se apoyan sobre el suelo mediante finos soportes metálicos, enfatizando su levedad y alejándose de cualquier configuración volumétrica.

Los únicos elementos que no aparecen en la versión representada en la maqueta son la escalera helicoidal, y la pequeña forma recortada que flota sobre toda la escena y que representa una luna en cuarto menguante o creciente, según nos fijemos en la versión construida o la dibujada. La luna que enmarca la escena, y que es invocada por de Moraes de forma sugerente en su texto¹³, se manifiesta en la fotografía de la maqueta de Niemeyer de manera sutil a través de un sencillo foco de luz, que da lugar a un interesante juego de sombras que se proyectan sobre la escena, estableciendo así una nueva relación entre los distintos elementos, de forma similar a lo que podemos observar en la versión construida.

El suelo artificial. Rampas y plataformas.

Tratando de forma pormenorizada cada uno de los elementos que conforman la escena, de manera que podamos profundizar en su significado o rastrear posibles asociaciones arquitectónicas, comenzamos con aquellos que introducen la mayor complejidad y dinamismo espacial, como son los planos inclinados y horizontales, rampas, escaleras y plataformas, que encontramos en las diversas versiones.



Estos elementos remiten, en primer lugar, a una condición del lugar, una representación de su topografía y de los mecanismos de asentamiento de la favela en él, siguiendo la descripción espacial planteada por de Moraes. Los distintos planos del suelo que vemos en la escena serían entonces los caminos inclinados y las plataformas horizontales en las que se asientan las viviendas en el *morro*, como se representa en la ilustración para el cartel realizado por Ventura o en algunos de los dibujos de Scliar para la publicación del texto (figuras 1 y 7). Para Niemeyer, esta relación con el lugar, con las colinas y

figura 7
Ilustración de Carlos Scliar para la publicación de la obra *Orfeu da Conceição* de Vinicius de Moraes en la que se representa el entorno en el que discurre la obra: el morro y la favela. Autor: Carlos Scliar. Procedencia: MORAES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Río de Janeiro: 1956.

pequeñas elevaciones que rodean a la ciudad de Río, es todavía más profunda y no necesariamente tan concreta, ya que él mismo, al hablar de las líneas y contornos naturales que se incorporan en su arquitectura dirá que son formas que se inspiran y se hacen eco del paisaje circundante¹⁴.

Sin embargo, en la obra que nos ocupa, esta solución tendrá un carácter más conceptual que representativo. Lo que observamos, si nos fijamos en la definición de la escena, en las ilustraciones o en la propia realidad física de la favela, son unas construcciones que buscan adaptarse a una naturaleza existente mediante intervenciones aditivas o sustractivas, generando planos horizontales de apoyo y muros de contención de piedra. Por su parte, Niemeyer define la topografía no mediante operaciones sobre una masa existente, sino a través de delgadas láminas que se posan, soportadas por finos pilares metálicos, sobre el plano horizontal del escenario, con un carácter más tectónico, podríamos decir, que la cualidad estereotómica de las intervenciones topográficas sobre el cerro.

Esta cualidad tectónica enlaza la solución con obras como el Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39), que Niemeyer construye junto a Lúcio Costa (figura 8), o los edificios del Palacio de Planalto (1958-60) y del Tribunal Supremo Federal (1958-60), enfrentados a uno y otro lado de la Plaza de los Tres Poderes en Brasilia, la nueva capital del país, y cuyos proyectos estaba realizando el propio Niemeyer en fechas próximas al de la escenografía que nos ocupa¹⁵. En estos, enfatiza la creación de un plano horizontal principal, un verdadero *piano nobile*, que será el de acceso preferente al edificio desde el exterior, y al que se llegará mediante juegos de rampas exentas, ya sean curvas, en el proyecto para Nueva York, o rectas, en los edificios de Brasilia. Esta configuración dará lugar a una búsqueda *promenade architecturale*, heredada por Niemeyer de los planteamientos corbuserianos¹⁶, y que el brasileño empleará con un carácter más “teatral” en su obra, al colocar estos recorridos como parte del acceso al edificio pero separados de él con una característica posición exenta.

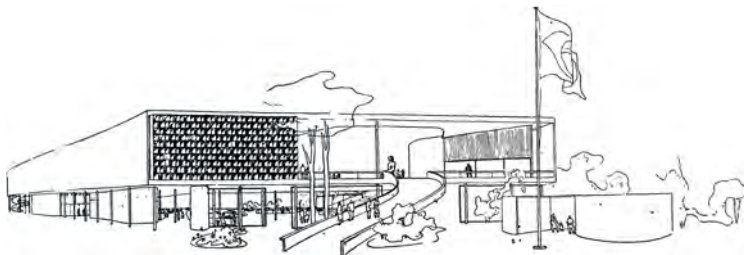


figura 8

Oscar Niemeyer y Lúcio Costa.
Vista exterior del Pabellón de Brasil para la Feria Mundial de Nueva York de 1939 (1938-39). Autor: Oscar Niemeyer y Lúcio Costa. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

A esta idea colaboran las escaleras helicoidales características de Niemeyer, a las que confiere una cualidad casi escultórica y protagonista ubicándolas en espacios de una cierta dimensión, permitiendo una visión completa de su

desarrollo, como se aprecia en obras como el Palacio de Itamaraty (1962). La escalera que aparece a la izquierda del escenario en la versión construida tiene sin embargo un carácter más discreto, ya que, si bien sí es exenta y de planta helicoidal, ocupa una posición no tan expuesta y más próxima a las plataformas, con una configuración de carácter aparentemente más funcional y que transmite una cierta idea de adaptación al lugar que la aproxima, por tanto, a la descripción que hace de Moraes de los elementos de la escena.

En la escenografía podemos decir por tanto que se entremezclan ambas ideas, la del recorrido de carácter teatral de los actores a través de un plano exento creado a tal fin, y la de una representación topográfica, que queda reflejada especialmente en los planos superiores que ascienden hacia un lugar indeterminado, de manera que parecen estar siguiendo algún tipo de condicionante topográfico invisible.

Esta unión de ambas ideas nos remite a los planteamientos que podemos encontrar en otro proyecto también muy próximo en el tiempo como es la Casa das Canoas (1953), que Niemeyer construye para sí mismo en una de las colinas que circundan Río de Janeiro. La casa se configura conceptualmente mediante dos planos horizontales, suelo y cubierta, que dan lugar al principal espacio vividero, siendo la singular forma de la cubierta la que define la imagen característica de la vivienda. Sin embargo, podemos entender que la primera “decisión” que permite la creación de ese espacio vividero consiste en una intervención sobre el lugar, definiendo un nuevo plano del suelo mediante un basamento hueco, que alberga el programa más privado, y sobre él, y apoyado también parcialmente en el terreno existente, se establece ese suelo de la planta superior. Este basamento, que en muchas publicaciones de la obra apenas aparece recogido, es el que establece la mediación entre el espacio superior y la pendiente natural del terreno, generando un plano horizontal continuo cuyo borde queda definido por una curva de perfil libre, como si de una continuación de la topografía del lugar se tratase (figura 9).

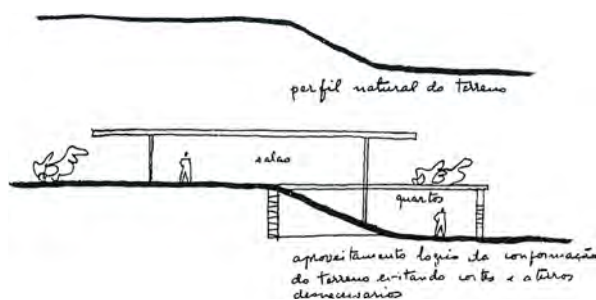


figura 9
Oscar Niemeyer. Croquis de implantación en el lugar de la Casa das Canoas (1953). Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Así, en la escenografía, podríamos entender también los planos horizontales, no sólo como un *piano nobile* tectónico elevado sobre el terreno, o como una meseta generada para servir de apoyo las viviendas, sino como un basamento

que unifica ambas ideas, un elemento arquitectónico que se convierte en parte de la topografía del lugar.

Elementos naturales. El árbol

En diversas ocasiones, el árbol es, para Niemeyer, un elemento del entorno con el que su arquitectura dialoga. Tal es el caso de la Sede de la Editorial Mondadori (1968-75) en Milán, en la que la distribución irregular de los pórticos de hormigón recuerda, en palabras del propio Niemeyer, a la de los chopos situados próximos al edificio¹⁷. Una relación menos directa, ya que no es fruto de un diálogo de formas semejantes enfrentadas, sino que se traduce en un eco formal más abstracto, es la que Niemeyer establece como uno de los referentes que da origen a las curvas naturales que emplea en algunos de sus proyectos¹⁸. Será el caso de los perfiles orgánicos que encontramos en las marquesinas de propuestas como la Casa de Baile (1940) en Pampulha.

Más allá de lo anterior, la investigación sobre el árbol que podemos ver en la obra de Niemeyer adquiere un mayor desarrollo en cuanto a la representación gráfica de estos elementos. Será este medio de especial interés, fundamentalmente por el grado de libertad que le permite a la hora de la experimentación con la forma, y por las posibilidades de trasladar los hallazgos a su arquitectura¹⁹. En lo que se refiere a la representación de los elementos vegetales, en Niemeyer encontramos un tratamiento similar al que podemos ver en la obra de Le Corbusier, con proyectos en los que el árbol aparece representado de forma realista y con un alto grado de detalle²⁰, y otros en los que los elementos vegetales se representan mediante masas y formas libres de perfil sinuoso²¹. Niemeyer optará habitualmente por una representación realista de la vegetación, especialmente en sus perspectivas más detalladas, en las que habitantes, mobiliario y elementos del entorno son tratados con sumo cuidado, pero en algunos casos concretos, como en la Casa de fin de semana para su padre (1949) en Mendes, la representación más realista de algunos elementos convive con otras formas libres de carácter abstracto (figura 10).

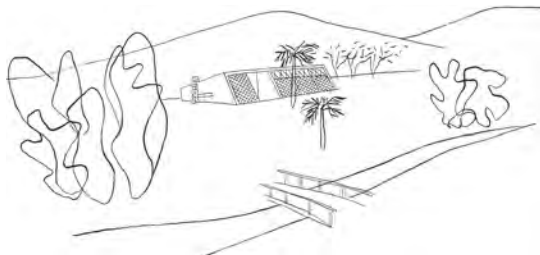


figura 10
Vista de la Casa de fin de semana para el padre de Oscar Niemeyer (1949) en Mendes, Rio de Janeiro. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane, *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

Esta manera de tratar los elementos vegetales será la que dará lugar a la forma de los árboles presentes en la escenografía para *Orfeu da Conceição*, y en su desarrollo es necesario tener en cuenta la influencia de las investigaciones

formales de autores próximos, como la pintora Tarsila do Amaral o el paisajista Roberto Burle Marx, colaborador habitual de Niemeyer²², o de artistas más alejados de la escena brasileña, como Jean Arp o Henry Moore²³. Así, esta representación de los elementos vegetales mediante formas abstractas de perfil sinuoso, que encontramos de forma literal en Arp o Tarsila do Amaral, dará el salto desde el mundo del arte a la arquitectura de la mano de Niemeyer, ya sea actuando como contrapunto a sus edificios o bien trasladándose al lenguaje formal de su arquitectura.

El espacio vividero. La cubierta y la ventana

La cubierta, conformada como un único plano horizontal blanco e ingrávito que define un espacio arquitectónico, será un elemento característico de la obra de Niemeyer, como vemos en las ya mencionadas Casa de Baile en Pampulha, Casa das Canoas o en la marquesina del Conjunto del Parque Ibirapuera (1951) en São Paulo.

