



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

laSalle ARQ

Universitat Ramon Llull



universidad

SANJORGE

GRUPO SANVALERO



ARQUITECTURA
E POLITÉCNICA SUPERIOR UA



Universitat de Girona

Escola Politècnica Superior

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 Arquitectura 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, 701
Linares (Chile) 3580000
Tel.: +56 9 9872 9737

Noviembre 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 Andalusi

Publicidad/Advertising
contacto@revistarita.com

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

Página web/Web page
www.revistarita.com

Instagram/Instagram
revistarita

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 Agullón
ETSAG UG - Granada
Ricardo Hernández Soriano
ETSAE de la UPCT - Cartagena
Miguel Centellas
Pedro Miguel Jiménez Vicario
ESARQ - Barcelona
Vicente Sarrablo Moreno
ETSAV - Valencia
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 URLI - Barcelona
Pendiente de nombramiento
CEU UCH - Valencia
Ana Ábalos Ramos
FPSA UFLO - Argentina
Daniel Ventura
EAU UFF - Brasil
Louise Land B.
FAU UFPA - Brasil
Celma Chaves de Souza
FADA UNA - Paraguay
Pendiente de nombramiento
EPS UFV - Madrid
Carlos Pesqueira Calvo
ETSAC - Coruña
Ester 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
Luísa Durán
Luís Henrique Haas Luccas
FADA PUCE - Ecuador
Peter José Schweizer
UIA - México
Jimena De Gortari Ludlow
FCTUC - Portugal
Gonçalo Canto Moniz
PUC - Chile
María Macarena de Jesús Cortés
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
Rosio Fernandez Baca Salcedo
FA UFM - Guatemala
Julían González Gómez
UPN - Perú
Pendiente de nombramiento
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
Patricia Susana Mendez González
FA-UV - México
Pendiente de nombramiento
Árbitros independientes
Rosana Rubio Hernández
Elena Merino Gómez
Laura Mendoza Kaplan
José Ignacio Pacheco Díaz

editorial

Desde Vitruvio, y probablemente mucho antes, la arquitectura se considera como una disciplina que congrega e integra en el ejercicio proyectual, una serie de conocimientos, metodologías, medios y protocolos que a priori se entienden fuera de la profesión.

Es la complejidad del cometido de un proyecto la que implica hacer ese tránsito en el que se va a relacionar con otras disciplinas. Es así como durante la historia de la arquitectura, se han ido incorporando nuevas áreas de conocimiento, temas y preocupaciones que van actualizando la profesión, llegando en algunos momentos a desdibujar el marco y diluir sus límites.

La promiscuidad intelectual inherente a la arquitectura, que integra e incorpora otros conocimientos y disciplinas de manera connatural, ha permitido entender el ejercicio proyectual no solo como aquel que tiene como resultado un producto edilicio. Esto ha ido ampliando la acción disciplinar, añadiendo prácticas que mucho tiempo se entendieron fuera y hoy por hoy, naturalmente entendemos inherentes a la arquitectura, así como también aquellos ejercicios que emergen.

Esta relación con otras áreas se puede entender en tres estadios diferentes, que van desde lo multidisciplinar, donde se produce una interacción y aportes independientes en torno a un proyecto; lo interdisciplinar, donde las disciplinas se intersectan en ese cometido y lo transdisciplinar

donde una disciplina es atravesada en el desarrollo del proyecto transformando sus procesos desde una perspectiva disciplinar nueva o emergente.

De manera inversa, mientras esta acumulación de ejercicios inherentes a la arquitectura, de una u otra forma amplían su campo, el núcleo disciplinar que las atraviesa y congrega, se va acotando y reduciendo a un concepto que es capaz de congrega todo este espectro. Es así como podríamos definir que la configuración espacial, es ese aspecto que concentra en torno a todo lo relativo al espacio, su modelación y representación.

El proyecto, por otra parte, es una herramienta que metodológicamente permite abordar problemas complejos y organizar o congrega a distintos conocimientos, prácticas, disciplinas y saberes. Desde una formación donde esta es la herramienta fundamental de aprendizaje y desarrollo profesional, podemos convenir que hoy tenemos una tremenda oportunidad para aportar desde la arquitectura. Cuando la complejidad de los problemas que enfrentamos requiere una integración de distintas disciplinas, cuando la representación espacial da cuenta de la magnitud de los distintos problemas y las complejas relaciones de producción espacial que tienen, es momento de salir de las trincheras de una visión reducida de la disciplina, de conceptos castrantes y dogmáticos para aportar a las urgencias de la contemporaneidad. Ese debiera ser nuestro cometido.

Juan Paulo Alarcón

índice

- pág. 20 **1. Housewifization**
Desigualdades de género y el auge del espacio
doméstico contemporáneo
Marcos Parga Prado
- pág. 42 **2. Geografías en la pantalla:**
la imagen de la ciudad como construcción de los
medios de masas
Ernesto Ibáñez Galindo
- pág. 62 **3. La Puesta en Obra del Espacio**
Construir un Habitar Poético
Patricia Fernández García
- pág. 76 **4. Un juego continuo de reglas. Operar
entre la ingenuidad y el pragmatismo**
Texto Camila Ulloa, Pablo Rojas Böttner
Entrevistados Operadora
- pág. 94 **5. Reflexiones espaciales de Donald Judd**
Del objeto caja a La Mansana de Chinati en Marfa, Texas
Pablo Llamazares Blanco
- pág. 112 **6. Chrysler-Seida, Luis Martínez Feduchi:**
la formación de una poética constructiva moderna
Santiago Cifuentes Barrio, Nuno Filipe Santos de Castro
Montenegro

- pág. 134 **7. Escola Verde en Santos, Sao Paulo**
Arquitectos GOAA - Gusmão Otero Arquitetos Associados
- pág. 150 **8. Arquitectura y programa social:**
el Pabellón de Barcelona (1929-actualidad)
Angela Juarranz Serrano
- pág. 168 **9. ¿Devorar para reparar?**
Una intervención Yanomami en la arquitectura
modernista del Congreso Nacional de Brasilia
*Ayara Mendo Pérez, Camila Bevilaqua Afonso, Priscila
Martins de Melo*
- pág. 188 **10. La integración de la energía renovable
en el paisaje litoral europeo**
Tres casos de estudio
Daniel Cueto Mondéjar, F. Javier Castellano-Pulido
- pág. 212 **11. Delirios de grandeza**
Reseña libro "Latinoamérica XL"
Texto Esteban Salcedo Sánchez
Autora de libro Sálvora Feliz

1. Housewifization - la economía, la política y lo social, y las tensiones entre estas tres fuerzas han ido determinando la construcción material de nuestros hogares /// el diseño del espacio urbano y del ámbito doméstico están todavía determinados por el dogma moderno de la separación de funciones /// nuestras sociedades occidentales han interiorizado esa imagen estereotipada del hombre como ser social, ahí fuera, engullido por la vida laboral, que persigue logros heroicos, mientras la mujer se queda en casa, al cuidado de todo lo que concierne a la reproducción /// el proceso político a través del cual se confina y privatiza el trabajo doméstico dentro de la casa, al mismo tiempo que es "naturalizado" como una labor desarrollada específicamente por la mujer /// socializar el trabajo doméstico y el cuidado de los niños, dando a las mujeres la oportunidad de desempeñar otros papeles dentro de la sociedad más allá de los asignados por el imperante sistema heteropatriarcal /// la casa proyecta un modelo de vida y unas ambiciones y deseos que no elegimos libremente, que no son naturales ni inevitables /// cómo el entorno construido impone y refuerza relaciones de poder /// podrán surgir espacios que permitan de modo natural acuñar nuevos términos, construir nuevas tradiciones, expandir rituales alternativos al margen de discursos cuidadosamente institucionalizados ///

2. Geografías en la pantalla - la ciudad contemporánea se ha adaptado, pantallas y medios de transporte mediante, a un mundo dominado por la discontinuidad /// comienza un proceso de exploración en el que, usando el montaje como herramienta, tiene lugar toda una construcción de geografías ficticias /// El cine y el automóvil convergen, alterando no sólo la percepción espacial de la ciudad, sino su propia velocidad /// el cine y sus derivados no sólo retrataron las ciudades sino que, en ese proceso, cambiaron nuestra forma de mirarlas /// un tipo de espacio cada vez más común en la ciudad contemporánea: aquel que sólo tiene sentido al ser mediatizado /// La ciudad ya no es un gran anuncio, es un espacio infinito que scrolleamos en busca de la siguiente localización de fondo para nuestras stories /// el momento en el que la ciudad asuma su nueva condición y empiece a construirse expresamente como un decorado ///

3. La Puesta en Obra del Espacio - Pareciera que para entender la arquitectura habría primero que desvelar el concepto de espacio en todas sus significaciones /// es a través de la técnica como

el hombre pone en juego posibilidades disponibles que permanecían ocultas /// ¿cuál es la materia a través de la cual se despliega la arquitectura?, ¿qué materia le otorga significado? /// Ese espacio como congregación de lugares cobra sentido en a través de la propia relación entre las cosas, de su lazo, en el vínculo, en el enlace, en su correspondencia y reciprocidad /// La arquitectura posee el potencial generador de lugares; cuarto, esquina, plaza, desván, son ya lugares, cualificaciones del espacio, que no son por sí mismas, tejen espacio por las relaciones que establecen /// El espacio contiene la potencia de crear poéticamente /// **4. Un juego continuo de reglas. Operar entre la ingenuidad y el pragmatismo** - Nuestro trabajo lo empezamos a ver desde ese enfoque, no como proyectos aislados, sino como un proyecto de oficina /// cuando no hay trabajo lo inventas /// cuál sería el equivalente a un meme de La Bienal de Venecia, y cómo convertirlo en un ejercicio crítico o divertido /// Estábamos entonces en desacuerdo con esta noción muy local, de equivaler el valor de la arquitectura únicamente a su resultado estético /// entender la arquitectura no solo a partir de edificios, sino como una disciplina o condición que existe entre varios medios /// entendemos la arquitectura como un fenómeno cultural /// los recursos técnicos y materiales con los que practicamos son todos de baja resolución /// vemos gran valor en la organización de un edificio y su estructura /// **5. Reflexiones sobre una caja vacía** - la nueva expresión tridimensional que, en su condición de objeto, traspasaba los límites de la pintura y se apropiaba del "espacio real" /// el ámbito del arte, que encontró en la industria y en su arquitectura nuevas vías de creación /// un nuevo tipo de objeto artístico, cuyo léxico entraba en relación con formas industriales /// el espacio, como material básico de creación /// el espacio dejaba de ser un vehículo expositivo, para convertirse en material esencial de sus obras /// una experiencia unificada, que entendía la visión y la comprensión como fases simultáneas de la percepción /// la caja como objeto aumentó en el terreno de lo artístico, superpuesto a un estado cero de la arquitectura /// la generación de un tipo de límite espacial secundario, que modificaba y reconfiguraba el espacio original /// **6. Chrysler-Seida, Luis Martínez Feduchi** - pequeños trabajos de decoración de tiendas sirven como campo de experimentación /// laboratorio formal en el que experimentar con nuevos materiales y técnicas constructivas, pero

a su vez con un nuevo lenguaje arquitectónico alternativo al orden clásico /// la identificación de las transferencias interdisciplinarias establecidas entre la publicidad impresa de la firma de automóviles y la imagen arquitectónica de sus comercios /// asimilación de una nueva poética constructiva moderna, alternativa al orden clásico /// simbolismo capaz de establecer nuevos vínculos culturales con el público /// una privilegiada oportunidad de romper con el historicismo imperante /// una sintaxis compositiva alternativa al orden clásico, llamada a poner fin a la uniformidad de los comercios tradicionales /// trasladando los principios plásticos de las artes pictóricas de vanguardia a su composición arquitectónica /// conviven los cometidos primarios -seguridad, exhibición, acceso, protección solar, iluminación, ...- con funciones comunicativas y de reclamo /// para convertirse en bien de consumo el objeto arquitectónico debe abandonar la evidencia de su esencia técnica para convertirse en signo /// plano atectónico que camufla la lógica estructural que lo sustenta /// la moldura moderna enfatiza la dinámica compositiva del revestimiento entendido como continuo constructivo, formado por texturas unidas mediante costuras, que articulan los diferentes planos siguiendo estrategias de entrelazamiento visual /// La portada entendida como máscara establece la codificación social de la marca a través de la que Chrysler se relaciona con el mundo /// el detalle asume un nuevo papel como articulación entre los diferentes sistemas constructivos

7. Escola Verde en Santos, Sao Paulo - prefabricados de hormigón, reduce los tiempos de construcción y configura espacialmente el edificio con una trama modular /// con solo dos crujías organiza todos los programas /// La planta baja está organizada por un espacio abierto de doble altura /// los siguientes pisos se encuentran los espacios administrativos, aulas y laboratorios /// la cubierta se ha habilitado a modo de patio elevado

8. Arquitectura y programa social - La condición representativa y el supuesto uso temporal de la edificación conllevaron que el Pabellón careciese de espacios o recursos servidores anexos que pudiesen perturbar la prístina arquitectura /// aparente incapacidad de adecuación de ciertas arquitecturas modernas /// la condición arquitectónica original compite con las necesidades programáticas de sus usuarios /// tergiversó la función de vivienda para convertirla en un pabellón paradigma de la arquitectura moderna ///