Ese gesto sencillo, el de establecer un elemento de cobijo en el territorio como base de la creación de un espacio vividero, acerca la obra de Niemeyer a la de Mies van der Rohe, especialmente a obras como el Pabellón de Barcelona (1929) o a algunos de los estudios sobre casas patio que el alemán llevó a cabo en los años 30. Esta relación es clara en obras como la Casa das Canoas²⁴, cuyo paralelismo con algunos aspectos de la escenografía para el *Orfeu* ya hemos señalado, y, en ambos casos, no se limita únicamente a la cubierta, sino que aparece también en algunos de los elementos situados bajo ella, como los delgados pilares metálicos y el mobiliario distribuido en el espacio de forma aparentemente libre, pero, sobre todo, en el elemento “murario”, todos ellos presentes fundamentalmente en la versión representada en la maqueta (figura 11). El muro es un delgado plano vertical exento, de color oscuro, que

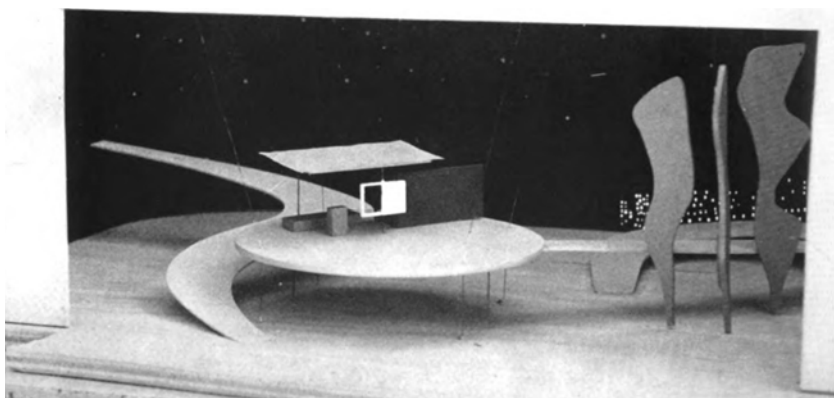
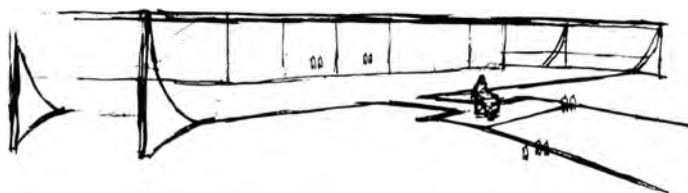


figura 11
Oscar Niemeyer. Maqueta de la escenografía para *Orfeu da Conceição* con el muro exento en la parte derecha de la plataforma superior. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer. The Masters of World Architecture Series*. Nueva York: G. Braziller, 1960.

colabora de manera determinante en la configuración del espacio, pero que carece, o al menos así lo parece, de cualquier función portante, y se extiende más allá del límite establecido por la cubierta. Si en la Casa das Canoas, el

muro curvo de madera que delimita una zona estancial en la que se sitúa una mesa circular recuerda indudablemente al que vemos en la Villa Tugendhat (1930)²⁵, en la escenografía, pero solamente en la versión representada en la maqueta, un plano vertical oscuro, de materialidad diferente a la del suelo o la cubierta, remite a algunos de los muros del Pabellón de Barcelona o, muy especialmente, a aquellos que se proyectan desde la vivienda hacia el exterior en la Casa para una pareja sin hijos de la Exposición de la Construcción de Berlín de 1931.

Volviendo al plano de la cubierta, la alusión miesiana se hace clara si prestamos atención a su forma. Si comparamos esta obra con aquellas a las que nos hemos referido en el primer párrafo de este apartado, los perímetros de las cubiertas de estas presentan unas formas de perfil sinuoso, mientras que la de la escenografía es un rectángulo de líneas rectas y perpendiculares entre sí, solución semejante a la que empleará en el Palacio de Planalto o en el Tribunal Supremo Federal, aunque en estos la levedad conceptual del plano de cubierta queda matizada por el carácter escultórico de los pórticos de hormigón que lo sustentan (figura 12).



Si hay un elemento que nos llama la atención en la escenografía para *Orfeu* es la ventana, que adquiere la forma de un marco con listones que flota en el aire (figura 13). La primera pregunta que nos asalta al reparar en su presencia es la de su necesidad a la hora de identificar lo que estamos viendo como una arquitectura, y en especial, como una arquitectura doméstica. Si pensamos en proyectos como los de las Casas Patio de Mies, carentes de ventanas y cuyas fachadas están definidas por planos de vidrio, podemos entender la dificultad de asociación del sencillo plano de cubierta con un espacio arquitectónico para un público no especializado y, más aún, con el de una arquitectura como la de la favela. Quizá, la razón más clara de su necesidad conceptual la encontramos en las reflexiones de Xavier Monteys: “Si algo puede considerarse de un interés extremo en una habitación es sin duda la ventana. Una tumba no tiene ventana. La ventana expresa que allí se vive”²⁶ (figura 14).

La solución construida, una ventana con un hueco cuadrado y una contraventana corredera de lamas horizontales, es singular en la obra de

figura 12
Oscar Niemeyer. Croquis del edificio del Tribunal Supremo Federal para Brasilia. Autor: Oscar Niemeyer. Procedencia: PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.



figura 13

De izquierda a derecha, los actores que interpretan a Orfeu, Eurídice y Aristeu posando delante de la escenografía con la ventana al fondo. Autor: desconocido. Procedencia: <https://www.viniciusdemoraes.com.br/cs/teatro/orfeo-da-conceicao> (consultado 23 de septiembre de 2022).

figura 14

Estreno de la obra con la ventana en el centro. Autor: desconocido. Procedencia: <http://memorialdademocracia.com.br/card/orfeu-e-euridice-sobem-o-morro#card-88> (consultado 2 de enero de 2023)

Niemeyer, aunque podemos encontrar algunos referentes que se le acercan, como las delicadas carpinterías de la fachada sur de la Sede Central del Banco Boavista (1946-48), o las contraventanas de madera de la primera casa que Niemeyer construyó para sí mismo en la Rua Carvalho de Azevedo (1942-49), ambas en Río de Janeiro. Sin embargo, el referente más próximo tal vez lo podamos encontrar nuevamente en la Casa das Canoas, en concreto, en las singulares ventanas de los dormitorios que se ubican en la planta inferior. Estas carpinterías, que ni siquiera aparecen grafiadas según su solución construida en las planimetrías con las que habitualmente se publica la obra, se configuran como cajas de vidrio que se proyectan por fuera de la fachada, dejando un hueco abierto hacia el interior. Este queda cerrado por dos contraventanas de lamas horizontales apenas visibles, ya que se ocultan dentro del muro de fachada, que serían los elementos que más se aproximan a la figura empleada en la escenografía (figura 15).

Pero estas referencias, a nuestro juicio, no sirven para explicar completamente la extrañeza que provoca este singular elemento. Quizá el acercamiento más certero nos lo podría dar entonces otro de los intereses experimentales que expresa el propio Niemeyer: “A veces he sentido la urgencia de crear esculturas (...) Fantaseaba con crear grandes esculturas para plazas públicas. Serían abstractas, ligeras, flotarían en el aire. Quizá serían obras surrealistas que incitarían a los observadores, asombrados, a tomarse un momento para pensar sobre ellas y tratar de descifrarlas”²⁷. Podríamos preguntarnos entonces si esta ventana es una ventana, o, incluso, si la casa es una casa, si incluimos en esta reflexión última el plano ingravido horizontal. O si, llenos de asombro, estamos contemplando una de esas piezas surrealistas que Niemeyer querría haber construido, en la escala íntima y discreta de la pequeña escenografía.

Conclusiones

Muchas de las investigaciones y de las “obsesiones” arquitectónicas de Niemeyer, como la levedad o la forma libre de inspiración simbólica, quedan recogidas en esta pequeña y poco conocida obra efímera, en la que el autor consigue, gracias precisamente a la libertad que le permiten



figura 15

Oscar Niemeyer. Casa das Canoas (1953). Vista exterior e interior de las ventanas de los dormitorios. Autor: desconocido. Procedencia: (izquierda) BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.). Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996. / (derecha) PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

las condiciones del encargo, acercarse a su imagen de una arquitectura conceptual²⁸ en la que las ideas se trasladen de manera lo más directa posible al objeto arquitectónico. En este sentido, la escenografía se convierte en una oportunidad de experimentación en la búsqueda de la construcción de una imagen ideal liberada por completo de cualquier carácter funcional, más allá del servir como soporte y dirigir los movimientos de los actores. Sin embargo, este carácter conceptual y experimental no hace de esta obra un divertimento de menor importancia. En esta escenografía, la condensación de simbolismos y referencias, así como la independencia de las formas y de sus tensiones intrínsecas, que obedecen a unas leyes generadoras características, alcanzan un equilibrio de conjunto gracias a un diseño unitario que no podemos entender de otra forma más que como un verdadero proyecto arquitectónico²⁹.

1. DE OLIVEIRA, Marina. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*. Julio - diciembre 2012, vol. 5, nº 2, p. 143-148.
2. Ídem.
3. Para una descripción más completa del origen y la inspiración de la obra ver PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008, p.211-213, y, sobre todo, MORÃES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Río de Janeiro: [s.n.], 1956, p.13-14. Gadelha y Sobreira destacan la importancia de una obra en la que se mezclan el espectáculo y la crítica social para el panorama artístico brasileño. GADELHA MAIA, Hortensia; SOBREIRA MUNIZ, Euler. Novos caminos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada. *Revista Tecnológica*. Junio 2018, vol. 39, nº 1, p. 1-14.
4. El texto de de Moraes ganará el primer premio en una competición vinculada a la celebración del cuatrocientos aniversario de la fundación de la ciudad de São Paulo, y la película de Camus, por su parte, cosechará el año de su estreno tanto la Palma de Oro del Festival de Cine de Cannes como el Globo de Oro, y, al año siguiente, el Oscar a la mejor película extranjera. Ídem.
5. Carlos Scliar será, además, el encargado de ilustrar una edición especial de la obra publicada con motivo de su estreno teatral. DE OLIVEIRA, op. cit.
6. GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica. Hablando por el subalterno: democracia racial y esencialismo estratégico del blanco en el drama "Orfeu da conceição" y el film "Orfeu negro". *Chasqui*. Revista de literatura latinoamericana. 2018, vol. 47, nº 1, p. 259-274.
7. PHILIPPOU, op. cit., p.211.
8. MORÃES, op. cit., p.13-14. Un breve acercamiento a la relación entre arquitectura y *bossa nova* lo encontramos en WISNIK, Guilherme. *Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music*. The Architectural Review. 2019, vol. 8, nº 15, p. 9-18.
9. BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996, p.210.
10. "O morro, a cavaleiro da cidade, cujas luzes brilham ao longe. Platô de terra com casario ao fundo, junto ao barranco, defendido, á esquerda, por pequena amurada de pedra, em semi-circulo, da qual desce um lance de degraus" (El morro, encabalgado sobre la ciudad, cuyas luces brillan a lo lejos. Meseta de tierra con casas al fondo, junto al barranco, defendida, a la izquierda, por un pequeño muro de piedra, en semicírculo, del que desciende una escalinata). Original en MORÃES, op. cit., p.17. Entre paréntesis, traducción del autor. Aunque en el texto de la obra no figura de forma expresa, por la referencia que aparece en el propio título podemos suponer que el morro al que se refiere es el Morro da Conceição, uno de los más antiguos y carismáticos de la ciudad. PHILIPPOU, op. cit., p.211.
11. La foto de maqueta se ha encontrado tanto en PHILIPPOU, Styliane, op. cit. supra, nota 3, como en PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer. The Masters of World Architecture Series*. New York: G. Braziller, 1960, pero no se trata de la misma foto, y pueden apreciarse pequeñas diferencias en la propia maqueta. Para el presente artículo, nos referiremos principalmente a la fotografía recogida en el libro de Styliane Philippou, por ser en la que, a nuestro juicio, mejor se aprecian las intenciones del autor, si bien comentaremos la imagen recogida por Papadaki allí donde esta aporte alguna precisión relevante. Cabe señalar, casi como curiosidad, que Papadaki identifica la obra como una escenografía para "Black Orpheus" (Orfeo Negro), en lugar de la referencia correcta a "Orfeo da Conceição". Sobre la importancia de las maquetas en el proceso proyectual de Oscar Niemeyer ver HIROKI, Juliana Eiko y ROZESTRATEN, Artur Simões. Una revisión crítica sobre el proceso proyectual de Oscar Niemeyer. *Estoa*, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca. Enero 2019, vol. 8, nº 15, p. 9-18.
12. BOTEY, op. cit., p.210. Texto entre corchetes del autor.
13. "Noite de lua, estática, perfeita" (Noche de luna, estática, perfecta). Original en MORÃES, op. cit., p. 17. Entre paréntesis, traducción del autor.
14. El propio Le Corbusier le dijo al brasileño que "tenía dentro de sí las montañas de Río". FRANCO TABOADA, Juan Manuel. Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. 2010, nº 16, p. 88-95.
15. PHILIPPOU, op. cit., p.215. Para un análisis detallado de la relación entre la topografía y la arquitectura en la Plaza de los Tres Poderes ver RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carlos. *Topografías arquitectónicas en el paisaje contemporáneo*. Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2019, p. 58-64.
16. BULLARO, Luca. Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbuserianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer. *Dearq. Revista de Arquitectura*. Diciembre 2014, nº 15, pp. 38-53.
17. *Ibíd*, p.346-347.
18. BULLARO, Luca. Experimentos "a mano libera" de Oscar Niemeyer: ensayo de clasificación por tipos. *Dearq. Revista de Arquitectura*. Enero 2019, nº 24, p. 170-181. Niemeyer, además, parece hacerse eco de las palabras de Rino Levi, quien "enfaticaba la importancia del entorno natural brasileño como la base para destacar en el campo de la arquitectura y el diseño urbano: 'creo que nuestra floreciente vegetación y nuestras incomparables bellezas naturales pueden y deben sugerir algo original a nuestros artistas'". Citado en PHILIPPOU, op. cit., p.35. Traducción del autor.
19. FRANCO TABOADA, op. cit., nota 15.
20. MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, Luis. «Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa». Director: Javier Frechilla. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000, p.93-94.
21. Este tipo de representación podemos encontrarla, por ejemplo, en algunas plantas de conjunto del proyecto de Unidades de Habitación para Meaux (1957) o en perspectivas exteriores para la Iglesia de Firminy-Vert (1963), según los dibujos encontrados en BOESIGER, Willy. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
22. BULLARO. Experimentos "a mano libera", op. cit.
23. BULLARO. Experimentos "a mano libera", op. cit., y NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: the Memoirs of Oscar Niemeyer*. 1ª ed., reimp. London: Phaidon, 2010, p.131.
24. PHILIPPOU, op. cit., p.201.
25. Ídem.
26. MONTEYS, Xavier. *La habitación. Más allá de la sala de estar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p.132.
27. NIEMEYER, op. cit., p. 131.
28. "En repetidas ocasiones, Niemeyer escribió que en Brasilia los edificios estaban conceptualmente finalizados al acabar la realización de la estructura". BULLARO. Experimentos "a mano libera", op. cit. Ver también FRANCO TABOADA, op. cit.
29. NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 43.

Bibliografía

BOESIGER, Willy. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.

BOTEY, Josep Maria. *Oscar Niemeyer*. Sáenz de Valicourt, Carlos (trad.); Thomson, Graham (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1996.

BULLARO, Luca. Moderno y tropical: la reinterpretación de los principios lecorbusierianos en las primeras obras de Oscar Niemeyer. *Dearq. Revista de Arquitectura*. Diciembre 2014, nº 15, p. 38-53.

BULLARO, Luca. Experimentos “a mano libera” de Oscar Niemeyer: ensayo de clasificación por tipos. *Dearq. Revista de Arquitectura*. Enero 2019, nº 24, p. 170-181.

DE OLIVEIRA, Marina. A favela em Orfeu da Conceição: poetização e eurocentrismo. *Navegações*. Julio – diciembre 2012, vol. 5, nº 2, p. 143-148.

FRANCO TABOADA, Juan Manuel. Acerca del dibujo de Oscar Niemeyer. *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. 2010, nº 16, p. 88-95.

GADELHA MAIA, Hortensia; SOBREIRA MUNIZ, Euler. Novos caminhos para a cenografia diante da evolução tecnológica: o teatro e a realidade aumentada. *Revista Tecnologia*. Junio 2018, vol. 39, nº 1, p. 1-14.

GONZÁLEZ GARCÍA, Mónica. Hablando por el subalterno: democracia racial y esencialismo estratégico del blanco en el drama “Orfeu da conceição” y el film “Orfeu negro”. *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*. 2018, vol. 47, nº 1, p. 259-274.

HIROKI, Juliana Eiko; ROZESTRATEN, Artur Simões. Una revisión crítica sobre el proceso proyectual de Oscar Niemeyer. *Estoa, Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Cuenca*. Enero 2019, vol. 8, nº 15, p. 9-18.

MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, Luis. «Tierra espaciada. El árbol, el camino, el estanque: ante la casa». Director: Javier Frechilla. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2000.

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

MORÁES, Vinicius de. *Orfeu da Conceição (tragédia carioca)*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956.

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

NIEMEYER, Oscar. *The Curves of Time: the Memoirs of Oscar Niemeyer*. 1a ed., reimp. London: Phaidon, 2010.

PAPADAKI, Stamo. *Oscar Niemeyer. The Masters of World Architecture Series*. New York: G. Braziller, 1960.

PHILIPPOU, Styliane. *Oscar Niemeyer: Curves of Irreverence*. New Haven: Yale University Press, 2008.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Carlos. *Topografías arquitectónicas en el paisaje contemporáneo*. Sevilla: Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción, 2019.

WISNIK, Guilherme. Bossa nova beat: the symbiosis between Brazilian architecture and music. *The Architectural Review*. <https://www.architectural-review.com/essays/bossa-nova-beat-the-symbiosis-between-brazilian-architecture-and-music> (última consulta: 06/04/2023).

Alberto López del Río

Universidad de Valladolid

Arquitecto (2008), Máster de Investigación en Arquitectura (2013, premio extraordinario) y Doctor Arquitecto (2022) por la ETSAVA de la Universidad de Valladolid con la tesis “La naturaleza interior. El árbol y el bosque en la arquitectura japonesa contemporánea”. Profesor asociado del Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Valladolid desde 2015. Finalista en la categoría de Artículos de Investigación de la XIV Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2018). Ganador del 2º Premio de Investigación en Cultura Japonesa de la revista especializada Kokoro (2014).

alberto_ldr@yahoo.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia

Volkswohnung:

La transformación ideológica de la “vivienda del pueblo”¹

Volkswohnung:

The Ideological Transformation of “People’s Dwelling”¹

Raquel Franklin Unkind

rita_19
mayo 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 210-223

Resumen. La elección de una determinada terminología para referirse a modelos arquitectónicos no está exenta de un fuerte contenido ideológico. Especialmente interesante resulta la clasificación de los distintos tipos de vivienda mínima desarrollados en Alemania durante el periodo de entreguerras bajo la República de Weimar y hasta el fin del régimen Nazi. De entre ellos destaca el término *Volkswohnung* por la manipulación de su significado de acuerdo con la política imperante y sus implicaciones en el diseño arquitectónico, entendido ya sea como “el apartamento del pueblo” desde la izquierda, o “la vivienda étnica” desde su contraparte. El objetivo de este escrito es analizar el significado, las distintas interpretaciones y la evolución del término *Volkswohnung* dentro del marco de la producción de vivienda mínima durante el periodo señalado y el impacto que la definición del término tuvo sobre el tamaño, forma y demás características de la vivienda dependiendo también de quién la promovió, ya fuera el Estado, los sindicatos, las cooperativas o la iniciativa privada.

Palabras Clave

Vivienda Social
Alemania
Nazismo
Vanguardia
Estandarización
Folclor

ABSTRACT. Selecting certain terminology to refer to architectural models is not exempt from heavy ideological content. Especially interesting is the classification of the several types of minimal dwelling developed in Germany during the interwar period under the Republic of Weimar and until the end of the Nazi regime. Among them, the term *Volkswohnung* stands out for manipulating its meaning according to the ruling politics and its implications on architectural design, understood as the “people’s flat” by the left or the “ethnic dwelling” by its counterpart. This paper aims to analyze the meaning, the various interpretations, and the evolution of the term *Volkswohnung* within the framework of minimal housing production during the aforementioned period, and the impact the definition of the term had on the size, shape, and other characteristics of housing depending also on who fostered it, either the State, the trade unions, cooperatives, or the private enterprise.

KEY WORDS. Social Housing, Germany, Nazism, avant-garde, standardization, folklore.



figura 1
Siedlung Margarethenhöhe,
Essen. Autor desconocido,
1931, proporcionada por
Reiner Metzendorf, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Margarethenh%C3%B6he_Luftaufnahme,_1931.jpg

Introducción: Antecedentes Históricos

Los años inmediatos a la unificación alemana de 1871 propiciaron una fuerte industrialización en muchas de las regiones del *Deutsche Reich*, incluidas el Valle del Ruhr y la alta Silesia, ambas importantes zonas mineras, y la capital, Berlín, entre otras. La expansión de las ciudades vino acompañada de una crisis de carestía de vivienda, de deficiente calidad en la construcción, sanidad y costos asequibles que obligaran a los gobiernos, tanto a nivel local como nacional, a tomar algunas medidas para aliviar la emergencia, tales como impulsar la construcción sin afán de lucro como la realizada por las cooperativas.² Sin embargo, fueron las industrias quienes jugaron un papel fundamental en proveer a sus empleados de un techo, no necesariamente como producto de la buena voluntad, sino como una forma de atraer trabajadores, especialmente aquellos con mejores cualificaciones.³ Hacia el cambio de siglo, explica Michael Honhart, “la vivienda de compañía era construida típicamente en forma de ‘colonias’ o ‘asentamientos’ diseñados por ingenieros y arquitectos destacados”⁴ siguiendo modelos extranjeros, especialmente aquellos de Francia e Inglaterra. La intensidad en la construcción variaría en función de las condiciones económicas imperantes durante los años conducentes a la Primera Guerra Mundial. Industrias como la Krupp, que se beneficiaron de la expansión en la producción de armas, desarrollaron algunas colonias para sus empleados, incluyendo *Altenhof* (1892-1907), y *Margarethenhöhe* (1909-1918) ambas en la ciudad de Essen, esta última diseñada por Georg Metzendorf siguiendo el modelo de la ciudad jardín (fig. 1). Hermann Muthesius, fundador del *Deutsche Werkbund*, elogió las cualidades de las colonias Krupp en su libro *Kleinhaus und Kleinsiedlung* (Pequeña casa y pequeño asentamiento) de 1917 por potenciar el sentido del *Heimat*⁵ (la patria), característica que ocupaba el corazón del *Heimatschutzbewegung* (movimiento por la defensa de la

patria), que asociaba “el germanismo con la naturaleza y lo pintoresco.”⁶ El contenido folclórico de dicha propuesta jugaría un papel fundamental como modelo para la vivienda del periodo Nazi, que buscara reforzar el sentido de pertenencia de la “comunidad étnica” al sitio, como se discutirá más adelante.

El fin de la Gran Guerra y la revolución que le siguiera sólo exacerbaron la ya grave crisis de vivienda en el país provocando importantes debates a lo largo del periodo de entreguerras. En 1918, la legislación federal en materia de vivienda reconocía el derecho de cada ciudadano a una casa y jardín, institucionalizándolo en la ley de propiedad de mayo de 1920, favoreciendo, según Susan Henderson, la casa unifamiliar con jardín por sobre las barracas de renta.⁷

Sobre definiciones y etimologías

La forma y tamaño de los distintos tipos de morada no fueron los únicos aspectos que motivaron amplias discusiones. Una consideración adicional sería la manera de referirse a cada uno de ellos, por ejemplo, entre los términos que se usaron para designar al modelo mínimo de vivienda incluyeron el empleado en el segundo congreso CIAM en Frankfurt en 1929, *Wohnung für das Existenzminimum* (vivienda para el nivel de subsistencia), cuyo objetivo, nos dice Deborah Ascher Barnstone, era “descubrir los requerimientos espaciales absolutamente mínimos para diferentes combinaciones de ocupantes – un adulto solo, una pareja, una pareja con un hijo, etc. – para minimizar los costos de construcción mientras se maximizaba la eficiencia de la vivienda,”⁸ o el utilizado en la Bauhaus para la exposición del mismo año: *die Volkswohnung* (la vivienda popular), que también se usó como título de la revista *Volkswohnung: Zeitschrift für Wohnungsbau und Siedlungswesen* (Revista para la construcción de vivienda y asentamientos), “una revista quincenal dedicada exclusivamente a resolver el problema de habitación en Alemania a través de casas pequeñas, unifamiliares, rurales y suburbanas,”⁹ editada por el arquitecto, urbanista y promotor de la arquitectura moderna, Walter Curt Behrendt entre 1919 y 1923.¹⁰

Dadas las distintas acepciones de los términos que integran la palabra *Volkswohnung*, su significado fue modificándose en función de la carga ideológica con la que se le invistió. Vale entonces la pena revisar sus componentes: *Volk* y *Wohnung*.

El sustantivo, *Wohnung*, es el menos ideológicamente cargado. La definición que da el diccionario dice: es “un cuarto autocontenido o varios cuartos autocontenidos que sirven a una o más personas como alojamiento permanente para habitar.”¹¹ Un lugar para habitar, pero, ¿Qué significa habitar? Martin Heidegger reflexiona al respecto yendo a la etimología del verbo *wohnen* y concluye que “habitar, ser llevado a la paz, significa pues: permanecer circundado en aquello que nos es familiar (“frye”) esto es, en la libertad (“Freie”) que protege a todo en su esencia. El rasgo fundamental

del habitar es este proteger. Lo atraviesa en toda su amplitud”.¹² Siendo así, la *Volkswohnung* podría ser definida como (el lugar) en donde el *Volk* se mantiene en paz dentro de lo libre, en donde es salvaguardado. Ahora, ¿quién es el *Volk*? ¿Por qué es esta la parte más delicada y cuestionable?