9. ¿Devorar para

reparar? - esta política de borrado también se expresa, entre otras estrategias, mediante la invisibilidad de las preexistencias y espacialidades amerindias /// sosteniendo que los saberes espaciales ancestrales son fuentes presentes de producción de inteligencias y, con esto, afirmando la necesidad de visibilizar agendas amerindias contemporáneas y sus prácticas de diseño /// No se trata de restituir o reconstruir otros tiempos o saberes, sino de construir un futuro en el que las heridas del pasado sean tenidas en cuenta y se promueva un enfoque amplio y múltiple en propuestas territoriales y urbanas que consideren las diversas perspectivas, existencias y saberes /// una arquitectura del bosque, que es producto de una agenda amerindia de coexistencia con el paisaje diseñada colectivamente, entre humanos y no-humanos /// urbanidades de otra naturaleza, abordando las posibles mutaciones urgentes de las actuales urbes, como la descarbonización y la reparación de los paisajes degradados /// **10. La integración de la energía renovable en el paisaje litoral europeo** - abordar la integración de la infraestructura energética desde una aproximación sociocultural y paisajística /// proyectos energéticos que crean vínculos visuales y experienciales con la historia /// Los conflictos espaciales que esta ocupación implica necesitan del diseño de instalaciones integradas en el paisaje de forma visual, espacial y funcional y no sólo de la mitigación de sus impactos. /// se requieren innovadoras estrategias basadas en el análisis de las dimensiones espaciales del proyecto de la energía que completen las perspectivas predominantes actualmente /// trata de superar miradas proteccionistas, tecnificadas o esteticistas presentes en el sector energético a partir de un método de proyecto multidisciplinar y multiescalar en el que el arquitecto actúa como figura transversal /// **11. Reseña libro "Latinoamérica XL"** - explora la masa crítica a partir de la cual la arquitectura y el territorio se confunden /// el concepto de infraestructura residencial atendiendo a una característica consustancial; la grandeza /// Un atlas valioso de un fenómeno anómalo /// lo que se nos presenta en el libro son los resultados /// Una lectura formal que perpetúa la mirada colonialista /// afiliaciones políticas, sesgos raciales, corrientes artísticas, innovaciones tecnológicas, relaciones domésticas o vinculaciones con el paisaje; y que constituyen la verdadera escala de la delirante agenda de la modernidad latinoamericana.

Housewifization

Desigualdades de género y el auge del espacio doméstico contemporáneo

Housewifization

Gender inequalities and the rise of contemporary domestic space

Marcos Parga Prado

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 20-41

Resumen. En los años 80 la activista alemana Maria Mies acuñaba el término *housewifization* para describir el proceso político a través del cual, durante los últimos 2 siglos, se confina y privatiza el trabajo doméstico dentro de la casa al mismo tiempo que es “naturalizado” como una labor desarrollada específicamente por la mujer.

Como consecuencia, el diseño del hogar familiar contemporáneo es, en la mayoría de los casos, el resultado de la aplicación de un patrón genérico que, impulsado por intereses del mercado, incorpora por defecto ciertas suposiciones sobre la naturaleza de la familia que debería contener y los roles que cada uno de sus miembros debería desempeñar dentro de dicha estructura básica, ayudando así a consolidar una de las más obvias – y todavía no resuelta- desigualdades sociales: aquella entre hombres y mujeres.

De la mano de activistas y pensadoras feministas el texto sitúa esta desigualdad en el centro del debate en torno al espacio doméstico y el proyecto de la vivienda colectiva analizando sus efectos sobre la arquitectura para revelar cómo la relación entre espacio y género ha ido evolucionando a la vez que lo hacían los diferentes sistemas socioeconómicos, y cómo esta circunstancia ha ido mutando nuestros hogares en espacios de explotación, desposesión e invisibilización.

Palabras Clave

Vivienda
Políticas de género
Familia
Labor reproductiva
Patriarcado
Feminismo material
Biopolítica
Acumulación primitiva
Horror familiar

ABSTRACT. In the 1980s, the German activist Maria Mies coined the term *housewifization* to describe the political process through which, for the past 2 centuries, domestic labor has been confined and privatized within the home while being “naturalized” as a work carried out specifically by women.

As a result, the design of contemporary family home is most of the times the result of applying a generic template that, driven by market interests, incorporates by default certain assumptions about the nature of the family that it might contain and the roles that each of its members should play within this basic structure, consolidating one of the most obvious – and still unresolved – social inequalities: that between men and women.

Following feminist activists and thinkers, the text places this inequality at the center of the debate on domestic space and the project of housing analyzing its effects on architecture to reveal how the relationship between space and gender has evolved alongside pervasive socioeconomic systems, and how this circumstance has been mutating our homes into spaces of exploitation, dispossession, and invisibility.

KEY WORDS. Housing, gender politics, family, reproductive labor, patriarchy, material feminism, biopolitics, primitive accumulation, familiar horror.

Introducción

El espacio doméstico, y por extensión el hábitat residencial colectivo, ha sido, y probablemente seguirá siendo, un espacio controvertido. En él convergen cuestiones relacionadas con la economía, la política y lo social, y las tensiones entre estas tres fuerzas han ido determinando la construcción material de nuestros hogares a lo largo de la historia.

Desde las utopías sociales del siglo XIX y sus disruptivas materializaciones (figura 1), hasta los más recientes experimentos que tratan de estimular un nuevo tipo de domesticidad compartida (figura 2), los intentos por cuestionar y desestabilizar los modelos imperantes en cada época son numerosos.

Sin embargo, hoy en día, el diseño del espacio urbano y del ámbito doméstico están todavía determinados por el dogma moderno de la separación de funciones, especialmente de la división entre el trabajo y la vida, entre la producción y la reproducción. La mayoría de las actividades vinculadas a la labor de reproducción -según Hannah Arendt, todo aquello que se ocupa de la reproducción biológica de la especie¹- han sido reiteradamente consideradas un asunto privado, ligadas a la esfera íntima, y por tanto invisibles, unas tareas que incluso en la actualidad quedan fuera de la ecuación económica y son tradicionalmente llevadas a cabo por la mujer dentro del núcleo familiar.

Todo esto no sucede por casualidad, sino que es el resultado de un largo proceso de diseño y aplicación de políticas de género que han regulado y organizado el trabajo doméstico en base a una de las más obvias – y todavía no resuelta- desigualdades sociales: aquella entre hombres y mujeres. Los datos continúan revelando un uso diferenciado del tiempo en función del sexo y,



figura 1
Sesión de juego en la Escuela
Infantil del Familisterio de Guise.
Imagen: Marie-Jeanne Dallet-
Prudhommeaux, 1897. Colección
Familistère de Guise.

aunque las cifras pueden oscilar, en general las mujeres siguen dedicando el doble de horas al trabajo no remunerado, de cuidados o reproductivo. Hablamos del cuidado de menores, personas mayores, personas en situación de dependencia o del trabajo de mantenimiento de la vida cotidiana o trabajo doméstico entendido como aquel que tiene lugar -principalmente- en el espacio del hogar. Esta doble jornada laboral o desigualdad en el uso de los tiempos, resulta determinante en el acceso de las mujeres a una vivienda adecuada, segura y económicamente accesible ².

Como ya apuntaba hace unos años Niklas Maak para referirse a lo que él denomina procesos de *biologización* de la historia del habitar, nuestras sociedades occidentales han interiorizado esa imagen estereotipada del hombre como ser social, ahí fuera, engullido por la vida laboral, que persigue logros heroicos, mientras la mujer se queda en casa, al cuidado de todo lo que concierne a la reproducción.

Utilizando una ilustración aparecida en un libro de texto reciente para explicar la vida en los tiempos del hombre de Neanderthal, donde se ve a una pareja y su hijo pequeño a las puertas de una cueva - el hombre luchando con un oso mientras la mujer protege al niño - Maak nos alerta de que lo que estamos viendo nunca existió. Basándonos en lo que nos dicen los paleontólogos, durante el Paleolítico medio y superior los humanos solíamos vivir en hordas -no en familias- y las cuevas las utilizábamos para cobijarnos temporalmente, no como hábitat permanente. Maak explica cómo, desde mediados del siglo XIX, diferentes representaciones de la prehistoria jugaron un papel fundamental como parte de un proceso de naturalización de un diseño de vida familiar políticamente deseable, en el que se asignaba al



figura 2
Una de las cocinas comunitarias
en la Cooperativa de Viviendas
en el río Spreedfeld. Carpaneto
Architekten, Fatkoel Architekten,
BAR Architekten. Berlin, 2013.

hombre trabajador el papel de sostén de la familia, y a la mujer el de cuidadora de la casa³ (figura 3).

La industrialización del hogar y el apuntalamiento de las asimetrías sociales

Esta necesidad de organizar a la población en grupos de familias nucleares aisladas - en detrimento de otros modelos alternativos de familia e integración de trabajo y vida más comunes en siglos anteriores⁴, de colocarlas en apartamentos y casas unifamiliares, y de administrar y compartimentar la vida dentro de esas unidades, asignando roles específicos a cada uno de sus miembros⁵, surge precisamente en el momento en que la desaparición del sistema feudal y el auge del trabajo asalariado estaban cambiando profundamente el panorama económico de Europa entre el siglo XV y los primeros años de la Revolución Industrial (siglo XVIII) (figura 4).



figura 3
Homme attaqué par un ours.
Illustracion de Pierre Pelot. En
*La vie des enfants. Au temps de
la Préhistoire.* Editions de la
Martinière, 2005.



figura 4
*Manchester from Kersal Moor, with
rustic figures and goats.* William
Wyld, 1852.

Marx describe esta dinámica como “acumulación originaria (o primitiva)”, entendida como la “construcción sistemática de una clase social privada del control de sus medios de producción a través del robo y la violencia institucionalizados”⁶.

Unos años después, a comienzos del siglo XIX, con el rápido aumento del trabajo remunerado y los innumerables cambios tecnológicos, la “casa” comienza a ser vista como un lugar de retiro, una institución que debía funcionar como espacio en el que el trabajador debía recuperarse de la acelerada vida laboral y así continuar siendo productivo. Esta nueva percepción del espacio doméstico acentúa la diferenciación entre *hogar* y *lugar de trabajo*, reforzando asimetrías heteropatriarcales y aumentando la creciente mercantilización de la vida cotidiana. El auge de este tipo de domesticidad basada en la familia autosuficiente y la separación entre vida y trabajo debe ser entendida dentro de una tendencia social más amplia que la activista Maria Mies definiría como “housewifization”. Con este término Mies describe el proceso político a través del cual se confina y privatiza el trabajo doméstico dentro de la casa, al mismo tiempo que es “naturalizado” como una labor desarrollada específicamente por la mujer⁷ (figura 5).

figura 5
The sphere of woman. Ilustración a toda página para un artículo publicado en *Godey's Lady's Book*, Vol. 40 (Marzo 1850): p. 209 (Filadelfia: Publicado por L. A. Godey).



Tal y como apunta Silvia Federici en su libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, este proceso proto-capitalista exigía la transformación del cuerpo en máquina de trabajo, pero también la sumisión de la mujer a la producción de mano de obra⁸, la masa crítica necesaria para la creación, consolidación y supervivencia -ordenada y eficiente- del actual sistema económico⁹.

Primeras disensiones: modelos alternativos que cuestionan el orden establecido

Esta forma en la que la acumulación primitiva también se extendía al ámbito de la familia nuclear -ahora unidad básica de la sociedad alrededor de la

cual se construye el nuevo sistema- redefiniendo el papel de la mujer como improductiva y separándola de cualquier control sobre la economía de su existencia, establece las bases para la *naturalización* de un nuevo orden social sustentado por la división del trabajo en función del género, algo que desde principios del siglo XIX ha sido sistemáticamente cuestionada por diferentes agentes y movimientos a través de la generación de nuevas nociones de comunidad y modelos espaciales alternativos que trataban de reconciliar vida y trabajo.

Cabría destacar aquí, por ejemplo, los ya mencionados modelos desarrollados por los socialistas utópicos a principios del siglo XIX, encabezados por Fourier y su Falansterio (figura 6), un ejemplo de pensamiento avanzado para la época, un atentado contra los valores establecidos según los cuales el espacio domestico se veía como “templo” de los principios asociados a la familia. A través de su diseño, la propuesta de Fourier promulgaba su fe en la propiedad colectiva, la solidaridad social, la socialización del trabajo doméstico, y la defensa de la libertad sexual, lo que claramente suponía una amenaza directa a la institución del matrimonio y a la familia nuclear¹⁰.



figura 6
The dreamt Phalanstere of Charles Fourier. Laurent Pelletier, 1868.

O los edificios de apartamentos y hoteles residenciales, los *Home Clubs*, y las *Single Room Occupancy Houses* (SRO) aparecidas en Nueva York en el siglo XIX como respuesta a la incesante llegada de inmigrantes a la ciudad. Erigidas con el objetivo de satisfacer las necesidades de una creciente clase media urbana, de simplificar la vida diaria mediante un sistema cooperativo de gestión de las tareas domésticas¹¹, estas nuevas tipologías se convertirían en una opción perfecta para el alojamiento de mujeres trabajadoras solteras. La filosofía detrás de estos modelos alternativos de vivienda estaba directamente ligada a los ideales feministas de independencia - social y económica- y la presentación deliberada de las trabajadoras cualificadas (*white-collar*) como “mujeres de negocios”. Dos ejemplos tempranos de esta nueva tipología experimental relativamente fugaz son el *Stewart's Working Womens Hotel* (1878, figuras 7 y 8) y el *Martha Washington Hotel* (1903, figuras 9 y 10) ambos construidos en NYC¹².