Hay cinco usos o significados para la palabra *Volk* que fueron incorporados al lenguaje en distintos momentos:

1. Comunidad, un grupo grande de gente del mismo origen, lengua y cultura
2. La totalidad de los ciudadanos de un país
3. Masa amplia de población (ordinaria)
4. Grupo grande de personas; gente (masa), pueblo (con distintas peculiaridades)
5. (Zoología) grupo grande, comunidad basada en la división del trabajo, estado de determinada especie animal (especialmente algunos insectos).¹³

Pese a que la palabra *Volk* existe desde la edad media, su uso como “el pueblo como un todo” fue raro antes del siglo XVIII. Según Jörn Retterat, quien distingue tres significados para el mismo término - como *plebe*, como *demos* y como *ethnos* -, el sentido de pueblo como plebe (*Pöbel*) en contraposición a la clase alta, la clase gobernante, evoluciona durante la ilustración para convertirse en *Volk* como *demos*.¹⁴ Ejemplo de ello se encuentra en el ensayo de Friedrich Carl von Moser *Vom deutschen Nationalgeist* de 1765, en donde se dirige a todos los ciudadanos: “Somos un pueblo de un nombre y lengua bajo un líder común, bajo las mismas (...) leyes, enlazados juntos por un gran interés común de libertad.”¹⁵ La idea de *Volk* como *ethnos*¹⁶ y su adjetivo *völkisch*, explica Helmut Kellersohn, fue primero utilizado entre los nacionalistas alemanes y grupos antisemitas en los 1880s bajo la monarquía de los Habsburgo, pero se volvió esencial para la ideología y política Nazi.

Regresando al concepto que nos ocupa, podemos hablar entonces de la *Volkswohnung* ya sea como “el apartamento del pueblo,” el de la plebe, tal y como se entendía desde la vanguardia de los 1920s, o como “la vivienda étnica” reservada para los miembros de la *Volksgemeinschaft*, la comunidad étnica, como parte del programa de habitación impulsado por el régimen Nacional Socialista.

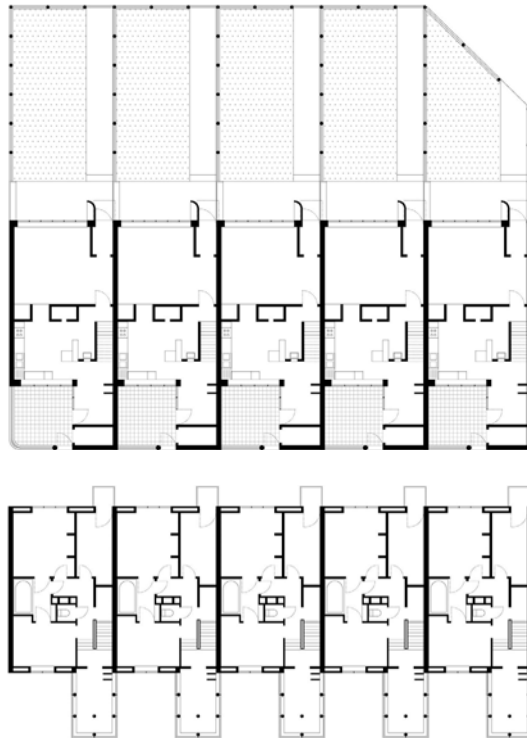
La *Volkswohnung* en la República de Weimar (1919-1933)

El término *Volkswohnung* no fue el más común durante la década de los 1920s para referirse a la unidad mínima de vivienda; en la mayoría de los casos se prefirió el uso de las designaciones *Klein* y *Kleinstwohnung*. Las diferencias entre los distintos términos y la forma de clasificarlas no eran claras entonces. ¿De qué dependía su inclusión en una categoría u otra? ¿Era sólo una cuestión de tamaño? ¿De estilo? ¿De su sistema constructivo? ¿Su planta?

La discusión en los círculos intelectuales en torno al diseño y la arquitectura

figura 2
J.J.P. Oud. Conjunto de viviendas
en el Weissenhofsiedlung, Stuttgart,
1927. Fotografía RFU.

fue intensa. En la propia Bauhaus, Ise Gropius se inconformó cuando Hannes Meyer señaló que la única *Volkswohnung* construida en la exposición del *Deutsche Werkbund* de 1927 en Stuttgart fue la de J.J.P. Oud (fig. 2), ignorando los esfuerzos de Gropius por introducir métodos más económicos de construcción. En su diario Ise escribió:



[Hannes Meyer] acusó a los arquitectos de no abordar en absoluto la tarea real, excepto por Oud, quien se habría acercado al objetivo de crear la *Volkswohnung*. [...] Es posible oponerse a la opinión de H. Meyer de muchas maneras. Sobre todo, encuentro absolutamente equivocado que le conceda únicamente a Oud el lidiar con el problema real de la *Volkswohnung*. Está en lo correcto en cuanto a la planta (fig. 3), pero por lo que toca a la construcción,

figura 3
J.J.P. Oud, Plantas del conjunto de
viviendas en el Weissenhofsiedlung,
Stuttgart, 1927. Dibujo: Yael
González Escutia.

creo que probar el método de la casa de ensamblaje en seco de Gropius debe tener también cabida en la *Volkswohnung*.¹⁷

Ambos estaban de alguna forma en lo correcto; la *Volkswohnung* como la unidad más pequeña posible de alrededor de 32 a 45 m²¹⁸ necesitaba una planta eficiente como la que Oud desarrollara siguiendo las teorías de la administración científica del hogar,¹⁹ tal y como lo planteaba Meyer. Sin embargo, la reducción de costos derivada de la introducción de métodos de estandarización y producción masiva que Ise veía en la propuesta de su marido era, a fin de cuentas, el objetivo último no sólo de Gropius, sino de todas las partes interesadas, incluyendo a los ayuntamientos, instituciones financieras y cooperativas de la construcción. En todo caso, Ise enfatizaba el hecho de que los arquitectos que participaron en la colonia del *Weissenhof* no habrían podido resolver la tarea de diseñar *Volkswohnungen*, dado que la ciudad de Stuttgart había solicitado expresamente edificios residenciales burgueses.²⁰

Walter Gropius no sería el primero en investigar las técnicas de construcción para atender la enorme demanda de viviendas económicas. A causa de la escasez de materiales para la construcción por las sanciones impuestas en el Tratado de Versalles y la escalada inflacionaria, el gobierno federal invertiría desde 1918 en investigaciones sobre técnicas y materiales vernáculos para la autoconstrucción.²¹ Sin embargo, no sería sino hasta la estabilización del Marco alemán que el diseño eficiente y los nuevos métodos de construcción recibieran un impulso sustancial con el objetivo de hacer la vivienda asequible a los trabajadores.

Arquitectos como Ernst May experimentaron con los métodos vernáculos en Silesia entre 1919 y 1925, antes de incorporarse a la Nueva Objetividad como *Stadtbaurat* (Oficial de urbanismo) de la ciudad de Fráncfort del Meno. La racionalización, que dominó en sus unidades habitacionales durante su mandato a cargo de la construcción en la ciudad, como en *Praunheim* o *Römerstadt* (fig.4), se convertiría en la única opción para enfrentar la todavía exorbitante demanda de vivienda económica luego de la recuperación de la crisis de hiperinflación de 1923-24. Con el crecimiento del Estado Social, los gobiernos locales se involucraron de manera significativa en los programas asistencialistas, incluyendo el de la vivienda popular. Alrededor del 80% de las unidades construidas contaron con financiamiento municipal, ya fuera parcial o total.²² Pese a ello, la construcción de unidades habitacionales seguía siendo insuficiente. May, con su producción de aproximadamente 2000 unidades por año, estaba lejos del objetivo de 10000 unidades exigidas por los comunistas en 1927.²³

No sólo en Fráncfort se privilegiaron los grandes asentamientos de unidades multifamiliares en los suburbios. Ciudades como Berlín y Colonia optaron por soluciones similares. Pese a no estar obligadas a ello, algunas industrias

como *Siemens* en Berlín desarrollaron sus propias unidades habitacionales (fig. 5). En la mayoría de los casos contaron con el apoyo de asociaciones de vivienda de los sindicatos como la GEHAG (*Gemeinnützige Heimstätten Aktiengesellschaft*) de los socialdemócratas. Martin Wagner, *Stadtbaurat* de la ciudad, apoyó la construcción de unidades modernas bajo este esquema participando, junto con Bruno Taut, en una buena parte de ellas, como en el conjunto de la Herradura *Hufeisensiedlung* (fig. 6).

figura 4
Ernst May, Römerstadtsiedlung,
1927-1929, Fráncfort del Meno.
Fotografía: RFU.



figura 5
Hans Scharoun. Edificio en
Ringsiedlung Siemensstadt, 1929-
34, Berlín. Fotografía RFU.



figura 6
Bruno Taut y Martin Wagner,
Hufeisensiedlung, 1925-1933,
Berlín. Fotografía: RFU.



En 1929, mientras Ernst May acogía en Fráncfort al segundo congreso CIAM bajo el título *Wohnung für das Existenzminimum* (Vivienda para el nivel de subsistencia), la Bauhaus exhibía sus productos diseñados para el

Volkswohnung según el lema de su director Hannes Meyer, *Volksbedarf statt Luxusbedarf* (las necesidades del pueblo por sobre el lujo), en el museo Grassi de Leipzig, esto como parte de un tour de exposiciones itinerantes que incluía sillas y mesas plegables, papel tapiz, lámparas y otros productos que fueron comercializados para su posterior producción industrial.²⁴ Mientras tanto, Meyer y sus alumnos del taller de arquitectura se ocupaban de la construcción de cinco edificios multifamiliares en la extensión del Barrio Törten (fig. 7), iniciado en su primera fase por Walter Gropius (fig. 8). Las *Volkswohnungen*



figura 8
Walter Gropius, Casa Anton,
Törtensiedlung, Dessau, 1926,
Fotografía: RFU.



figura 7
Hannes Meyer, Edificio con entrada
en Galería. Törtensiedlung, Dessau,
1929. Fotografía: RFU.



figura 10
Hannes Meyer, Edificio con acceso
en Galería. Törtensiedlung, Dessau,
1929. Fotografía: RFU.

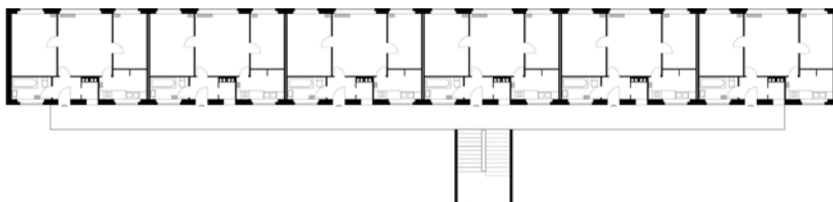
de 48m² (Fig. 9) consistían en una sala de estar al centro, dos recámaras, cocina y baño. El jardín y el cuarto de lavado compartido se encontraban en la parte posterior, haciendo así más eficiente el uso del espacio (fig. 10). Las instalaciones se concentraban en una línea continua y el acceso era a través de un corredor externo comunicado con el cubo de escalera.

figura 9

Hannes Meyer, Planta del Edificio de Vivienda con acceso en Galería. Törtensiedlung, Dessau, 1929, Dibujo: Yael González Escutia.

La *Volkswohnung* bajo el Régimen Nacional Socialista

Los edificios en Törtten eran un ejemplo de la nueva orientación en la arquitectura, sin embargo, no todos estaban dispuestos a aceptar los valores y estilo de vida promovidos por *das neue Bauen*. De hecho, señalan Renate Bridenthal y Claudia Koonz, “la mayoría de las mujeres persistían en su lealtad al lema *Kinder, Küche, Kirche* (Niños, cocina e iglesia) y veían la emancipación más como amenaza que como bendición.”²⁵



La promesa de vivienda adecuada para cada alemán establecida en la constitución de 1919 permaneció incumplida²⁶ hacia el ocaso de la República de Weimar. Con la llegada del NSDAP al poder en 1933 tuvo lugar una transformación radical que afectaría la producción de vivienda en todos sentidos, del socioeconómico al estilístico. La concepción de la familia tradicional alemana, incluyendo el fomento a la reproducción, fue uno de los aspectos más importantes en la configuración de la *Völksgemeinschaft*, la comunidad étnica, uno de los pilares de la ideología Nazi.

Con el nuevo gobierno, los sindicatos fueron disueltos y absorbidos por el *Deutsche Arbeitsfront* (DAF), el Frente Alemán del Trabajo. Sólo los miembros de la *Völksgemeinschaft* eran “invitados” a unirse a la organización cuyo objetivo era “‘inculcar un espíritu comunitario en las amplias masas del pueblo’ y ‘crear una nueva actitud hacia las ocupaciones.’”²⁷ Liderado por Robert Ley, el DAF implementó programas para comprometer a los trabajadores con la causa del partido, tales como *Kraft durch Freude* (Fuerza a través de la alegría) que era el responsable del ocio. El DAF debía regular el trabajo y pronto se convertiría en uno de los cuerpos más poderosos del aparato Nazi, interviniendo también en la definición y posterior producción de la “vivienda étnica.”

El término *Volkswohnung* ocupó el centro del nuevo y contencioso discurso sobre la vivienda. Su definición y pertinencia con la ideología del régimen fue motivo de conflictos entre el Ministerio del Trabajo, encargado entonces de la política de vivienda, el Ministerio de Propaganda y el DAF. Josef Goebbels criticó severamente la producción de *Volkswohnungen* del Ministerio del Trabajo por sus reducidas dimensiones contrarias a la dignidad de los productos *Volk* que su ministerio promovía, tales como el *Volksempfänger* (la radio), el *Volkskühlschrank* (el refrigerador) – que no se

materializó – e incluso el *Volkswagen* (el automóvil). En 1935, el DAF sacó a la luz las profundas diferencias entre las partes para definir la *Volkswohnung*. Mientras el Ministerio del Trabajo la veía sólo en términos técnicos, para el DAF constituía un asunto imbuido en la cosmovisión del régimen. Se trataba tanto de la calidad y espacialidad que una familia alemana de al menos cuatro hijos necesitaba, como de la representación formal del *Heimat*, simbolizado sobre todo por el techo en aguas (fig.11,12).²⁸

En 1940, el DAF asumió la responsabilidad sobre la producción de la vivienda social desplazando al Ministerio del Trabajo. Paradójicamente, la



figura 11
Hans Gerlach, SS-
Kameradschaftssiedlung
(Waldsiedlung Krumme Lanke),
Berlín, 1937-39.



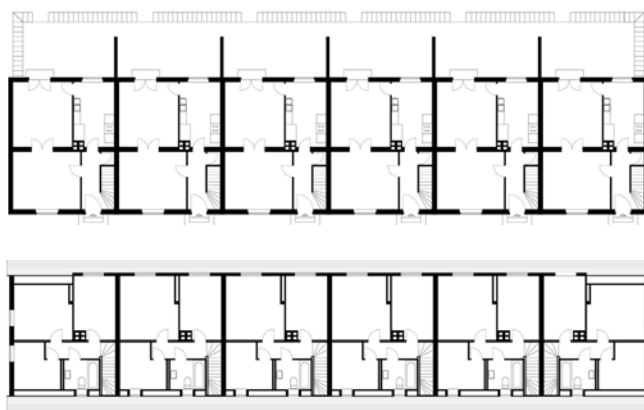
figura 13
Hans Gerlach, SS-
Kameradschaftssiedlung
(Waldsiedlung Krumme Lanke),
Berlín, 1937-39.

producción masiva que había caracterizado a la República de Weimar, se privilegió frente a la creciente presión por la todavía insuficiente dotación de vivienda. Gerhard Fehl resume la posición del DAF: “Las viviendas deben construirse como automóviles. Las casas, sin embargo, deben ser diseñadas [de acuerdo con] el tradicional-patriótico (*heimattümelndherkömmlich*) en el sentido de ‘Tierra y Sangre’ (fig.13).”²⁹ Así, el DAF promovió el desarrollo de pequeños asentamientos (*Kleinsiedlungen*) en los suburbios como medio para reforzar el vínculo con la vida rural y la pertenencia a la *Volksgemeinschaft*. El DAF no fue el único en criticar la visión previa de la vivienda del pueblo. Otros miembros del partido se manifestaron también al respecto

figura 12
Hans Gerlach, Plantas de
conjunto de vivienda para el
SS-Kameradschaftssiedlung
(Waldsiedlung Krumme Lanke),
Berlín, 1937-39. Dibujo: Yael
González Escutia.

argumentando que llamar *Volkswohnung* a un espacio mínimo fallaba no solo en atender las necesidades de las grandes familias que el régimen auspiciaba, sino “insultaba [...] a todo el pueblo alemán.”³⁰

La forma de financiamiento también cambió. Los impuestos dejaron de ser utilizados para la construcción de vivienda y en cambio se ofrecieron estímulos fiscales para la propiedad privada. Aun así, el régimen Nazi tampoco pudo resolver la demanda de habitación.



Conclusiones

Dada la intensa carga ideológica que el nazismo impuso al término *Volkswohnung*, luego de la caída del régimen, prácticamente cayó en desuso. La *Volkswohnung* se concibió como un instrumento en la transformación de la forma de vida, como una forma creativa de afrontar los retos de proveer refugio a los más vulnerables por medio de la tecnología y racionalización moderna, concebida así por la sociedad liberal de los 1920s. Con la extinción de la República de Weimar y la llegada del partido Nazi al poder, la terminología adquirió un nuevo significado que motivó fuertes discusiones al interior de las distintas dependencias involucradas en la construcción de la vivienda. La *Volkswohnung*, esta vez entendida bajo una visión nacionalista y racista, se orientaba a la “comunidad étnica”. Pese a que la forma de la vivienda cambió y se introdujeron elementos regionalistas como los techos en aguas, los sistemas de producción y racionalización se mantuvieron en gran medida, proponiendo, sobre todo, el desarrollo de unidades habitacionales en los suburbios. La *Volkswohnung* pasó así de ser “el apartamento del pueblo” a ser “la vivienda étnica”.

1. Este trabajo se presentó en una versión previa y acotada en la conferencia en línea *The Terms of Habitation: Re-theorizing the Architecture of Housing*, Israel Institute for Advance Studies, 2020
2. Cfr. FUCHS Karl Johannes. *Wohnungsfrage vor und nach dem Kriege: Aufsätze und Vorträge zur Wohnungsfrage*. München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1917, p. 30-31
3. HONHART, Michael. *Company Housing as Urban Planning in Germany, 1870-1940*. Central European History. 1990, vol. 23, no. 1, pp. 3-21. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4546165.
4. *Ibid.*, p.4
5. BOLZ, Cedric. *Constructing 'Heimat' in the Ruhr Valley: Krupp Housing and the Search for the Ideal German Home 1914-1931*. German Studies Review. 2011, vol. 34, no. 1, pp. 17-43. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41303654.
6. POMMER, Richard. *The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany*. Art Journal. 1983, vol. 43, no. 2, pp. 158-169. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/776651. p.159
7. HENDERSON Susan R. *Self-help Housing in the Weimar Republic: The Work of Ernst May*. Housing Studies, 1999, vol. 14, no. 3, p.311-328. DOI: 10.1080/02673039982812 p.312
8. BARNSTONE, Deborah Ascher. *Tradition and Modernity: Urban Planning in Breslau*. En: BARNSTONE, D.A. (ed.) *Beyond the Bauhaus: Cultural Modernity in Breslau, 1918-33*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016, pp. 22-50. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/j.ctt1gk088m.5.
9. GUTSCHOW, Kai Konstanty. «Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt». Directora: Kathleen James [Master's thesis]. University of California at Berkeley, 1993, p.p. 35-36
10. <https://www.worldcat.org/title/volkswohnung-zeitschrift-fur-wohnungsbaubau-und-siedlungswesen/oclc/73211901>.
11. „ein in sich abgeschlossener Raum oder mehrere in sich abgeschlossene Räume, die einer Person oder mehreren Personen als ständige Unterkunft, zum Wohnen dienen“. *Wohnung. Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*, <<https://www.dwds.de/wb/Wohnung>>. Su traducción al español sería "apartamento, piso, vivienda, departamento, casa, morada, cantón" según el diccionario <https://dict.leo.org/spanisch-deutsch/Wohnung>.
12. HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. 1956, <https://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/Construir_habitar_pensar_heidegger.pdf>.
13. Volk. *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. <<https://www.dwds.de/wb/Volk>>.
14. Jörn Retterath propone tres variantes principales: el *Volk* como plebe, como el estrato más bajo o gente simple; *Volk* como demos, es decir, todos los ciudadanos de un país y, *Volk* como etnia, en donde la comunidad es identificada con base en características comunes tales como el origen, lengua y cultura. Cfr. KELLERSON, Helmut. *Volk, völkisch, völkische Bewegung*. DISS-Journal 33. Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung, Juni 2017, <https://www.diss-duisburg.de>.
15. VON MOSER, Friedrich Carl. *Von dem deutschen Nationalgeist*. 2nd Edition. 1766, Frankfurt a.M. Citado en: WHALEY, Joachim. 'Reich, Nation, Volk'. *Op. Cit.*, p. 451-452. „Wir sind ein Volk von Einem Namen und Sprache, unter Einem gemeinsamen Oberhaupt, unter Einerlei [...] Gesetzen, zu Einem gemeinschaftlichen grossen Interesse der Freiheit verbunden.“
16. Cfr. KELLERSON, Helmut. *Volk, völkisch, völkische Bewegung*. *Op. Cit.*
17. GROPIUS, Ise. *Diario*. En: Bauhaus Archiv Berlin. (...) man kann dieser meinung von h. meyer manches entgegensetzen. vor allem fand ich es durchaus falsch, dass er allein oud die beschäftigung mit dem eigentlichen problem der volkswohnung zubilligte. er hat darin recht, was den grundriss anlangt, aber was die bauweise anlangt, glaube ich, dass die methode von gr. [opius] das trockenmontagehaus auszuprobieren für die volkswohnung ebenso stark in betracht kommt.
18. SILVERMAN, Dan P. *A Pledge Unredeemed: The Housing Crisis in Weimar Germany*. Central European History, 1970, vol. 3, no. 1/2, p. 112-139. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4545563.
19. BULLOCK, Nicholas. *First the Kitchen: Then the Façade*. Journal of Design History. 1988, vol. 1, no. 3/4, pp. 177-192. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1315710.
20. GROPIUS, Ise. *Diario*. *Op. Cit.*
21. HENDERSON, Susan R. *Self-help Housing in the Weimar Republic*, *Op.cit.*, p.314
22. Cfr., WITT, Peter-Christian. *Inflation, Wohnungszwangswirtschaft, Hauszinssteuer*. En NIETHAMMER, L. (ed.), *Wohnen im Wandel: Beiträge zur Geschichte des Alltages in der bürgerlichen Gesellschaft*. 1979 Wuppertal, p. 403. Citado en LIEBERMAN, Ben. *Luxury or Public Investment? Productivity and Planning for Weimar Recovery*. Central European History. 1993, vol. 26, no. 2, pp. 195-213. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4546331.
23. HENDERSON, Susan R. *Building Culture: Ernst May and the Frankfurt Initiative, 1926-1931*. Bern, Frankfurt, London, New York: Peter Lang. 2013 p. 398.
24. Agradezco al Dr. Werner Möller por darme acceso a su manuscrito inédito, *Kein Schmuckes Heim – Die Volkswohnung des Bauhauses im Grassi*.
25. BRIDENTHAL, Renate, KOONZ, Claudia. *Beyond Kinder, Küche, Kirche: Weimar Women in Politics and Work*. En BRIDENTHAL, R., et.al. (eds). *When Biology Became Destiny: Women in Weimar and Nazi Germany*. New York: Monthly Review Press, 1984, p.56. Citado en PEACH, Mark. 'Der Architekt Denkt, Die Hausfrau Lenkt'. *German Modern Architecture and the Modern Woman*. German Studies Review, 1995, vol. 18, no. 3, pp. 441-63. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1431773>. P. 445.
26. SILVERMAN, Dan P. *A Pledge Unredeemed...*, *Op.cit.*, p.112.
27. SELZNER, Claus. *Der Deutsche*. Sept. 2, 1934. Citado en COLE, Taylor. *The Evolution of the German Labor Front*. Political Science Quarterly, 1937, vol. 52, no. 4, pp. 532-558. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/2143972. p.538.
28. Cfr. KÖNIG, Wolfgang. *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. Volksprodukte im Dritten Reich: Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2004. Para una descripción completa de la disputa por el uso del término Volkswohnung, ver el capítulo "Volkswohnungen und Führerwohnungen: Wohnrealität und Wohnvisionen".
29. FEHL, Gerhard. 'Eine Wohnung, gebaut wie ein Auto. Ford und die „Industrialisierung des Wohnungsbaus“ im Nationalsozialismus'. En *Stiftung Bauhaus Dessau/Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen* (ed.). *Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit. Siedlung Stadt Raum*, Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau 1995, p. 251.
30. KÖNIG, Wolfgang. *Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft*, *Op.cit.*, p. 120.