Stewart's Hotel for Working-women, Fourth Avenue and Thirty-second Street.



SMALL BEDROOM.



figuras 7 y 8

Stewart's Working Women's Hotel.
Construido por el acudalado
comerciante Alexander Turney
Stewart en NYC en 1878. Fachada
principal y habitación individual.

figuras 9 y 10

Hotel Martha Washington.
Diseñado por el arquitecto
Robert Gibson y construido en
NYC en 1903. Fachada principal
y sufragistas fotografiadas en el
acceso por la calle East 30th Street
en 1912. *El Interurban Woman*
Suffrage Council había fijado su sede
en el hotel unos años antes, en 1907.

O también los intentos de la Unión Soviética por materializar el sueño socialista de una sociedad sin clases tras la revolución de 1917, utilizando la arquitectura como parte de una clara agenda política a modo de herramienta crucial para desarrollar un prototipo espacial que sirviera como escenario de un nuevo orden social. Materializado en el edificio Narkomfin (figura 11), el diseño final trataba de superar la división normativa del trabajo en función del género, liberando a la mujer de las labores domésticas, permitiendo así a toda persona convertirse en un miembro productivo más de una moderna sociedad industrial centrada en el trabajador - y no tanto en la familia patriarcal¹³.



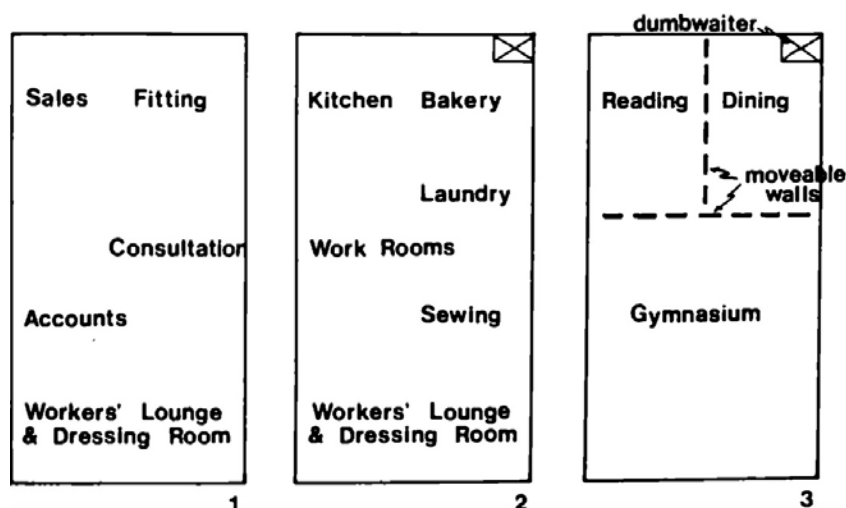
figura 11
Edificio de vivienda colectiva experimental Dom Narkomfin. Moisei Ginzburg e Ignatii Milinis. Moscú, 1932. Imagen: Robert Byron, 1934.

La casa feminista es una casa sin cocina

Pero más allá de estas experiencias, extensamente analizadas en multitud de textos académicos, y con el objetivo de explorar cómo nuevos modelos de producción y reproducción colaborativa han puesto -y siguen poniendo- en duda jerarquías de género y estrategias biopolíticas de control, cuestionando al mismo tiempo el papel de la arquitectura – y por extensión, del arquitecto- en estos procesos emancipatorios, deberíamos mirar atrás, expandir el campo de visión y recuperar el trabajo de activistas pro-derechos de la mujer como Betty Friedan (1921-2006) o Selma James (1930), y antes Mary Livermore (1820-1905), Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) o Melusina Fay Pierce (1836-1923). Todas estas mujeres pertenecieron a un grupo de feministas estadounidenses que durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX hicieron campaña en contra del aislamiento de las mujeres en el hogar y el confinamiento a la vida doméstica por considerarlo la causa fundamental de su posición desigual en la sociedad. Sus planes innovadores y estrategias visionarias tenían como objetivo principal socializar el trabajo doméstico y el cuidado de los niños, dando a las mujeres la oportunidad de desempeñar otros papeles dentro de la sociedad más allá de los asignados por el imperante sistema heteropatriarcal¹⁴.

Así, por ejemplo, Fay Pierce fue la primera en demandar en 1868 un salario para el desempeño de las labores del hogar creando, un año más tarde, la *Cambridge Cooperative Housekeeping Association* en Massachussets (EEUU) con el objetivo de liberar a las mujeres de dichas labores, centralizando servicios domésticos básicos en un solo edificio y empleando a trabajadores remunerados (figura 12). Fay Pierce se convertiría también en la primera mujer en desarrollar una detallada crítica de la vida doméstica en EEUU en términos económicos, reuniendo en 1884 sus ideas y experiencias en el libro seminal *Co-operative Housekeeping: How not to do it and How to do it*¹⁵.

figura 12
Diagramas funcionales de los diferentes niveles según los cuales se debían organizar las sedes de la *Cooperative Housekeeping Society*, dibujadas por Beth Ganister en base a la descripción detallada incluida por Fey Peirce en varios de sus escritos. Aunque este experimento no llegó a materializarse, Fay Peirce continuó trabajando en sus teorías sobre la colectivización de las labores domésticas, imaginando el posible impacto de las mismas en el diseño de las nuevas tipologías de vivienda colectiva.



Como este, son numerosos los ejemplos en los que, durante el siglo XIX y principios del XX, mujeres y hombres experimentaron con formas alternativas de colectivizar el trabajo doméstico a diferentes escalas - desde la singularidad de un bloque de viviendas, hasta estrategias vecinales, municipales, o incluso operaciones a nivel nacional¹⁶- dando como resultado la aparición de nuevas formas de organización cooperativa (figura 13), una creciente experimentación con nuevas tipologías aplicadas al espacio de trabajo asociado a la vivienda, y la introducción de nuevos modelos de arquitectura residencial (figura 14). Con el objetivo de superar patrones espaciales a nivel urbano y doméstico que aislaban a las mujeres, invisibilizando su trabajo dentro del hogar, estas propuestas promovían nuevas formas de organización vecinal como cooperativas de amas de casa, así como nuevos tipos edificatorios como la vivienda sin cocina (figura 15), la cocina pública, el comedor comunitario, o los centros de distribución de comida a domicilio (figura 16).

Al mismo tiempo, en Europa, el teórico y líder socialista alemán August Bebel (1840-1913) publica *La Mujer y el Socialismo*¹⁷ en 1879, analizando el papel de la mujer y su valor en la sociedad. Bebel abogaba por el desarrollo de



figura 13
La diseñadora autodidacta y feminista Alice Constance Austin (1862-1955) delante de la maqueta para su proyecto no realizado de una colonia cooperativa en Llano del Río, California, en 1916. La propuesta incluía viviendas sin cocina con entrega a domicilio de comidas preparadas, además de otras innovaciones destinadas a mejorar la vida de las mujeres dentro de la comunidad.



figura 14
Hull House. Casa "social o de beneficencia" (*settlement house*), Chicago. Fundada por las activistas y trabajadoras sociales Jane Addams y Ellen Gates Starr en 1889. Interior de la *coffee room*.

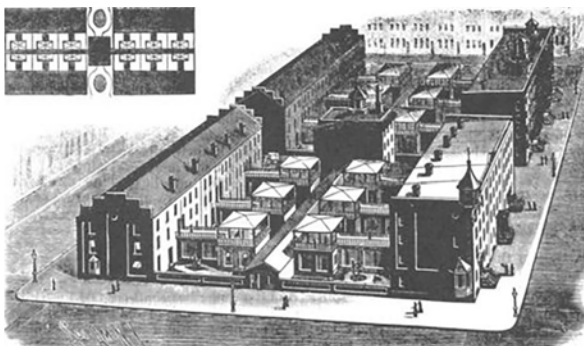


figura 15
Solución patentada para la mejora de edificios residenciales. Propuesta del arquitecto Leonard E. Ladd para Filadelfia, 1890. El prototipo de bloque de viviendas incluía 24 casas en hilera sin cocina, compartiendo los espacios de cocina central y lavandería.



figura 16
The New England Kitchen. El proyecto fundado en 1890 por Ellen Swallow Richards y Mary Himman Abel, con su primera sede en 142 Pleasant Street, Boston, tenía como objetivo crear una red de centros de preparación de comida a domicilio para servir a las poblaciones desfavorecidas de inmigrantes en la zona. En colaboración con el MIT, el diseño de los menús se basaba en principios científicos aplicados a la nutrición.

un nuevo tipo de vivienda colectiva con servicios comunes como condición imprescindible para alcanzar la necesaria igualdad entre hombres y mujeres.

Unos años más tarde, sería la escritora feminista y política alemana Lily Braun (1865-1916) quien se haría eco de estas ideas utilizándolas como base para su intervención en el Congreso de Seguridad Laboral de Zúrich de 1897, presentando las primeras versiones de una nueva tipología habitacional que más tarde sería conocida en el norte y centro de Europa como “viviendas con cocina central”. En su intervención, Braun defendía que no sería la eliminación de las barreras para acceder a una educación universitaria, a los juzgados o al parlamento lo que emanciparía a la mujer, sino su liberación de cocinas y fregaderos, permitiéndole participar en la vida social y, consecuentemente, reducir su doble carga de trabajo¹⁸.

El nuevo clima político generado tras el impacto de este incipiente movimiento en favor de los derechos de la mujer a principios del siglo XX lleva a algunas ciudades europeas a adoptar - y construir- nuevos edificios residenciales en los que las labores domésticas eran llevadas a cabo por “sirvientes” en dependencias centralizadas, reduciendo el espacio destinado a estas funciones en la configuración de las unidades de vivienda -ahora desprovistas de cocina¹⁹.

El mayor impulso vendría de los países escandinavos, en especial Suecia, donde los altos índices de empleo de las mujeres convertían la nueva tipología (*Kollektivhus*) en un instrumento decisivo para conseguir su deseada emancipación. Aquí, los más activos defensores del nuevo modelo serían el arquitecto Sven Markelius y la socióloga y política Alva Myrdal (1902-1986) quien, además de verlo como parte activa de un ambicioso proceso de reforma social en el país, entendía su organización espacial basada en lo colectivo como expresión lógica de modernización. En las *Kollektivhus*, una gran parte de la superficie era compartida (comedor común, guardería, espacios de recreo, etc.) proporcionando los escenarios adecuados para el desarrollo de una *democracia deliberativa* que debía nutrir un tipo especial de “esfera pública”²⁰ basada en una cultura que no aceptaba fácilmente las desigualdades de género²¹ (figuras 17 y 18).

figuras 17 y 18
John Ericsonsgatan 6 Kollektivhus.
Estocolmo, Suecia. Sven Markelius,
1935.



Sin embargo, y pese a los interesantes avances en la reorganización del espacio doméstico explorados en esta tipología, el modelo de “viviendas con cocina central” y sus apartamentos desprovistos de servicios perderían relevancia a partir de 1945. El elevado coste de manutención desplazaría a las clases trabajadoras como principales beneficiarias, y solo familias de clase media – con educación y alto nivel económico generado por ambos cónyuges- podían permitirse vivir en este tipo de complejos residenciales, lo que hizo que terminaran siendo etiquetadas como “soluciones especiales para gente privilegiada”. Además, el modelo empezó a ser criticado desde diferentes estamentos sociales al ser percibido como una amenaza potencial a la institución de la familia nuclear -pilar básico del sistema capitalista- y por su ineficacia ante uno de sus principales objetivos: la contratación de “sirvientes” para el desempeño de las labores del hogar no hacía más que desplazar, en vez de eliminar, la doble carga de trabajo para las mujeres, ya que el personal -predominantemente femenino- seguía viviendo de forma “tradicional”²².

Feminismo material y la reconstrucción del espacio doméstico

No fue hasta las revueltas sociales de finales de los años 60, que supusieron un importante avance en los procesos de emancipación de la mujer, que el concepto e implicaciones asociados a este modelo fueron redescubiertos. Ahora, el movimiento feminista moderno comienza a modular su discurso para incluir lo que más tarde Silvia Federici definiría como “el descubrimiento de la labor reproductiva”²³. En ese momento, una nueva revisión de las teorías marxistas pone de manifiesto las incongruencias de un sistema económico construido en torno a la unidad familiar y basado en la explotación sistemática del trabajo doméstico llevado a cabo por las mujeres. El hogar, ahora visto como un espacio productivo, lo mismo que la fábrica, se convierte por tanto en un nuevo terreno para la lucha por la igualdad de género, por lo que cuestiones que antes se consideraban privadas comienzan a formar parte del debate público. Desde entonces, la *casa* no ha vuelto a ser ese refugio seguro, desconectado del promiscuo mundo de la producción, sino que se ha convertido en el inesperado campo de batalla en el que se construye la subjetividad contemporánea, y donde se manifiestan muchos de los conflictos internos de nuestra sociedad.

Es en este contexto en el que surge el influyente y controvertido movimiento internacional *Wages for Housework*²⁴, primero en Italia y luego en Estados Unidos. Inspiradas en el trabajo de activistas como Mariarosa Dalla Costa (1943) o la ya citada Selma James, sus “demandas” resultaron cruciales en el inicio de un necesario debate sobre la reproducción social y los aspectos de género asociados al trabajo doméstico (figuras 19 y 20).