Bibliografía

- BARNSTONE, D.A. (ed.) *Beyond the Bauhaus: Cultural Modernity in Breslau, 1918-33*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016.
- BOLZ, Cedric. Constructing 'Heimat' in the Ruhr Valley: Krupp Housing and the Search for the Ideal German Home 1914-1931. *German Studies Review*. 2011, vol. 34, no. 1, pp. 17-43. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/41303654.
- BULLOCK, Nicholas. First the Kitchen: Then the Façade. *Journal of Design History*. 1988, vol. 1, no. 3/4, pp. 177-192. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/1315710.
- FEHL, Gerhard. 'Eine Wohnung, gebaut wie ein Auto. Ford und die „Industrialisierung des Wohnungsbaus“ im Nationalsozialismus. En Stiftung Bauhaus Dessau/Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen (ed.). *Zukunft aus Amerika. Fordismus in der Zwischenkriegszeit*. Siedlung Stadt Raum, Dessau: Stiftung Bauhaus Dessau 1995.
- FUCHS Karl Johannes. *Wohnungsfrage vor und nach dem Kriege: Aufsätze und Vorträge zur Wohnungsfrage*. München und Leipzig: Verlag von Duncker & Humblot, 1917
- GUTSCHOW, Kai Konstanty. «Revising the Paradigm: German Modernism as the Search for a National Architecture in the Writings of Walter Curt Behrendt». Directora: Kathleen James [Master's thesis]. University of California at Berkeley, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. Construir, habitar, pensar. 1956, https://wiki.ead.pucv.cl/images/7/70/Construir_habitar_pensar_heidegger.pdf
- HENDERSON Susan R. Self-help Housing in the Weimar Republic: The Work of Ernst May. *Housing Studies*, 1999, vol. 14, no. 3, p.311-328. DOI: 10.1080/0267303982812.
- HENDERSON, Susan R. *Building Culture: Ernst May and the Frankfurt Initiative, 1926-1931*. Bern, Frankfurt, London, New York: Peter Lang, 2013.
- HONHART, Michael. Company Housing as Urban Planning in Germany, 1870-1940. *Central European History*. 1990, vol. 23, no. 1, pp. 3-21. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4546165.
- KELLERSON, Helmuth. Volk, völkisch, völkische Bewegung. *DISS-Journal* 33. Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung, Juni 2017.
- KÖNIG, Wolfgang. Volkswagen, Volksempfänger, Volksgemeinschaft. *Volksprodukte im Dritten Reich: Vom Scheitern einer nationalsozialistischen Konsumgesellschaft*, Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 2004.
- PEACH, Mark. 'Der Architekt Denkt, Die Hausfrau Lenkt': German Modern Architecture and the Modern Woman. *German Studies Review*, 1995, vol. 18, no. 3, pp. 441-63. *JSTOR*, <https://doi.org/10.2307/1431773>.
- POMMER, Richard. The Flat Roof: A Modernist Controversy in Germany. *Art Journal*. 1983, vol. 43, no. 2, pp. 158-169. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/776651.
- SILVERMAN, Dan P. A Pledge Unredeemed: The Housing Crisis in Weimar Germany. *Central European History*, 1970, vol. 3, no. 1/2, p. 112-139. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/4545563.

Raquel Franklin Unkind

Universidad Anáhuac Mexico

Investigadora y Coordinadora del área de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Anáhuac México. Obtuvo el grado de Doctor of Science por el Technion-Israel Institute of Technology con la tesis "Hannes Meyer in Mexico (1939-1949)" así como la beca internacional de investigación y curaduría del Kulturstiftung des Bundes (2013-14) en la Fundación Bauhaus Dessau. Co-curadora de la exposición "El Principio Coop: Hannes Meyer y la Idea del Diseño Colaborativo". Es becaria del Schusterman Center for Israel Studies de Brandeis University (2022) y Miembro fundador del capítulo mexicano de Docomomo. rfrank@anahuac.mx

Fuente de financiamiento. No se obtuvo financiamiento adicional al de la Institución de Adscripción.

Un ensamblaje de cosas típicas, sobre la familiaridad de la forma genérica.

An assemblage of typical things
On the familiarity of the generic form.

entrevistados

Bangkok Tokyo Architecture (BTA)

Wtanya Chanvitan

Takahiro Kume

texto

Camila Ulloa

Pablo Rojas Böttner

rita_19

mayo 2023

ISSN: 2340-9711

e - ISSN 2386 - 7027

págs 224-249

ABSTRACT. A look at the everyday, at the typical, situated in two different contexts. Overlapping views. Finding similarities and differences. These actions mark the starting point of the Thai-Japanese office Bangkok Tokyo Architecture (BTA), who base their practice on finding the generic that is hidden in the profoundly local. We talked with BTA about the conditions in which architecture operates in contexts of the global south, used to restrictions, aiming for an architecture whose familiarity blurs the figure of the author and makes it possible for its inhabitants to reproduce, adapt and transform it. An office that escapes from the special, placing value on common and ordinary details by assembling this variety of elements, defining an architecture that is open enough to be completed over time.
Key Words. Generic, Global South, Restrictions, Open Work, Creativity, Familiarity of Form.

Resumen. Una mirada hacia lo cotidiano, hacia lo típico, situado en dos contextos diferentes. Superponer las miradas. Encontrar las similitudes y las diferencias. Estas acciones marcan el punto de partida de la oficina tailandesa-japonesa Bangkok Tokyo Architecture (BTA), quienes basan su práctica en encontrar lo genérico que se esconde en aquello que es profundamente local. Conversamos con BTA sobre las condiciones en las que opera la arquitectura en contextos del sur global, acostumbrados a las restricciones, apuntando a una arquitectura cuya familiaridad difumine la figura del autor y posibilite que sus habitantes la puedan reproducir, adaptar y transformar. Una oficina que escapa de lo especial, poniendo en valor detalles comunes y corrientes mediante el ensamblaje de esa variedad de elementos, definiendo una arquitectura lo suficientemente abierta para que se pueda completar a lo largo del tiempo.

figura 1
 “Wild Hut”, una casa para los agricultores de arroz, Chiang Mai, Thailand, cortesía BTA.



Palabras Clave

Genérico
 Sur global
 Restricciones
 Obra abierta
 Creatividad
 Familiaridad de la forma

* Esta entrevista se realizó vía Zoom, desde Chile, México y Tailandia, los días 18 de enero y 15 de febrero del 2023. Aquí publicamos un extracto de esas conversaciones.

C.U. *Comencemos por algunos antecedentes. Sabemos que ambos trabajaron en Tezuka Architects. Cuéntennos sobre su trabajo ahí, de qué manera les influyó y qué cosas aprendieron al trabajar ahí.*

W.C. Nos conocimos cuando trabajábamos en Tezuka Architects. Yo soy de Tailandia y él es de Japón. Creo que al estar en la misma oficina fue cuando empezamos a darnos cuenta de que compartíamos intereses e incluso ideologías sobre la arquitectura.

En muchas de las obras de Tezuka, hay una pureza, una honestidad que une lo que él cree y lo que propone como parte de su trabajo. Su obra es en realidad una especie de continuidad de lo que él cree como persona. Su forma de trabajo es muy común en las oficinas japonesas pequeñas, son bastante prácticas. En este tipo de lugares se suele trabajar muy de cerca con el contratista y en las diferentes escalas de detalle, desde la estructura hasta escalas más pequeñas como las manillas de las puertas, todo se tiene en cuenta. Así que la forma en que funcionaba la oficina en ese sentido es lo que quizá trasladamos a nuestra práctica. De alguna manera también vivimos nuestro trabajo según nuestra ideología y lo que creemos sobre la arquitectura y la vida en general.

C.U. *Takahiro, cuéntanos acerca de tu llegada a Bangkok. ¿Cómo fue ese encuentro con la ciudad? ¿Qué cosas crees que encontraste allí?*

T.K. La mayor diferencia para mí es que Bangkok parece inacabada, es bastante usual que las personas hagan cosas utilizando objetos comunes y corrientes. Todo el mundo tiene un espíritu de bricolaje y eso me parece muy interesante. En Japón podemos encontrar prácticamente todo hecho. Por ejemplo, para una ventana o una

puerta todo está estandarizado, esa es la principal diferencia para mí. Al mismo tiempo, Bangkok y Tokio están en Asia, así que también encuentro similitudes. Las similitudes y las diferencias son muy importantes en la arquitectura.

P.R.B. *Vimos una presentación en la que explicaban 5 conceptos que han definido en su arquitectura: apertura - relaciones colectivas - generatividad - familiaridad de la forma - ensamblaje expuesto. ¿Podrían desarrollarnos un poco más estos conceptos?*

W.C. Creo que es algo que hicimos hace ya dos años más o menos, realmente queríamos definir lo que hacíamos. Cada vez que damos una conferencia, publicamos algo o hacemos una entrevista, intentamos definir más y más lo que hacemos. Esos marcos de referencia son algo que hemos creado para nosotros mismos, para definir lo que hacemos y creo que esos cinco puntos son algo que relacionamos con lo que queremos mantener en nuestro diseño.

P.R.B. *Me gusta esa actitud de dejar clara tu posición.*

W.C. Se trata también de llevar nuestra práctica a un público más amplio. Intentamos establecer algo que sea claro, eso es lo que buscamos.

Puedo repasar rápidamente esos cinco puntos. La apertura tiene que ver con las diferentes interpretaciones de las formas de uso, tiene que ver con ser libre para responder a tus propias preguntas o adaptarte al espacio.

T.K. También está relacionada con el crecimiento.

W.C. Sí, con ir creciendo en distintos momentos del tiempo.

Pensamos que las relaciones colectivas tienen que ver con nuestro proceso, porque se trata de diferentes cosas que suceden al mismo tiempo, así que todo influye en el resultado del proyecto.

Básicamente, todo tiene la misma importancia dentro de ese proceso.

La generatividad trata de cómo el edificio debería generar más posibilidades que la ausencia del edificio. A veces, cuando vemos una arquitectura que no nos gusta, pensamos que habría sido mejor tener un bosque ahí, que habría dado más potencial al lugar. Construyamos lo que construyamos, esperamos que genere más posibilidades o más potencial para la gente o para el lugar en vez de que no existiera.

Familiaridad de la forma se trata simplemente de la forma genérica o el sistema y la tipología. Nos interesan las formas que son una continuidad y que ya existen, pero queremos darles un nuevo significado, se trata de algo familiar más que de crear algo ajeno o fantasioso dentro del contexto.

P.R.B. Creo que la familiaridad de la forma es un punto de tensión en su práctica, porque se definen entre lados quizá opuestos, que a la vez intentan conectar, lo genérico por un lado y lo local por otro.

W.C. Sí, y por último está el ensamblaje expuesto, en el que hablamos de que nos gusta mostrar cómo se ensamblan las cosas, no sólo porque nos gusta la estética, sino porque da la sensación a la gente de que también pueden hacerlo y de que no se trata de algo técnico y difícil que quieras ocultar, sino de cosas que se ensamblan de forma natural, sin forzarlas. Es una forma de hacer que la arquitectura sea pública de alguna manera, así que nos aseguramos de la técnica y de cómo se hacen las cosas para que quizá alguien pueda copiarlas en otro lugar.

P.R.B. Para mí eso es un punto muy importante. Creo que la arquitectura debería poder ser fácil de entender, de poder reproducirse y ser copiada por otros.

W.C. Con el pabellón del trébol (clover pavilion), cuando inauguramos, nos organizamos para que viniera la prensa, porque querían hacernos

preguntas. Vinieron todos y les explicamos el proyecto y no tuvieron preguntas en absoluto, pero hubo una pregunta del público, de una mujer de unos 50 años que dijo: “Esto me parece muy fácil de hacer, quiero hacerlo en mi casa, así que ¿me podrían decir cómo puedo hacerlo y qué materiales utilizaron para hacerlo? Quiero ir a comprarlos a la tienda y hacerlo”. Esa pregunta fue muy valiosa para nosotros. Demostró precisamente lo que queremos decir: algo que es tan general o genérico que incluso una persona que no es arquitecta pensó que era tan bonito que quería tenerlo en su jardín; ese es el tipo de conversaciones que queremos establecer.

P.R.B. Creo que es algo muy apropiado lo que comentan en relación a nuestros países en desarrollo, porque si alguien necesita hacer un cobertizo, es casi seguro que se lo construirá él mismo. En nuestros países el ensamblaje de diferentes elementos es algo muy común.

W.C. Sí, tienes que confiar en ti mismo para fabricar lo que necesitas y se convierte en algo creativo que sale como algo positivo a partir de una carencia de algo.

T.K. Este tipo de imaginación es muy importante para nosotros, porque creemos que hoy en día la arquitectura la ha perdido. Antes la gente se podía conectar directamente con su entorno utilizando la arquitectura, pero hoy en día la arquitectura se parece más a un producto y creo que la mayoría de la gente carece de este tipo de imaginación.

W.C. Hay menos tolerancia a los inconvenientes y a la incomodidad. Hoy todo es tan cómodo y conveniente que no puedes soportar más este ambiente.

P.R.B. Tengo mucha curiosidad por saber más al respecto. ¿Podrían desarrollar un poco más esta idea?

W.C. Creemos que la restricción es importante para la creatividad. Este tipo de limitación, de la falta de cosas o de algo que falta, es algo muy

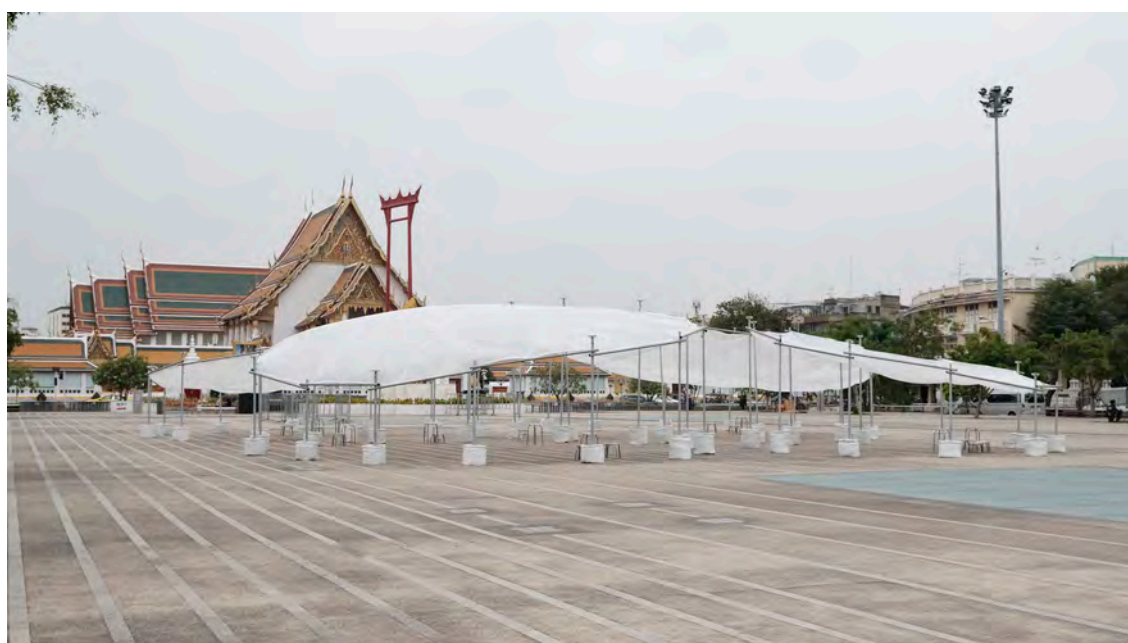


figura 2, 3, 4, 5
 People Pavilion 2023 : Clover,
 cortesía BTA.



importante. Creo que cuando se tiene demasiado de algo se pierde la creatividad. Creo que cuando diseñamos realmente pensamos en la carencia y no se trata de diseñar algo que no sea suficiente, sino de diseñar cosas que hagan posible ser creativo y generativo con el espacio o con tu propia vida.

Para nosotros, como diseñadores, la restricción es algo importante cuando nos limitamos y damos un paso atrás y no diseñamos demasiado ni dictamos la vida de las personas. Creo que es cuando la arquitectura empieza a existir realmente. Por eso la restricción es tan importante para nosotros y también no estar tan cómodos.

La arquitectura se ha convertido en un producto y la gente tolera cada vez menos la incomodidad y los inconvenientes, lo que también es peligroso para nosotros. Mucha gente espera tener una casa y después tener toda la vida resuelta, saber dónde comer, dónde estar de pie o sentado, qué hacer, dónde la luz debe ser brillante, dónde debe ser tenue, en lugar de comprar una lámpara y moverla por tu cuenta. Lo que hacemos es invertir ese proceso. Y quizá abrir la conversación a una relación más interactiva con el espacio y la arquitectura.

C.U. Eso es algo muy interesante. Respecto al diseño y la creatividad, nos gustaría preguntarles por el uso que hacen de las maquetas como parte de su proceso como oficina. Parece que no sólo es su sistema favorito de representación, sino que quizá tengan una cierta obsesión con ellas. ¿El uso de maquetas guarda alguna relación con los lugares en los que han trabajado?

T.K. En comparación con muchas oficinas japonesas, no hacemos tantas maquetas. Las maquetas nos ayudan a testarnos a nosotros mismos; las maquetas no mienten tanto como los computadores. Hay una imperfección en los modelos que nos gusta.

W.C. En el computador se vuelve todo demasiado perfecto, pero en realidad la arquitectura no lo es

tanto. Y creo que cuando tenemos maquetas y a veces el papel está un poco arrugado o doblado nos da una idea de cómo será la arquitectura, del tipo de generosidad que queremos dar a nuestra arquitectura, de que no está hecha por computador ni es perfecta. Creo que esta sensación de hecho a mano es algo que también transmitimos a nuestros diseños. Por eso creo que la elaboración de maquetas es importante para nosotros.

T.K. Al mismo tiempo, es muy importante hacer maquetas físicas para comprobar que podemos ponerlas en cualquier sitio, puedes probar tu arquitectura en diferentes contextos.

P.R.B. Estaba pensando que en las fotos de maquetas de sus proyectos es un poco difícil entender el contexto o dónde están situados. Los proyectos parecen ser más abiertos y autónomos.

W.C. Sí, tienen un sistema abierto. Creo que toda la arquitectura está condicionada por el contexto, siempre hay un lugar físico. Lo que intentamos hacer, cuando tomamos las fotos de nuestras maquetas de una forma más abstracta, es abrir diferentes formas de pensar e interpretar, esta especie de estructura ambigua o pieza de trabajo que puede ser interpretada, es algo que nos gusta tener como diálogo dentro de nuestros proyectos.

P.R.B. En ese sentido ¿Creen que sus proyectos, o el enfoque que les dan, funcionan entonces como parte de una serie?

W.C. Sí, por supuesto que son una serie, ahora que por fin tenemos un par de casas, algunas las tenemos previstas que se terminen a mediados de este año. Creo que cuando las ves todas juntas, te haces una idea de lo que intentamos hacer, pero no creo que un solo proyecto pueda definir todo nuestro manifiesto o toda nuestra intención.

C.U. En sus maquetas podemos ver la escala de los materiales, cómo entra la luz, etc. Parece que para ustedes es muy importante mostrar la materialidad.



T.K. Sí, para nosotros la materialidad es importante porque puede expresar la masa y la presencia de la arquitectura en lugar de sólo un espacio abstracto.

W.C. Creo que para nosotros los materiales pueden intercambiarse, sí, es algo que está ahí presente. Creo que la razón por la que hacemos nuestras maquetas con materiales es que no queremos centrarnos demasiado en la luz o en la sombra. Este tipo de intención más poética se convierte en una conversación cuando no tienes materiales. Para nosotros no es lo principal, nos encanta la belleza y las cosas bellas, pero quizás no vemos la arquitectura como una forma abstracta. Para nosotros tener materiales es a veces agradable

porque muestra un atisbo de realidad o vida, que la belleza también puede ser parte de la vida, pero también está viva, en crudo y sigue siendo bella.

T.K. Cuando elegimos los materiales, siempre intentamos evitar materiales demasiado específicos o raros. Intentamos utilizar materiales comunes y corrientes, lo que significa que el material es muy importante para nosotros, pero al mismo tiempo, si las condiciones cambian, también podemos utilizar otro material.

W.C. Va a sonar un poco extraño, porque es contradictorio, pero intentamos que nuestra arquitectura parezca que ha surgido por sí misma, como si al verla te preguntaras si tiene arquitecto



figura 6
Working model "House K", cortesía
BTA. (pag 231)

figura 7, 8
House K (2023), cortesía BTA.







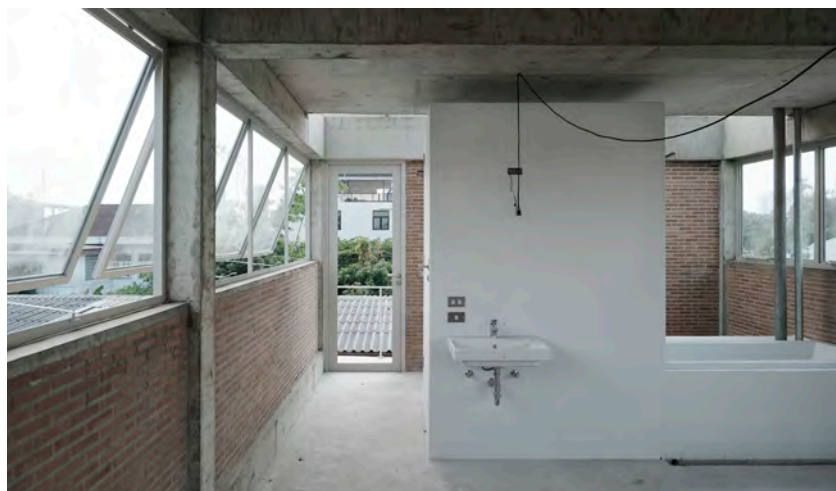


figura 9
House K, Bangkok, Thailand
(2023), cortesía BTA.
(pag 234-235)

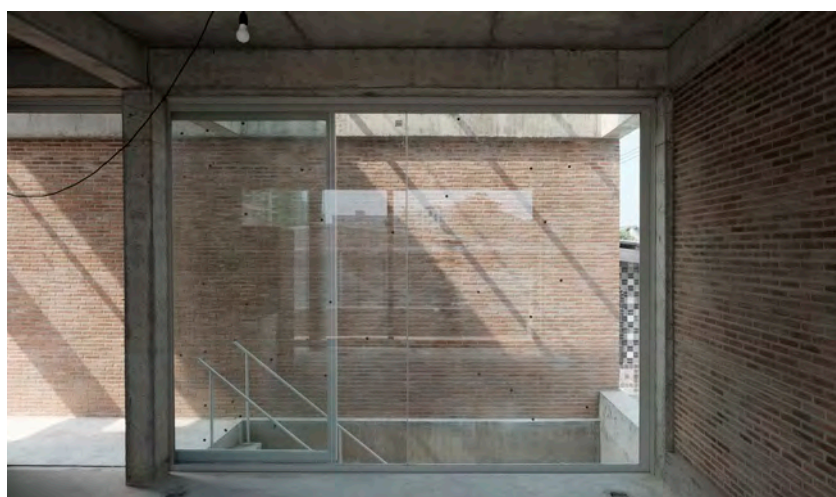


figura 10, 11, 12, 13
House K, Bangkok, Thailand
(2023), cortesía BTA.

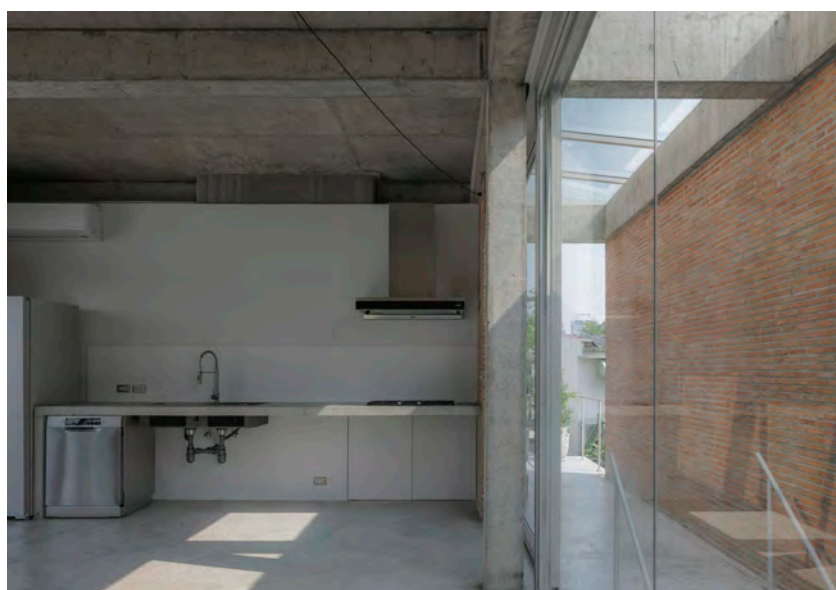


figura 14
Illustrator's Studio, (2021), cortesía
BTA. (pag 239)



o no, ¿quién la diseñó?, una especie de anonimato y ambigüedad que a la vez la hace única.

P.R.B. *Nos gustaría hablar sobre las plantas en sus proyectos. Creo que en general son super abiertas y hacen énfasis en el espacio intermedio. ¿Qué papel creen que desempeña este espacio intermedio en su arquitectura?*

T.K. Creo que valoramos las cosas que no están ahí.

W.C. Para nosotros es muy importante lo que falta, lo que no está.

T.K. Para nosotros el límite físico, en nuestra cabeza, es temporal, sólo temporal. Así que básicamente no percibimos una jerarquía entre interior y exterior, pero tenemos que hacer que funcione, así que creamos una o algo parecido.