La tesis defendida por sus integrantes de que el cambio decisivo de la realidad social sólo podía ocurrir a través de la socialización del trabajo reproductivo y la reorganización espacial del entorno doméstico y urbano, fue retomada pocos años más tarde por el denominado *feminismo material*.

figura 19

Poster anunciando la conferencia sobre bienestar organizada por el New York Wages for Housework Committee el 24 de Abril de 1976.

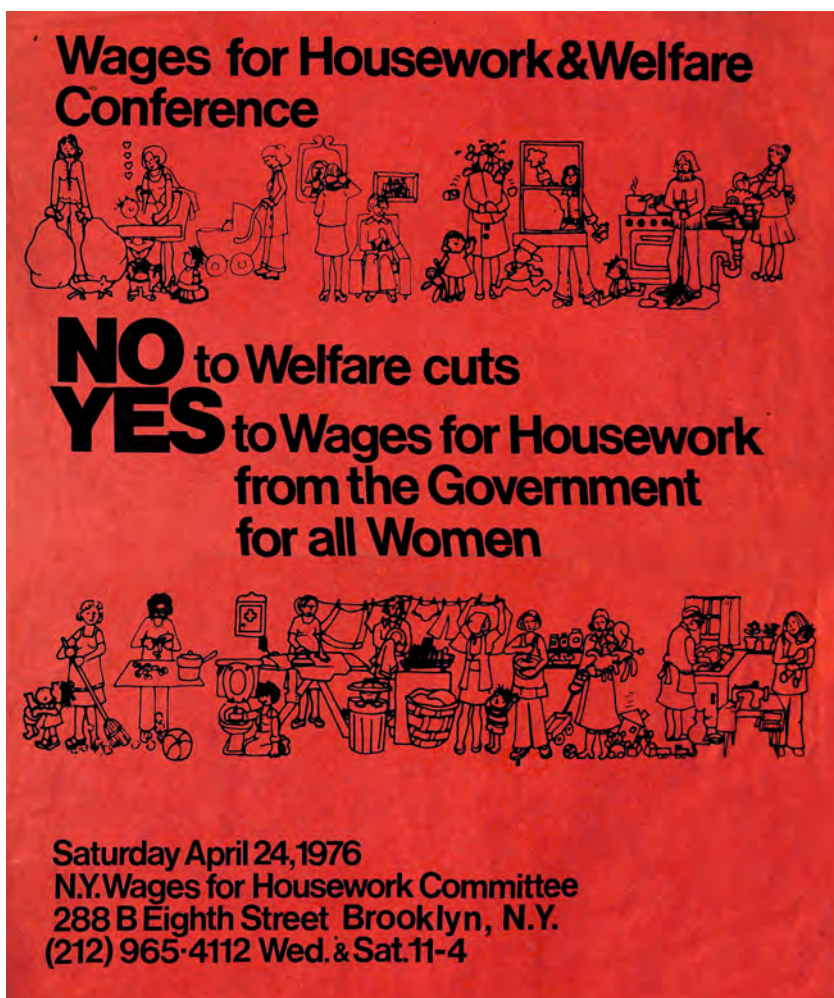


figura 20

Simpatizantes del movimiento Wages for Housework manifestándose el Día Internacional de la Mujer en NYC, 1977. Imagen: Freda Weinland.



El término aparece en Francia a finales de los años 70, parcialmente originado a partir del trabajo de varias feministas francesas, especialmente de la socióloga y escritora Christine Delphy (1941), quien defendía que solo existían dos modos de producción en nuestra sociedad: industrial y doméstico. El primero posibilitaba la explotación capitalista, mientras que el segundo toleraba la explotación familiar y patriarcal. Para Delphy, el feminismo material constituía la única teoría histórica que contemplaba la opresión como una realidad básica en la vida de las mujeres²⁵, ya que prestaba especial atención a las condiciones materiales bajo las cuales se habían desarrollado las estructuras sociales presentes en aquel momento, incluidas aquellas que establecían una jerarquía de género.

Esta nueva rama del feminismo subrayaba, por tanto, el papel central del capitalismo y el patriarcado para entender la opresión de la mujer, y entendía el género como una construcción social, revelando cómo la sociedad asignaba ciertos roles a las mujeres en base a una construcción ideológica de la noción de familia. Al abordar todos estos temas desde los aspectos más básicos del habitar, este movimiento nos muestra cómo el sistema capitalista necesita el “hogar” para estabilizar la acumulación de riqueza y la consecuente explotación laboral, necesita la “familia” para producir y reproducir trabajo, y necesita la “ciudad” para generar beneficios infinitos.

Al centrarse en las diferentes organizaciones del espacio doméstico, el feminismo material entendía la arquitectura de la casa - y las relaciones que esta genera- como el lugar desde el que comenzar una reforma social verdaderamente ambiciosa.

En este sentido, en su libro *La gran revolución doméstica*, la historiadora Dolores Hayden describía este movimiento como un intento por reconceptualizar la relación entre el espacio privado del hogar y el espacio público, profundizando en esta nueva perspectiva desde la que analizar la evolución del concepto de domesticidad y la relación entre la organización espacial en el ámbito doméstico y las políticas de género²⁶.

Mediante el análisis de ciertas arquitecturas generadas como resultado de experiencias en torno a la colectivización y profesionalización del trabajo doméstico en Estados Unidos, Hayden nos recuerda que lo que está en juego - básicamente la reconstrucción radical del espacio doméstico- no depende simplemente de la mejora de un aspecto concreto de nuestras vidas, sino que debe ser entendida como el punto de partida de una reforma más amplia cuyo objetivo es imaginar formas alternativas de coexistencia, esta vez liberadas de lo que el filósofo Paolo Virno describía como “horror familiar”. En su breve artículo con el mismo título²⁷ Virno revisita el famoso ensayo de Sigmund Freud *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*) donde el neurólogo austriaco, utilizando el término *heimlich* -referido a la intimidad de lo familiar- defendía que es precisamente dentro de esta intimidad donde la sensación de terror

puede surgir en cualquier momento y de forma más intensa. Virno utiliza este argumento para señalar cómo, en nuestra sociedad postindustrial, lo “habitual” -lo más familiar- en ocasiones esconde un *ethos* que, entendido como las creencias y principios rectores de una sociedad en un momento determinado, puede ser identificado a partir de patrones asociados a rutinas cotidianas que definen la estructura de un modo de vida.

En este caso, y siguiendo las reflexiones de Virno, podríamos argumentar que hoy en día, en nuestras sociedades occidentales, la *casa* proyecta un modelo de vida y unas ambiciones y deseos que no elegimos libremente, que no son naturales ni inevitables - como el deseo de adquirir una propiedad o el deseo de convivir dentro de una estructura basada en la familia nuclear²⁸.

Es por ello que, al analizar nuestros espacios más íntimos, nos inunda ese *horror familiar*, aterradoramente cercano, que aflora cuando nos damos cuenta de cómo la “construcción” de lo doméstico se encuentra en la raíz misma de muchas desigualdades y problemas sociales, reflejando una imagen fiel de las estructuras sociales más profundas, de cómo estructuras político-económicas específicas influyen en la manifestación de la arquitectura, la forma urbana y los entornos domésticos, y de cómo a lo largo de los últimos 200 años se han ido consolidando ciertos mitos persistentes en torno a cómo debe ser y a qué – o quién - debe responder el espacio de la vivienda, cómo este debe ser adquirido y facilitado²⁹, y qué papel juega en el desarrollo urbano contemporáneo.

Cabría entonces preguntarnos, ¿es posible imaginar nuevas formas de vivienda colectiva que compensen dicotomías ideológicas construidas a lo largo de dos siglos de tipologías estandarizadas?, ¿es posible imaginar modelos espaciales alternativos que exploren nuevas relaciones entre producción y vida, que rechacen (cuestionen) roles tradicionales de género, que atiendan (respondan) a otro tipo de usuarios más allá de la familia nuclear?

Conclusiones

En *La agonía del poder*, el filósofo francés Jean Baudrillard hablaba sobre la transición experimentada en Occidente desde un sistema de “dominación” - basado en la alienación, la revuelta, la revolución- a un mundo de “hegemonía” generalizada - en el que todos nos hemos convertido en rehenes y cómplices del mercado global y todos sus efectos colaterales. Baudrillard explicaba ya en 2005 cómo la intensa inestabilidad política, la ansiedad social y la incertidumbre económica que han caracterizado nuestra era son producto de esta transición³⁰.

Siguiendo esta línea de pensamiento, ahora que una revolución no es posible -ni efectiva- vuelven a tener una especial relevancia aquellas propuestas de lucha gradual centradas en fomentar un cambio en las condiciones materiales asociadas al ámbito doméstico defendidas por el feminismo material.

Al igual que en los años 70, hoy en día la arquitectura ofrece un método diferencial para la crítica estructural y la afirmación positiva, una forma específica de contrarrestar esa hegemonía institucionalizada de la que hablaba Baudrillard, de comprender cómo el entorno construido impone y refuerza relaciones de poder, perpetuando configuraciones espaciales diseñadas para una domesticidad reñida con la realidad actual de nuestros hogares, y lo que es más importante, ofrece pistas de cómo cada uno de nosotros podemos intervenir en este proceso (figuras 21, 22, 23 y 24).

Es evidente que la responsabilidad de generar un cambio en nuestros paisajes domésticos no recae exclusivamente en los arquitectos, pero reflexionar sobre el papel de la arquitectura en el diseño del hogar contemporáneo nos ayudará a reconocer que nuestro trabajo no es neutral, inofensivo o simplemente una actividad objetiva centrada en la resolución de problemas. La arquitectura es producto de la misma historia que produjo la típica vivienda - o instrumento financiero-, para la típica familia - o instrumento para el orden social-, en el típico - y mercantilizado- entorno urbano. Cualquier intento por diseñar un hogar adaptado a las nuevas domesticidades debería primero cuestionar su propia organización interna en relación con las dinámicas de poder y desigualdades de género. Tal vez de este modo podrán surgir espacios que permitan de modo natural acuñar nuevos términos, construir nuevas tradiciones, expandir rituales alternativos al margen de discursos cuidadosamente institucionalizados.

figuras 21 y 22

Modelo de vivienda asequible y flexible. Propuesta de ASSEMBLE en colaboración con el grupo activista alemán Stille Strasse. La maqueta 1:1 fue exhibida como parte de la exposición *Wohnungsfrage* ("La Cuestión de la Vivienda") en el Haus der Kulturen der Welt en Berlín, 2015.

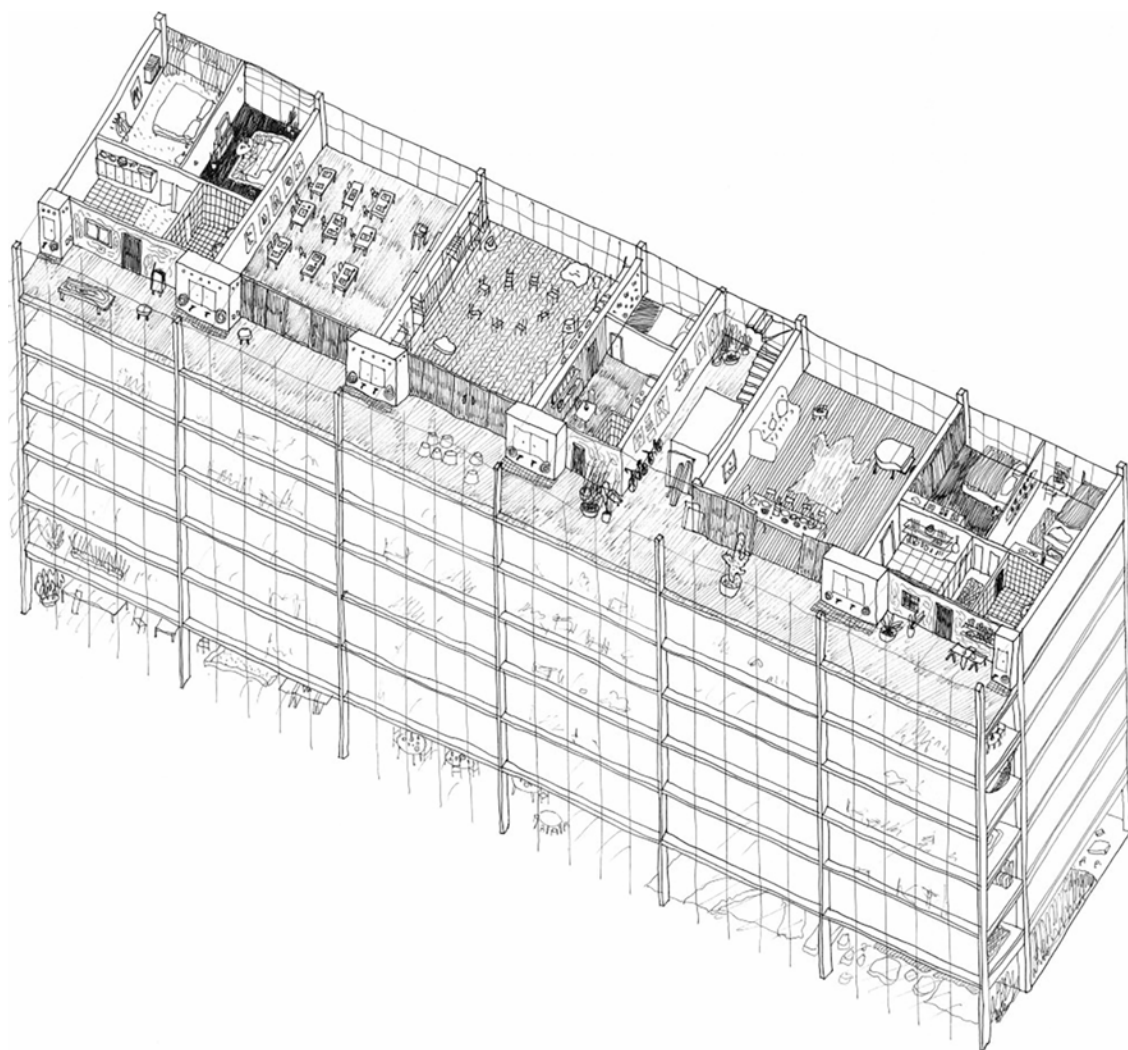
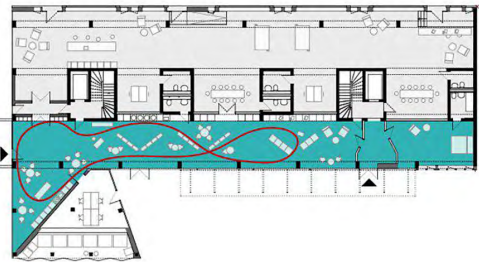




figura 23
San Riemo Cooperative Housing.
Munich, Alemania. ARGE
Summacumfemmer Büro Juliane
Greb, 2020.

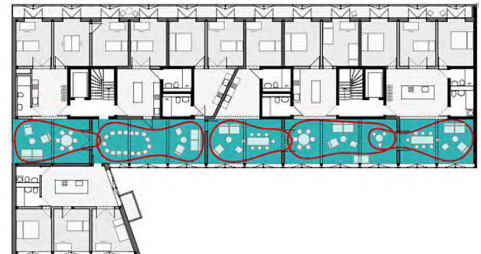
EG
Promenade



1.OG
WG-Wohnungen



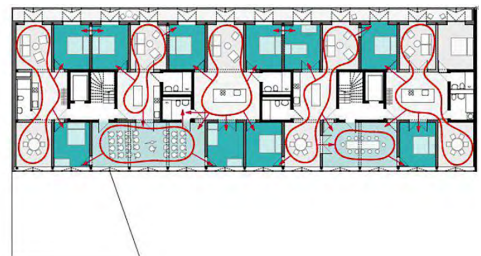
2.OG
Familienwohnungen



3.OG
Durchwohnen



4.OG
Nukleuswohnungen



5.OG
Familiarwohnungen



figura 24
San Riem Cooperative Housing.
Munich, Alemania. ARGE
Summacumfemmer Büro Juliane
Greb, 2020.

La organización en planta se basa en una matriz flexible a partir de la cual se derivan múltiples configuraciones espaciales.

Inicialmente se especifican tres tipos de viviendas: vivienda "básica", vivienda "satélite" y vivienda "núcleo". Mientras la primera se ajusta a distribuciones más tradicionales, las otras dos configuraciones permiten incorporar modos de convivencia más experimentales. Así, la segunda incorpora áreas comunes cuyo uso debe ser compartido, y la tercera permite redefinir el uso específico de las áreas que quedan fuera del núcleo mínimo habitable.

1.

En *La condición humana*, Arendt describe la vida humana como un compuesto de tres esferas: trabajo, labor y acción política. "Mientras que la labor se ocupa de la reproducción biológica de la especie (cocinar, comer, dormir, cuidar del hogar), el trabajo produce objetos que pueden durar más que la vida de un ser humano". Arendt, Hanna. *La condición Humana*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2005.

2.

Según datos del *European Institute for Gender Equality* (EIGE) publicados en 2022, la desigualdad en el uso del tiempo es persistente. Los *Time indicators in EU-28* del *Gender Equality Index* de 2022 revelan cómo, hasta en 12 estados miembros, la brecha en el uso del tiempo entre mujeres y hombres se ha mantenido o ampliado. Así lo demuestran los datos de la Fundación Europea para la Mejora de las Condiciones de Vida y de Trabajo (Eurofound) a partir de la Encuesta europea sobre calidad de vida (EQLS) de 2022. Disponible en: <<https://eige.europa.eu/gender-equality-index/2022>>.

3.

Ver Maak, Niklas. *How Neanderthal man goes into the single-family home. The biologization of the history of habitation. In Living Complex: From Zombie City to the New Communal*. Munich: Hirmer, 2015 (p.120-126).

4.

Cabe recordar aquí cómo, en la casa medieval, el espacio doméstico y el espacio de trabajo a menudo se combinaban dentro del mismo edificio, conformando un conglomerado flexible de habitaciones sin una fuerte identidad funcional, o cómo las villas renacentistas italianas se organizaban utilizando habitaciones interconectadas generando un escenario espacial acorde con una sociedad de carácter más gregario, pero también pasional e incluso carnal. En este último caso, tal y como se observa en algunos proyectos de Andrea Palladio, la proliferación de puertas no denota ninguna distinción cualitativa entre el flujo a través de la casa y los espacios habitados dentro de ella, algo que, en cierto modo, nos ayuda a reformular el actual patrón de vida doméstica, principalmente basado en la "gestión" de la fricción. Para una lectura más extensa en torno a la evolución en el diseño del espacio doméstico ver Evans, Robin. *Figures, Doors and Passages, en Translations from Drawing to Building and Other Essays*. London: Architectural Association, 2003.

5.

Para una visión más precisa sobre cómo esta estructura familiar, en forma de ideal cultural construido durante el último medio siglo, ha afectado el modo en que vivimos en comunidad ver Brooks, David. *The Nuclear Family Was a Mistake*. En *The Atlantic*, March 2020 Issue.

6.

Esta "violencia" fue perpetrada a través de la progresiva concentración de la tierra mediante la privatización de los bienes comunes y recursos hasta ese momento compartidos, empujando a los campesinos carentes de medios de subsistencia hacia los centros urbanos, donde solo tendrían su propia fuerza de trabajo para vender. Ver Marx, Karl. *La llamada acumulación originaria*. Cap. XXIV en *El capital: crítica de la economía política. Tomo 1: El proceso de producción del capital*. Traducción al castellano de Manuel Pedrosa. Editor: M. Aguilar. Madrid, 1931.

7.

En su libro, Maria Mies también subraya cómo estos procesos de desposesión e invisibilización de la riqueza generada por el trabajo doméstico no remunerado se convierten en una condición necesaria para la externalización de los costes que de otra manera deberían ser cubiertos por el sistema productivo. Deja claro por tanto que esta alianza entre patriarcado y capital, que todavía persiste en nuestros días en el borrado de todo trabajo no remunerado de la percepción pública, es fundamental para la subsistencia de dos de los pilares básicos de nuestra civilización: la familia y el sistema capitalista. Ver Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labor*. London and Atlantic Heights, NJ: Zed Books Ltd., 1986. Capítulo 3: *Colonization and Housewifization* (pp. 74-112).

8.

Federici, Silvia. *Caliban and the witch. Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.

9.

Al igual que Federici, diferentes autores y pensadores contemporáneos defienden que, si bien esta dinámica empezó en un determinado momento, nunca se ha detenido. Para Maria Mies, por ejemplo, la acumulación primitiva es un proceso continuado y esencial para la supervivencia del capitalismo. Ver Mies, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale:*

Women in the International Division of Labor. London and Atlantic Heights, NJ: Zed Books Ltd., 1986.

10.

Para una lectura más detallada sobre la propuesta original de Fourier ver, Fourier, Charles. *The Theory of the Four Movements* (1808). Editado y traducido por Gareth Stedman Jones, Ian Patterson. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

11.

Para una mejor comprensión del alcance de estas nuevas propuestas habitacionales en diferentes ciudades de Estados Unidos ver Groth, Paul. *Living Downtown: The History of Residential Hotels in the United States*. Berkeley: University of California Press, 1994.

12.

Para una lectura exhaustiva sobre este fenómeno ver, Puigjaner, Anna. *Ciudad sin cocina: el Waldorf Astoria, apartamentos con servicios domésticos colectivos en Nueva York, 1871-1929*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2014. Según Puigjaner, "*La ausencia de la cocina produce que la vivienda sea dependiente de un sistema urbano que va más allá de sus límites y elimina el trabajo en el hogar incitando a la profesionalización de las tareas domésticas. Una vinculación tanto urbana como social que presupone lo colectivo y que por ello ha sido una forma de construcción política utilizada de forma ambivalente tanto por sistemas capitalistas como comunistas. La formalización de la cocina y su vinculación con el hogar es un arma política, su negación es una situación límite que permite visualizar tal condición*" (Epílogo, p.339).

13.

Durante los años 20, en la recién creada Unión Soviética, se llevan a cabo una serie de experimentos en vivienda colectiva basados en un sistema de servicios comunales que permitían la socialización y profesionalización del trabajo doméstico. Entre ellos destacan los estudios de un grupo de arquitectos integrados bajo la Unión de Arquitectos Contemporáneos, OSA (*Obiedinénie Sovreménny Arhitektórov*), liderada por Moisei Ginzburg, autor del diseño del Narkomfin (1929). Para una visión general del trabajo de la OSA ver, Kopp, Anatole. *Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning, 1917-1935*. New York: George Braziller, 1970.

14.

Como ejemplo de este trabajo, y desde un punto de vista más teórico,

cabe destacar también el libro que la intelectual y sufragista Charlotte Perkins Gilman publica en 1898 bajo el título *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*. Aquí Perkins Gilman proponía el diseño de cocinas centrales, apartamentos para mujeres conectados y sin cocina, y centros de cuidado para la vida doméstica colectiva a modo de operaciones imprescindibles para generar cambios estructurales en la sociedad.

15.

Fey Pierce, Melusina. *Co-operative Housekeeping: How not to do it and How to do it*. Boston: J.R. Osgood and Co., 1884.

16.

Cabe destacar aquí también iniciativas de mayor escala como la llevada a cabo durante la segunda mitad del siglo XIX por un grupo de mujeres de grandes ciudades del Este de EEUU autoorganizadas bajo el movimiento denominado *Municipal Housekeeping*. Asumiendo el rol asignado de cuidadoras de lo doméstico, estas mujeres extienden este orden a lo doméstico urbano, con el objetivo de abordar la mejora de los barrios, desde la salubridad hasta la oferta de espacios públicos y equipamientos. Ver Muxí Martínez, Zaida. *Mujeres, casas y ciudades*. Barcelona: dpr-barcelona, 2018, p.92.

17.

Bebel, Auguste. *Woman and Socialism*. New York: Socialist Literature Company, 1910.

18.

Citado en Schmid, Susanne; Eberle, Dietmar; Hugentobler, Magrit. *A History of Collective Living. Models of Shared Living*. Berlin, Boston: Birkhäuser, 2019.

19.

Durante el siglo XIX, en Europa, solo encontramos unos pocos ejemplos de lo que podríamos denominar vivienda cooperativa, especialmente en el Reino Unido. Un ejemplo temprano es el conjunto residencial Homesgarth, en Letchworth (1909-1913), diseñado por el arquitecto Harold Clapham Lander siguiendo las ideas del visionario urbanista Ebenezer Howard. Sin embargo, el inicio del siglo XX estaría marcado por la materialización de ciertos experimentos e iniciativas concretas que combinaban vivienda cooperativa y centralización del trabajo doméstico. Desde la *Einkuchenhäus* (casa con una cocina) en Alemania, la *Kollektivus* en Suecia, hasta la *Dom Kommuna* en Rusia, todas implementaron modelos

extremos de vida colectiva organizada alrededor de la socialización de las labores domésticas. Para una lectura más detallada sobre estos fenómenos ver, Schoenauer, Norbert. *Early European Collective Habitation: From Utopia to Reality*, en *New Households, New Housing*. Ed. Karen A. Franck and Sherry Ahrentzen. New York: Van Nostrand Reinold, 1991.

20.

Fraser, Nancy. *Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*. En *Social Text*, No 25/26. 1990, p.56-80.

21.

Dick Urban Vestbro y Lisa Horelli, *Design for Gender Equality: The History of Co-Housing Ideas and Realities*. En *Built Environment*, Vol. 38, Número 3 (2012).

22.

Ver Muscheler, Ursula. *Haus ohne Augenbrauen. Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*. Verlag C.H. Beck oHG, München, 2007.

23.

Federici, Silvia. *Wages against housework* (1975). En *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland, CA: PM Press, 2020 (Segunda Edición).

24.

Para una lectura más detallada sobre este movimiento, ver Toupin, Louise. *Wages for Housework. A History of an International Feminist Movement, 1972-77*. London: Pluto Press, 2018.

25.

Delphy, Christine. *Pour un féminisme matérialiste*. L'Arc 61: 61-67. 1975.

Para una visión más completa sobre el feminismo material a través de diferentes artículos escritos por la misma autora entre 1970 y 1981 ver Delphy, Christine. *Close to Home. A Materialist Analysis of Women's Oppression*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.

26.

Hayden, Dolores. *The Grand Domestic Revolution. A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1982.

27.

Ver Virno, Paolo. *Familiar Horror*. Grey Room, No. 21, Fall 2005. MIT Press, 13-16.

28.