W.C. Para nosotros, supongo, se trata de cómo hacer que una planta tenga tantas formas de interpretarla como sea posible, todo es un poco ambiguo. No estás seguro de qué es un espacio interior o exterior, que es precisamente lo que ustedes describen como espacio intermedio. Intentamos difuminar al máximo las líneas entre estos distintos espacios. Las habitaciones sólo están ahí porque a veces son un requisito para tener privacidad, pero si fuera por nosotros, probablemente no tendríamos paredes ni habitaciones, y todo sería fluido y flotante. Para nosotros, la ambigüedad y la ausencia de cosas es muy importante. Así que eso se mostraría en la planta, que no todo está muy fijo. Usualmente tampoco hay habitaciones en la planta.

P.R.B. *Hablando de ambigüedad, mencionaron antes algo parecido sobre que el proyecto no parece arquitectónicamente diseñado. Se trata menos de su personalidad en el proyecto y más de las necesidades de este, en lugar de un enfoque “estilístico”.*

W.C. Sí, hace poco descubrimos una palabra con la que nos identificamos más que es “genérico” o

“muy general”. Lo genérico ha sido una especie de enemigo de los arquitectos durante mucho tiempo, pero para nosotros lo genérico también puede ser algo muy hermoso. Significa que está conectado con cualquiera, que cualquiera puede hacerlo. Por eso siempre intentamos que sea lo más genérico posible, incluso con los materiales y los detalles. Cuando encontramos algo especial, tendemos a utilizar algo más común en lugar de elegir algo especial, aunque tengan el mismo precio.

Nos preguntamos por qué hacemos esto, por qué desechamos lo especial, y entonces respondemos a esta pregunta diciendo que queremos hacer la arquitectura lo más genérica posible, es decir, que no tenga un sentido propio de nosotros, sino que sea genérica por sí misma.

T.K. Y que puede ser ocupada por cualquiera, en cualquier lugar.

C.U. *Estaba pensando que quizá el concepto genérico les sirve para tener algo fuera de sus propias individualidades, pero también funciona dentro de su propio proceso como oficina.*

W.C. Sí, eso es lo que compartimos juntos, lo que es común, y de repente cuando algo es tan genérico se convierte en no genérico, en algo específico.

P.R.B. *Estaba revisando sus proyectos y me di cuenta de que no hacen muchas fachadas, sus proyectos se enfocan más en la estructura, eso queda muy claro en su trabajo. Se trata más de la estructura y no tanto de la envolvente.*

T.K. Siempre pensamos en la estructura mínima necesaria para crear un espacio, así que pensamos que no es necesaria la envolvente. Una columna puede crear espacio a su alrededor.

W.C. Parecemos un poco fundamentalistas. Pero somos muy progresistas al mismo tiempo. Creemos que la estructura tiene que ser muy honesta, en ese sentido también somos un poco anticuados.



P.R.B. *Vi que hicieron un mockup para el clover pavilion. ¿Tienen la costumbre de utilizar mockups en su proceso? ¿Quizas para probar y poder anticipar algunas cosas?*

W.C. Intentamos hacerlos, sobre todo cuando intentamos customizar algunas cosas. También utilizamos mockups para comunicarnos con los contratistas y clientes. Normalmente, nuestros mockups son una especie de ensamblaje de cosas típicas para hacer algo diferente, nuestros mockups también suelen ser muy baratos de hacer.

P.R.B. *Me gusta esa frase, un ensamblaje de cosas típicas. Es muy poética.*

C.U. *Por cierto, cuando hablan de su oficina mencionan que la arquitectura tiene que estar vinculada al entorno y al sistema de construcción autóctono. Viniendo de dos contextos diferentes, ¿cómo vinculan ustedes esos sistemas de construcción autóctonos de Japón y Tailandia?*

W.C. La principal diferencia entre la construcción en Tailandia y en Japón es el costo de la mano de obra. En Tailandia, la mano de obra sigue siendo barata y hay menos variedad de materiales prefabricados, así que hay que adaptar y hacer algunas cosas a medida. En realidad, es un entorno agradable, si tienes que customizar las cosas, es fácil hacerlo, así que creo que adoptamos esta idea de la personalización y la fabricación. Tenemos algunas ideas de sistemas y modos de hacer las cosas de cuando estábamos en Japón y, de alguna manera, las adaptamos y creamos nuestro propio sistema fusionando estas ideas ya hechas con cosas hechas a medida, creo que es una fusión de ambas.

Cuando estamos diseñando, tratamos de no forzar algo que no pueda hacerse dentro de nuestro contexto, algo que quizá sea inapropiado o que parezca socialmente ajeno. Intentamos adaptar cosas que ya están ahí y hacerlas mejores o nuevas. No intentamos contextualizar o dejarnos llevar por los diseños tailandeses o japoneses, sino que analizamos las distintas culturas y elegimos

un diseño que sea un poco de ambas o nada en absoluto. En realidad, mucha gente cuando mira nuestros diseños ni siquiera saben si son japoneses o tailandeses o tal vez algo de sudamérica, es casi como si no tuvieran nacionalidad en absoluto. Es una parte de todo, creo que eso es lo que intentamos conseguir.

C.U. *Siguiendo con temas relacionados a la construcción, coméntennos un poco sobre la relación entre el proyecto y la estructura, claramente hay un interés en la expresión y materialidad de la estructura. En el sentido de que la estructura puede ser parte de la expresión del proyecto, o su propia imagen.*

W.C. En este momento tenemos dos tipos de proyectos: los que son permanentes, como proyectos de viviendas o departamentos, y los que son temporales, como los pabellones; varios de ellos son mercados. Para los proyectos más permanentes, vemos la estructura como un conjunto de reglas que pueden cambiar o manipularse. Vemos la estructura como algo que permite la adaptabilidad, que permite el cambio.

La estructura de hormigón es la forma más barata de construir en Tailandia en este momento. No somos especialmente brutalistas. Nos gusta el brutalismo, pero no usamos hormigón por eso. Hay otras soluciones, como el acero, pero se necesitan muchos conocimientos técnicos y dinero, así que hacemos lo que podemos con lo que tenemos. El hormigón está dando mucho que hablar en Europa y en el resto del mundo por su huella de carbono, pero nosotros lo vemos como algo que durará mucho tiempo y, en lugar de diseñar una estructura específica para un contexto determinado, queremos diseñar algo que permita que distintas cosas sucedan y que cambien con el tiempo; vemos la estructura como una parte del edificio o quizá como algo que durará más que la idea misma del edificio. Por eso creemos que es algo que debe ser bello. Debe diseñarse en concordancia con la idea del edificio.

En cuanto a nuestros pabellones, usamos muchos tubos de acero y tenemos juntas flexibles. Vemos nuestros pabellones como algo que se puede transportar y colocar en otro lugar o algo que puede crecer o transformarse. Si nos fijamos en los mercados y en el proyecto Folly, cada una de las uniones de acero son lo suficientemente pequeñas como para que una persona pueda transportarlas, lo que significa que si en algún momento hubiera que reparar el edificio, se podría arreglar una parte, todo está hecho por piezas, o si se quisiera ampliar podría crecer.

T.K. En cuanto a la estructura de hormigón, intentamos crear los espacios sin particiones, eso es muy importante. Por ejemplo, podemos poner columnas de hormigón dentro de una habitación y crear espacio. En Tailandia, especialmente, no necesitamos paredes. No hay invierno, sólo lluvia. Podemos tener una columna y un techo y eso es suficiente. Es una forma de pensar totalmente diferente y mucho más simple que en Europa o Japón de crear espacio.

La densidad de la columna también es muy importante. Si la columna es demasiado débil la gente no podrá entender el espacio. Pero con una columna más densa, la gente puede crear espacio.

P.R.B. *En ese sentido, ¿cuál es su enfoque en la definición material de un proyecto? Vemos en sus proyectos que trabajan con materiales industrializados, como el acero galvanizado, otros con materiales más contemporáneos, como el hormigón armado, pero al mismo tiempo tienen técnicas más tradicionales, como en el pabellón Folly, que tiene una cubierta de hojas. ¿Cómo funciona este ensamblaje de diferentes técnicas y materialidad en sus proyectos?*

W.C. Creo que nos gusta la yuxtaposición de materiales diferentes procedentes de contextos diferentes, simplemente porque no nos gustan las ideas de estéticas singulares o del significado único de las cosas. En cuanto al material, nos gusta utilizar lo que hay dentro del contexto

que, como saben, ya no hay nada cien por ciento vernáculo, ¿verdad? Porque no vivimos en un mundo de pequeños asentamientos. Así que decir: “Tailandia es un país de materiales de madera y azulejos hechos a mano” no es cierto. Es una técnica súper especializada. Ahora es difícil encontrar gente que haga esas cosas, pero por otra parte, todo ya está industrializado. Pero eso no significa que no exista también lo local. Creo que la idea es que utilicemos lo que haya disponible y encontremos nuevas formas de usar esos materiales, y a veces yuxtaponiéndolos con materiales que quizá sean más interesantes o más raros o más locales, como las hojas, por ejemplo, que sólo se encuentran en el norte de Tailandia. Y la razón por la que las utilizamos es el costo. Una de las razones era que el presupuesto del proyecto era bajo. Y la idea era que las hojas pudieran cambiarse cada cierta cantidad de años, por lo que el proyecto también iba renaciendo. Pero creo que mucha gente dirá: “Oye, ¿por qué no cambiaron la estructura de acero por una de bambú? Eso encajaría mejor con las hojas”, pero lo que nosotros realmente queríamos, era conseguir este choque de materiales industrializados y orgánicos. Entendemos que ya no existe esa estética singular del estilo de diseño propio o de un contexto, sino que el contexto consiste en compartir ideas y en juntar cosas que proceden de cualquier parte y de todas partes.

C.U. *Creo que lo habitual en nuestros contextos del sur global es utilizar, como ya has dicho Wtanya, lo que está disponible y encontrar diferentes formas de utilizar esos materiales, porque al final significa trabajar con restricciones. Estamos muy acostumbrados a hacerlo y a no disponer siempre de todo lo que necesitamos.*

W.C. Sí, valoramos mucho la capacidad humana de adaptación. Creo que cuando todo es demasiado cómodo o todo está tan preparado o tan bien regulado, la gente pierde la capacidad de adaptarse y de pensar en nuevas formas de utilizar las cosas o de tener la mente abierta al cambio. Y creo que cuando las sociedades se desarrollan, todo







figura 15
 Folly in the Forest Pavilion, Chiang
 Mai, Thailand, (2022), cortesia
 BTA. (pag 242-243)



figura 16
Dadad Market, Nai Mueang,
Thailand, (2017), cortesía BTA



figura 17, 18, 19
House T, Bangkok, Thailand,
cortesía BTA





se vuelve muy cómodo y todo está ahí para que no tengas que pensar. Pero creo que la arquitectura debe permitir que la gente piense y se adapte. Y que a veces está bien no tenerlo todo. No hay que decirle a la gente cómo usar un espacio, sino que pueden empezar a pensar en cómo usarlo o cómo modificarlo por sí mismos.

P.R.B. *Finalmente para cerrar, vimos que publicaron un libro. Cuéntennos sobre la publicación “A distant everyday”.*

W.C. Es algo así como la primera exposición colectiva que hicimos, incluso antes de empezar algún proyecto. No sabíamos qué mostrar porque no teníamos ningún proyecto, pero nos invitaron a participar en esta exposición colectiva para jóvenes promesas del diseño. Pensamos que podíamos mostrar un libro que hablara de dos cosas diferentes que estaban en contextos distintos pero compartían similitudes. Se trató de una serie de fotos tomadas en Bangkok y luego en Tokio. Se tomaron al azar, así que le pedí a un amigo

de entonces, porque yo estaba en Tokio en ese momento, que tomara algunas fotos en Bangkok, él las tomó y luego las miramos y yo las coteje con fotos de Tokio que ya teníamos y algunas otras se volvieron a tomar. Estas fotos se emparejaron después y luego hicimos un álbum con ellas.

T.K. Hasta el día de hoy nos interesa mucho la parte urbana en la que se juntan un grupo de cosas. Es un proceso de tomar la generalidad, superponer dos cosas y encontrar lo común, ahí es cuando se convierte en arquitectura. Eso fue muy importante al principio.

P.R.B. *Porque lo que yo veía en el libro eran cosas comunes y corrientes. Es como un manifiesto de cosas que son importantes para ustedes.*

C.U. Un ensamblaje de cosas típicas

P.R.B. *Claro, en ese sentido el libro también es un ensamblaje de cosas típicas de ambas ciudades.*



figura 20, 21
House C, Chiang Mai, Thailand
(2023), cortesía BTA.

Bangkok Tokyo Architecture (BTA)

Es un estudio de arquitectura fundado en 2017 por Wtanya Chanvitan (1985, Tailandia) y Takahiro Kume (1988, Japón), establecidos en Bangkok, Tailandia.
info@btarchitecture.jp

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, Ambrosi Etchegaray y Locus.
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 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. Actualmente trabaja de manera independiente colaborando con distintos arquitectos.
parojas@gmail.com