Para saber más sobre esta condición, este tupido velo ideológico que oculta muchos de los cambios estructurales que afectan a nuestras sociedades, ver Aureli, Pier Vittorio; Giudici, Maria Shéhérazade. *Familiar Horror: Toward a Critique of Domestic Space*. En *Log* No.38 (Fall 2016), pp. 105-129.

29.

Para una mejor comprensión del proceso de desintegración de las comunidades primitivas y la emergencia de una sociedad de clases basada en la propiedad privada, ver Engels, Friedrich. *The Origin of the Family, Private Property, and the State* (1884). Londres: Penguin, 2010.

30.

Baudrillard, Jean. *La agonía del poder* (2005). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2020.

Bibliografía

AURELI, Pier Vittorio; TATTARA, Martino. *Production/Reproduction: Housing beyond the Family*. Harvard Design Mag No.41, 2015.

AURELI, Pier Vittorio; GIUDICI, Maria Shéhérazade. *Familiar Horror: Toward a Critique of Domestic Space*. *Log* No.38 (Fall 2016), pp. 105-129.

BAUDRILLARD, Jean. *La agonía del poder* (2005). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2020.

DELPHY, Christine. *Pour un féminisme matérialiste*. L'Arc 61: 61-67, 1975.

DELPHY, Christine. *Close to Home. A Materialist Analysis of Women's Oppression*. Amherst: The University of Massachusetts Press, 1984.

DOUGLAS, Mary. *The Idea of a Home: A Kind of Space*. *Social Research* 58, no. 1 (1991): 287-307.

ENGELS, Friedrich. *The Origin of the Family, Private Property, and the State* (1884). Londres: Penguin, 2010.

FEDERICI, Silvia. *Caliban and the witch. Women, the Body, and Primitive Accumulation*. New York: Autonomedia, 2004.

FEDERICI, Silvia. *Revolution at Point Zero. Housework, Reproduction, and Feminist Struggle*. Oakland, CA: PM Press, 2020 (Segunda Edición).

HAYDEN, Dolores. *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.

HAYDEN, Dolores. *Seven American Utopias: The Architecture of Communitarian Socialism*. Cambridge: MIT Press, 1976.

HEYNEN, Hilde; BAYDAR, Gülsüm. *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Modern Architecture*. Londres: Routledge, 2005.

MAAK, Niklas. *Living Complex: From Zombie City to the New Communal*. Munich: Hirmer, 2015.

MCFEELY, Mary Drake. *Can She Bake a Cherry Pie?*. Amherst: Univ of Massachusetts Press, 2001.

MCKEON, Michael. *The Secret History of Domesticity: Public and Private Division of Knowledge* (Baltimore: John Hopkins University Press, 2005).

MIES, Maria. *Patriarchy and Accumulation on a World Scale: Women in the International Division of Labor*. London and Atlantic Heights, NJ: Zed Books Ltd., 1986.

PARKER, Martin; FOURNIER, Valérie; REEDY, Patrick. *The Dictionary of Alternatives. Utopianism and Organization*. London & New York: Zed Books, 2007.

PUIGJANER, Anna. *Ciudad sin cocina: el Waldorf Astoria, apartamentos con servicios domésticos colectivos en Nueva York, 1871-1929*. Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña, 2014.

SCHOENAUER, Norbert. *Early European Collective Habitation: From Utopia to Reality*. En *New Households, New Housing*. Ed. Karen A. Franck and Sherry Ahrentzen. New York: Van Nostrand Reinold, 1991.

TOUPIN, Louise. *Wages for Housework. A History of an International Feminist Movement, 1972-77*. London: Pluto Press, 2018.

VIRNO, Paolo. *Familiar Horror*. Grey Room, No. 21, Fall 2005. MIT Press, 13-16.

WILSON, Peter J. *The Domestication of the human Species*. New Haven: Yale University Press, 1989.

Marcos Parga Prado

Syracuse University School of Architecture, NY

Marcos Parga es Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM) y Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid, donde fue docente en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos entre los años 2008 y 2017. En la actualidad es Profesor en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Syracuse, New York, y director de Estudio MAPAa, una oficina multidisciplinar con sede en Madrid y Syracuse. Su trabajo más reciente reflexiona sobre el espacio doméstico desde una perspectiva histórica y política. Sus proyectos y escritos prestan especial atención al estudio de nuevas prácticas colaborativas de producción urbana, particularmente aquellas cuyas manifestaciones espaciales generan entornos de vida flexibles e inclusivos que fomentan los principios de la cooperación más allá de los modos tradicionales de habitar. mparga@syr.edu

Fuente de financiamiento. Financiación propia.

Geografías en la pantalla:

la imagen de la ciudad como construcción de los medios de masas

Geographies on the screen:

the image of the city as a mass-media construction

Ernesto Ibáñez Galindo

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 42-61

Resumen. La *imagen percibida* de la ciudad en el imaginario colectivo se ha visto influenciada, a lo largo del último siglo, por las imágenes que sobre nosotros han proyectado los medios audiovisuales de masas. Estos han ayudado a moldear sus significados y la manera de relacionarnos con sus espacios, catalizando una nueva manera de mirar a partir de la multiplicidad simultánea de —cada vez más— puntos de vista. En los algo menos de 100 años que separan las yuxtaposiciones de Kuleshov en la sala de montaje con el nacimiento de Instagram, la construcción mental de la ciudad y nuestra manera de convivir con ella no ha dejado de transformarse. A través de tres momentos escogidos: el montaje cinematográfico y el *espacio de la yuxtaposición*, la televisión por cable y la *ciudad zapping*; y las redes sociales y el *scroll infinito*, se estudian los impactos del medio en nuestra concepción del espacio urbano.

Palabras Clave

Ciudad
Imagen
Medios de comunicación
Montaje cinematográfico
Zapping
Scroll
Redes sociales
Perspectiva

ABSTRACT. The *perceived image* of the city in the collective imagination has been influenced, over the last century, by the images projected onto us through mass audiovisual media. These media have played a crucial role in shaping the city's meanings and our interaction with its spaces, fostering a new perspective that encompasses a multiplicity of viewpoints. In the span of less than 100 years, from Kuleshov's pioneering juxtapositions in the editing room to the advent of Instagram, the mental construction of the city and our relationship with it have continuously evolved. This research explores the impacts of different mediums on our perception of urban space through three pivotal moments: film montage and the *space of juxtaposition*, cable television and the *zapping city*, and social networks and *infinite scrolling*, we examine the impact of media on our understanding of urban context.

KEY WORDS. City, image, media, film editing, zapping, scrolling, social networks, perspective.

La ciudad medieval era recorrida a pie por sus habitantes a una velocidad aproximada de 6 km/h –algo mayor si tenían la suerte de desplazarse a caballo– y no había nada en ese transitar que no se percibiera como un espacio visual uniforme y continuo. Cualquier vista disfrutada por el hombre medieval venía precedida de un flujo ininterrumpido de imágenes, correspondientes a todas las cosas ubicadas entre él y su encuentro, sin cortes ni transiciones. Si para McLuhan los *medios* han sido capaces de moldear las sociedades humanas, más allá de sus propios contenidos, es evidente que la ciudad –el escenario principal en el que se desenvuelven dichas sociedades– no se ha mantenido indiferente a los acelerados cambios mediáticos de los últimos ciento veinte años.

Aun siendo la mediática sólo una de tantas formas de relación con la ciudad, los tres grandes medios audiovisuales de masas –el *cine* en la primera mitad del siglo pasado (1), la *televisión* en la segunda (2), y las *redes sociales* a partir del cambio de siglo (3)– han influido, entre muchos condicionantes, en nuestra percepción de la realidad y, por tanto, en la manera de relacionarnos con el espacio urbano. Si en las sociedades preindustriales podíamos suponer que el recorrido, tanto espacial como visual, era ininterrumpido; la ciudad contemporánea se ha adaptado, pantallas y medios de transporte mediante, a un mundo dominado por la *discontinuidad*. Observamos nuevas maneras de enfrentarnos a las construcciones audiovisuales y, a su vez, evoluciones conductuales respecto a la realidad que nos rodea. En el presente trabajo se estudia cómo las operatividades asociadas a estos tres grandes medios –el *montaje cinematográfico* (1), el *zapping* en la televisión (2) y el *scroll* en las redes sociales (3)– se extienden, tienen influencia y modifican la percepción de unas ciudades que están, a su vez, cada vez más mediatizadas. Una nueva construcción de lo mediático que comienza con la fragmentación del montaje cinematográfico, el cual, según Murch, «funciona, pero podía no haber sido así, puesto que nada en nuestra experiencia cotidiana nos prepara para algo semejante. Por el contrario, desde el momento en que nos levantamos por la mañana hasta que cerramos los ojos por la noche, la realidad visual que percibimos es una corriente continua de imágenes conectadas: durante millones de años [...] los seres vivos han experimentado el mundo de esa forma. Y de repente, al principio del siglo XX, nos enfrentamos a algo diferente: la película montada»¹.

[parpadeo]

***Jump-cut urbanism* y los espacios de la yuxtaposición**

Una serie de contratiempos técnicos obligaron a reajustar, entre 1917 y 1918, los tiempos de rodaje de *El proyecto del ingeniero Prait* (*Proekt inzhenera Prayta*, 1918), ópera prima del soviético Lev Kuleshov. Apremiado por la escasez de tiempo, decidió empalmar un plano de los dos protagonistas mirando fuera de encuadre con un plano fijo de varios postes eléctricos (figura 1a y 1b), situados en realidad a las afueras de Moscú². Sin necesidad

de desplazar actores ni equipo técnico, el joven cineasta consiguió, a efectos de continuidad visual, que los protagonistas efectivamente “miraran” los postes, aun cuando estos no se encontraban en la misma localización. Observando en la sala de montaje el resultado de su acertada ocurrencia, Kuleshov vislumbró una nueva capacidad potencial del medio: la creación de lugares que sólo existen dentro del espacio cinematográfico. Durante el siguiente lustro, y a través de una serie de experimentos que podríamos denominar como psicogeográficos³, el director acuña el término ‘geografía creativa’⁴ y comienza un proceso de exploración en el que, usando el montaje como herramienta, tiene lugar toda una construcción de geografías ficticias.

Las experiencias derivadas de este método sublimaron en ‘The created surface of the Earth’ (*Tvorimaya zemnaya poverkhnost*, 1920): «*Khoklova camina por la calle Petrov en Moscú cerca del almacén Mostrog. Obolensky camina por el embarcadero del río de Moscú a una distancia de unas dos millas que les separa. [...] Su encuentro se filma en el Boulevard Prechistensk [...] en una parte totalmente distinta de la ciudad. Ellos juntan sus manos con el monumento de Gogol a la espalda, y se fijan en la Casa Blanca –para conseguirlo nosotros cortamos y pegamos un plano de una película norteamericana–. En el siguiente plano ellos están de nuevo en el Boulevard Prechistensk [...] empiezan a subir las enormes escaleras de la catedral de Cristo el sabio. Nosotros lo filmamos, montamos la película y el resultado es que les hemos visto subiendo las escaleras de la Casa Blanca*»⁵. A partir de una yuxtaposición de diferentes fragmentos de película, en diferentes localizaciones, los actores parecían transitar por un espacio completamente nuevo.

¿Qué relación pueden haber tenido los experimentos de un joven cineasta ruso con la percepción general del espacio urbano? Según los diagnósticos de McLuhan, los medios son capaces de redefinir los ambientes, y en el paso de la escritura a los medios de comunicación eléctrica se reorganizó la experiencia humana y cambió nuestra manera de procesar la información, que pasó de ser lineal y continua –como lo es la lectura– a fragmentarse, perder la capacidad del «paso por paso», y entrar en la época de la simultaneidad: «hemos tenido que desviar el peso de nuestra atención»⁶.

figura 1a y 1b
La ‘geografía creativa’ en dos fotogramas de *El proyecto del ingeniero Prít*. Lev Kuleshov, 1918.
Fuente: Проект инженера Прайта / The Project of Engineer Prite (1918). <https://www.youtube.com/watch?v=NzyX6S3LpJQ>



Así, los paralelos procesos de fragmentación y desfragmentación que trajo consigo la película montada ayudaron a cambiar la manera de percibir el espacio visual que nos rodea. Extendiendo esta relación, podemos especular con que la reorganización psicológica de la unidad urbana que trajo consigo el montaje cinematográfico tuvo su complemento en el otro gran producto de la era industrial, el automóvil. El cine y el automóvil convergen, alterando no sólo la percepción espacial de la ciudad, sino su propia *velocidad*, puesto que esta pasa de recorrerse a 6 km/h –física y perceptualmente– a hacerse a 50 km/h⁷, «desde el momento en que su impacto alteró la cognición del espacio urbano, la forma de la ciudad ya no sería la misma»⁸.

En este modo de entender la trama urbana, definido por Ingersoll como *jump-cut urbanism*, es el automóvil el que termina por dotar a la ciudad no ya de una nueva escala, sino de esa percepción “cinemática” con la que Kuleshov concebía sus geografías fragmentadas. Para McLuhan, ese paso de la imprenta a la comunicación eléctrica nos introduce en el mundo de la simultaneidad –del *all-at-once-ness*– lo que trae consigo el abandono del punto de vista fijo y de la perspectiva única, como las que encontrábamos en la *veduta* renacentista (figura 2). Para Ingersoll, el automóvil traslada los mecanismos del montaje a la manera de recorrer la ciudad, definida ahora por perspectivas superpuestas, acelerones, paneos, y saltos *jump-cut*, superando también el punto de vista único: «para el conductor, los edificios, las señales y las perspectivas del entorno están organizadas de manera muy próxima a la secuencia de planos montados para una película, y cuando el conductor usa el retrovisor, el extraordinario fenómeno de ver hacia adelante y hacia atrás de manera simultánea es exactamente igual al montaje del *jump-cut* cinematográfico. En lugar de estar concentrado en un único punto de fuga, las perspectivas se han multiplicado y el único punto fijado que queda es el propio conductor»⁹. Ambos autores desembocan en la idea de que la sociedad comienza a percibir la realidad –y por extensión sus ciudades– a partir de una perspectiva múltiple, fragmentada y discontinua, como en la *ciudad-desde-el-coche* retratada en *Taxi Driver*: borrosa, llena de reflejos y superposiciones (figuras 3a y 3b).



figura 2
Representación de la perspectiva central en *Città ideale*. Atribuido a Fra Carnevale, 1480-1490. Fuente: archivo Wikimedia Commons. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Carnevale_-_The_Ideal_City_-_Walters_37677.jpg

figura 3a y 3b

La ciudad de Nueva York en dos perspectivas desde dentro del automóvil (a través del retrovisor y de la luna delantera) en *Taxi Driver*. Martin Scorsese, 1976. Fuente: Columbia Pictures.



Terminando la primera mitad del siglo puede observarse como esta idea de *fragmentación* se extiende por diversas aproximaciones teóricas y artísticas. Los *collages* de la Internacional Situacionista –como *The Naked City* (1957)– mostraban la trama urbana como una construcción psicológica, a partir de lo que ellos denominaron placas *psicogeográficas*. Contemporáneamente, proliferan distintas experimentaciones con la instalación multipantalla, que abandonan la singularidad de la imagen tanto en contenido –la *imagen* entendida como flujo de imágenes– como en construcción –la unitaria *pantalla* de cine comienza a fragmentarse–. Las innovadoras instalaciones audiovisuales de los Eames (figuras 4a y 4b) –*Glimpses of the USA* (1959) o la especialmente anticipatoria *Think!* (1964)– y el Disney Circarama¹⁰ (figuras 5a y 5b) –sistema de grabación y proyección 360°, compuesto por once cámaras de vídeo y once proyectores colocados concéntricamente– escenifican lo que McLuhan llamó «el final de la línea» y comienzan a registrar y mostrar la realidad desde una perspectiva múltiple. La construcción psicológica del espacio urbano –influenciada, entre factores de diversa índole, por el auge de estos medios audiovisuales– se resquebraja, en tanto que nuestra manera de percibir el mundo ha cambiado: durante la primera mitad del siglo pasado, el cine y sus derivados no sólo retrataron las ciudades sino que, en ese proceso, cambiaron nuestra forma de mirarlas.

[jump-cut]

Ciudad zapping y el espacio como interfaz

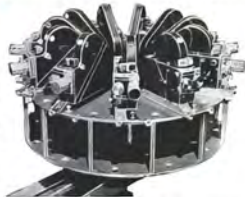
«¡68 canales, MTV para los niños y VH-1 para nosotros, 1600 horas de programación de calidad cada día!» exclama Homer, pletórico, en los primeros compases de *Homer contra Lisa y el octavo mandamiento*¹¹, decimotercer capítulo de la segunda temporada de *The Simpsons*. Así es como anuncia la adquisición de un nuevo sistema de ‘tele por cable’, la cual aterriza, sin embargo, con desigual acogida entre los miembros de la familia. La televisión por cable, que nació en los Estados Unidos a final de la década de 1940, pero alcanzó su pico de popularidad entre la de los 80 y los 90, supuso la transformación del televisor de fuente de información a sistema de entretenimiento *non-stop*. Esas “1600 horas de programación al día” representan a la perfección un nuevo medio que ofrece una cantidad de contenido que es, por definición, imposible de consumir pero que a su



Eleven projectors are electrically synchronized to show one continuous picture on the "Circarama" theater screen

"Circarama"

HOW WIDE can a wide screen for motion-picture projection get? According to Walt Disney, the screen eventually will encircle the audience and, to demonstrate this, his engineers have designed and installed "Circarama" at Disneyland in Anaheim, Calif. The Tomorrowland section attempts to show what life will be like in 1986, with Circarama, sponsored by American Motors, as the theater of the future. Eleven cameras film Circarama, and 11 projectors screen the films.



Above right is the mount and boom for the 16-millimeter Eastman Cine-Kodak Specials used to film Circarama



June 28, 1960

W. E. DISNEY ET AL

2,942,516

PANORAMIC MOTION PICTURE PRESENTATION ARRANGEMENT

Filed July 17, 1956

2 Sheets-Sheet 2

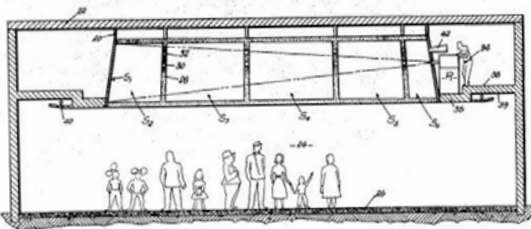
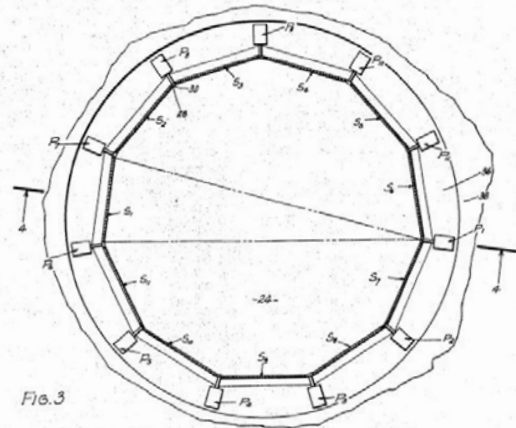


FIG. 4

INVENTORS
WALTER E. DISNEY
ET AL.
BY *Julius E. Mattingly*
ATTORNEYS

figura 4a y 4b

Folleto publicitario de Disney Circarama en la *Popular Mechanics* magazine, febrero de 1956. Fuente: <https://www.yesterland.com/circarama.html> (izq.) y "Panoramic Motion Picture Presentation Arrangement", patente núm. 2942516 de la Oficina de Patentes estadounidense, julio de 1956. Fuente: US Patent and Trademark Office (der.)



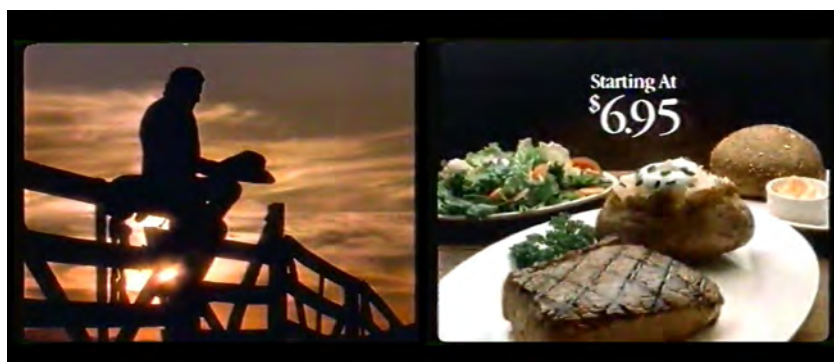
figura 5a y 5b
Fotografías de las
instalaciones *Glimpses of the*
USA (arriba) y *Think!* (abajo) de
Ray y Charles Eames, 1959 y 1964,
respectivamente.
Fuente: © Eames Office LLC
(eamesoffice.com). All rights
reserved.

vez nos ofrece posibilidades de configuración inmediata (figura 6a y 6b). De la mano del cable y con el mando a distancia como símbolo, nació el que sería durante varias décadas el epítome de la cultura televisiva: el *zapping*. Un nuevo mecanismo de yuxtaposición ahora doméstico y controlado por el usuario, que evoluciona al del montaje cinematográfico.

El mismo episodio nos muestra, algo más adelante, a un Homer sentado en el sofá y cambiando hasta seis veces de canal en el lapso de unos pocos segundos. Mientras, repite como un apático mantra: «*seen it!*»¹². La paradoja del *contenido infinito*, que sigue sin satisfacer las demandas de entretenimiento continuo del usuario, adelantaba una nueva forma de consumo mediático, constante y sin pausa, que volvía a revolucionar los mecanismos de percepción. Siguiendo las argumentaciones de McLuhan, este *all-at-once-ness* consigue recuperar la orientación espacial multidimensional de las culturas prealfabéticas, integrando tiempo y espacio en una sola unidad. En palabras de Colomina, «la idea de una sola imagen que acapare nuestra atención se ha desvanecido»¹³, ¿vuelve entonces a cambiar nuestra relación con el espacio?

En la *ciudad zapping* se enfatizarán los mecanismos de discontinuidad, velocidad y simultaneidad que ya se adivinaban en la era cinematográfica. El medio televisivo, al contrario que su antecesor, opta por priorizar la acción a la continuidad del relato, con la publicidad como elemento capital en su construcción: «lo más frecuente es que los pocos segundos intercalados como en sandwich entre los programas –los “comerciales”– reflejen una comprensión más verdadera del medio. Simplemente, no hay tiempo para la forma narrativa [...]. Hay que abandonar la continuidad del relato»¹⁴. Pero, ¿qué nos cuentan estos comerciales? En uno de sus anuncios, emitido en 1987, la cadena de restaurantes Black Angus Steakhouse¹⁵ intercalaba, con música *country* de fondo, imágenes de un cowboy cabalgando por su rancho bajo una pintoresca puesta de sol, con varios primeros planos de su apetitoso menú de filete y papa asada por sólo seis dólares con noventa y cinco (figura 7). En 1996, la cadena Applebee's anunciaba su nueva línea de platos orientales con la sugerente locución: «¿*Singapur? Nope, Templeton!*»

figura 7
Publicidad de *Black Angus Steakhouse* emitida en la KBAC-TV Los Angeles, 1987. Fuente: Internet Archive. KBAC-TV Los Angeles Commercial Breaks, February 17th 1987, https://archive.org/details/KABC_Commercials_2-17-87.



*¿Thailand? No, Cleveland! ¿Hong Kong? nahah, Hot Springs! This tour of the Orient is brought to you by Applebee's, America's favorite neighbor!»*¹⁶. Si el cine creció de la mano del automóvil, la televisión estaba perceptualmente unida al avión, ahondando en esa idea de *immediatez* presente en los nuevos medios de consumo. En la ciudad que recoríamos fuera de la pantalla ya no eran suficientes los 50 km/h del coche, pues quizá debíamos visitar Tailandia o el salvaje Oeste de finales del diecinueve, un martes por la noche.

Comienza así a proliferar un tipo de espacio –de Disneyland al *shopping mall*– fruto de la televisión, una extensión de la operatividad del mando a distancia y los desplazamientos a 680 km/h del avión, que nos prometen llegar a un lugar “como-otro-lugar”. La *hiperrealidad* vaticinada por Baudrillard¹⁷, una serie de espacios que son más bien un *destino*, una solución de entretenimiento simplificado en la que dejarnos deslumbrar por las maravillas del mundo. Como muestra, el Matterhorn Bobsleds del parque Disney en Anaheim (figura 8), una montaña rusa que imita, con bandera suiza y perspectiva forzada incluida, el Matterhorn *real*, uno de los picos más famosos de los Alpes. Uno está localizado en la frontera entre dos países, el otro separando dos áreas temáticas, «Disneylandia es igual que el mundo, pero mejor»¹⁸. En la *ciudad zapping* uno puede pasar del restaurante de tacos a la cadena de hamburguesas igual que cruza de Frontierland a Adventureland, tan sencillo como cambiar del canal 5 al canal 6: nuestra libertad de elección se ha sublimado (figura 9a y 9b). La televisión y los parques temáticos, según Sorkin «trabajan de forma similar, por medio de la extracción, la reducción y la mezcla, con el fin de crear un espacio antigeográfico, completamente nuevo. [...] Tanto los Busch Gardes como Disneylandia ofrecen un presente intensificado, la transformación del mundo a través de un aumento exponencial de sus artículos de consumo»¹⁹.



figura 8
Perspectiva de la atracción Matterhorn Bobsleds en Disneyland, 1987. Fuente: Johnson, Barry. 1987. *Skyway Disneyland*. <https://www.flickr.com/photos/198226356@N08/52917726986/> #comment72157720280872094

figura 9a y 9b
 “A new world of happiness”
 y “Disneyland and the magic
 of happiness”, publicidad de la
 Insurance Company of North
 America en la revista LIFE. Fuente:
 LIFE Magazine, 1957.



Si para McLuhan todos los medios actúan como prolongaciones de las facultades humanas, entonces la televisión probablemente extendiera nuestra capacidad de elección. La *ciudad zapping* nos invita a saltar de un destino a otro con la misma operatividad que el medio televisivo nos invita a saltar entre programas, porque tenemos el controlador –el mando a distancia, el coche o el avión, indistintamente– al alcance de la mano. La percepción de la ciudad continuó evolucionando, mientras buscaba una configurabilidad espacial, rápida y simplificada, que emulara la libertad ofrecida por una pantalla en la que sólo pasa lo que nosotros queramos que pase (siempre y cuando lo que queramos que pase se esté emitiendo en la parrilla televisiva). El espacio urbano evoluciona hacia el espacio del consumo (fig. 10), en tanto que el medio televisivo es el epítome de los inductores de deseos, o tal y como lo definían los Eames, «un sentido universal de expectativa en el que cada individuo siente que tiene derecho a aquellas cosas que ha visto que otros

figura 10
 Transeúntes ven por televisión, a
 través de un escaparate, la boda
 de la princesa Beatriz de Holanda
 con el diplomático alemán Claus
 von Amsberg. Fuente: Magnussen,
 Friedrich, 10 de marzo de 1966.
 Wikimedia Commons [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passanten_verfolgen_die_Hochzeit_von_Prinzessin_Beatrice_der_Niederlande_mit_den_deutschen_Diplomaten_Claus_von_Amsberg_im_Fernsehen_\(Kiel_37.529\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Passanten_verfolgen_die_Hochzeit_von_Prinzessin_Beatrice_der_Niederlande_mit_den_deutschen_Diplomaten_Claus_von_Amsberg_im_Fernsehen_(Kiel_37.529).jpg)



tienen»²⁰. Sin embargo, con el cambio de siglo, la operatividad del medio volvió a cambiar nuestra perspectiva, y el *scroll* mató al *zapping* ¿o más bien uno propició el otro?

[cambio de canal]

Espacio scroll y la yuxtaposición endless/seamless

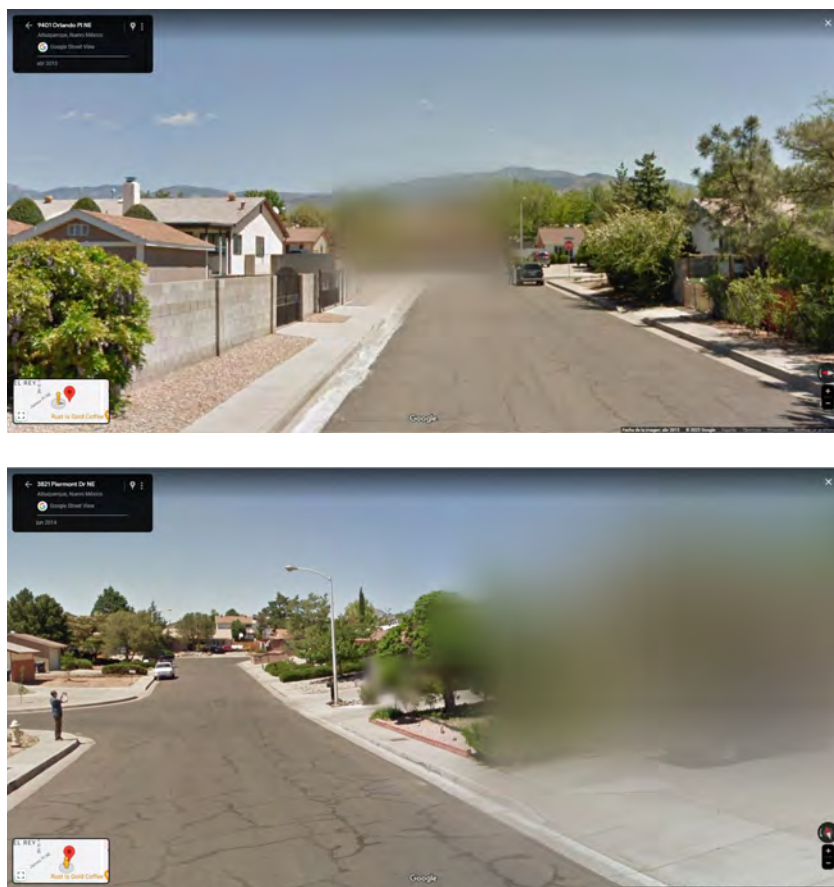
En octubre de 2017, la familia Padilla levantaba una valla de acero de casi dos metros de altura²¹ en su jardín delantero, en el 3828 de Piermont Drive en Albuquerque, Nuevo México, convirtiéndose así en la única casa vallada de toda la zona. La vivienda –*ranch-style*, una planta con garaje cubierto, buhardilla y tejado a dos aguas– no tiene, a simple vista, nada de excepcional. Es, de hecho, prácticamente idéntica al resto de casas de su calle. Sin embargo, su dueña denuncia recibir «hasta 200 visitantes al día»²² y estar harta de recoger pizzas de su tejado.

Siete años antes, el 28 de marzo de 2010, 1,5 millones de personas veían en directo –muchas más lo harían en los años siguientes– ‘Caballo sin nombre’, el segundo episodio de la tercera temporada de la popular serie *Breaking Bad*. En él, su protagonista, un enfurecido Walter White, terminaba por lanzar la cena –una pizza de pepperoni de tamaño familiar– al tejado de su casa. Esta breve secuencia se convirtió en clásico instantáneo y la pizza en el tejado –ubicado en el ficticio 308 de Negra Arroyo Lane, o el no-ficticio 3828 de Piermont Drive– pasó en poco tiempo de recuerdo popular a *meme*, de *meme* a broma y de broma a *trend*, convocando a cientos de seguidores para visitar, recordar y hasta recrear el momento en el mismo jardín de entrada en el que White pagaba sus frustraciones.

Conociendo la hostilidad que los dueños reales han demostrado con los visitantes, si en lugar de acercarse en persona uno prefiere buscar la vivienda en Google StreetView, tampoco conseguirá hacerlo. Buena parte de la calle se encuentra sin registrar o directamente –como si de una instalación militar se tratase– censurada. Paradójicamente, en una de las perspectivas sí que se observa la figura lejana de un curioso fotografiando la silueta borrosa de la casa (figura 11a y 11b). La vivienda ha trascendido no sólo su condición residencial sino su propia idiosincrasia en la trama urbana, convirtiéndose en un *hito*, un destino de peregrinación. Pero ¿por qué resulta tan atractivo visitar, invadir y registrar un trozo de espacio tan estéticamente insustancial? La residencia Padilla –que es, por derecho propio, también la de los White– nos muestra un tipo de espacio cada vez más común en la ciudad contemporánea: aquel que sólo tiene sentido al ser mediatizado.

Y esto no es tanto por el proceso de mediatización pasiva al que lo sometió la serie de la AMC sino por la posibilidad real de acometer un proceso de mediatización activa, es decir, por el potencial productivo que ven en él los visitantes. Para poder entender este proceso debemos retroceder de nuevo

figura 11a y 11b
 Perspectiva de Piermont Drive,
 Albuquerque, desde el servicio
 Street View de Google, con la
 vivienda del no. 3828 censurada al
 fondo y la derecha, respectivamente.
 Fuente: Google Street View.
 Acceso: julio de 2023.



a 2010, año de lanzamiento de Instagram, la red social que cambió nuestra manera de entender las redes sociales. Fue capaz de convertirse en referencia tanto para aquellas ya existentes –Facebook, MySpace o Twitter, con un enfoque predominantemente textual– como para las que vendrían después –Snapchat o TikTok– y unificar a todas bajo un nuevo modelo *visual-based*. A su vez, el smartphone consolidaba su popularidad –ese mismo año se lanzaban al mercado los icónicos iPhone 4 y Samsung Galaxy S– y, sobre todo, empezaba a contar con cámaras realmente solventes. Entramos así en la época del dominio de la *producción*, aunque esa producción ya no tenga tanto que ver con lo físico y sí con lo mediático. Si a finales del año 2000, la compañía estadounidense Kodak anunciaba en su informe anual un nuevo dato récord de 80.000 millones de fotografías realizadas alrededor del globo, en 2022 –sólo unos lustros después– se estimaron un total de 1,7 billones de imágenes²³, una cifra que no deja de crecer cada año y que supone un 2125% más que a principios de siglo. Para hacernos una idea, cada minuto se consumen 1.000.000 horas de vídeo en streaming, se publican unas 66.000 fotos en Instagram y se comparten 2.430.000 *snaps* en Snapchat. Sólo en YouTube, generamos el equivalente a 65 años de video todos los días²⁴.

Desde hace poco más de una década, cualquiera con un teléfono inteligente y conexión a internet se ha convertido en *productor-consumidor* simultáneo. Autores como Steyerl o Beller argumentan que el propio consumo es hoy una forma de producción: «el cine y aquellos derivados, aunque simultáneos, posteriores, tales como televisión, video, ordenadores e internet; son fábricas *desterritorializadas* en las que los espectadores trabajan, esto es, en las que llevan a cabo un trabajo con valor productivo [...]. De acuerdo con los principios del capitalismo tardío, *mirar es trabajar*»²⁵. Esta pantalla, interpuesta entre la realidad y nosotros mismos –por ende, entre el espacio urbano y nosotros mismos– nos vuelve a multiplicar las perspectivas: si en la ciudad medieval la continuidad visual era total, ahora nuestro primer contacto con el espacio es mediático, multiformato y queda siempre registrado (figura 12). Los nuevos y vertiginosos niveles de *producción* amplían el significado *social* de la ciudad, acercándonos un poco más a la aldea global anunciada por McLuhan y convirtiéndola, *de facto*, en un nuevo escenario para la *producción*, «la fábrica social [...] integra en sí la intimidad, la excentricidad y otras formas de creación no oficializadas. Las esferas pública y privada se entremezclan en una zona difusa de hiperproducción [...]. En esta economía, incluso los espectadores y espectadoras son transformados en obreros»²⁶.

Si las anteriores evoluciones mediáticas hicieron que esa ‘imagen percibida’ del ambiente urbano aumentara paulatinamente su velocidad psicológica a 6, 50 o 680 km/h; esta nueva ciudad interconectada se mueve a 300.000 km/s y ya no se entiende desde el coche ni el avión sino desde un satélite, la vieja fantasía del panóptico, la observación total: «la comunicación instantánea nos asegura que todos los factores del ambiente y de la experiencia coexisten en un estado de interacción activa»²⁷. La relación entre estos mecanismos productivos acelerados y los espacios en los cuales esta se genera puede descomponerse en un proceso circular de *detección, ubicación, registro y difusión* constante (figura 13). Al haber recaído gran parte de la producción de contenido en el usuario, este se encuentra inmerso en una búsqueda incesante de nuevos entornos productivos que den forma al siguiente *reels*, a la siguiente foto, a la siguiente *story* compartida: la ciudad se escudriña

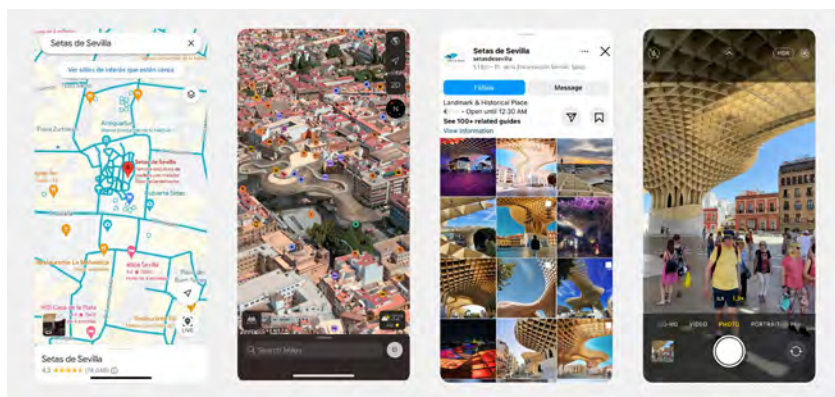
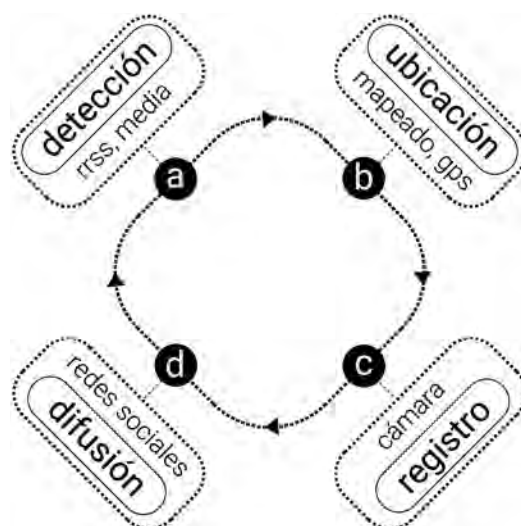


figura 12
Contactos con el espacio público a través de la pantalla, perspectivas multiplicadas. Fuente: elaboración propia.

figura 13
Esquema del proceso circular de las dinámicas de relación entre el espacio público y la producción mediática. Fuente: elaboración propia.

mediante el *scroll infinito*²⁸. Los fragmentos de contenido –y por extensión, los espacios de la ciudad en los que estos se producen– se han multiplicado tanto que el corte ha dejado paso al flujo, y la yuxtaposición parte de infinitos *inputs* simultáneos. Una pieza de contenido da paso a la siguiente, sin transiciones, *seamless*, y de manera infinita, *endless*. La ciudad ya no es un gran anuncio, es un espacio infinito que *scrolleamos* en busca de la siguiente localización de fondo para nuestras *stories*.



Cada vez más necesitados de nuevos entornos, podemos especular con el momento en el que la ciudad asuma su nueva condición y empiece a construirse expresamente como un decorado (figura 14). Si se diagnostica una capacidad intrínseca en la adaptación a los medios para influir en determinadas capacidades sensitivas²⁹, es pertinente reconocer que esos cambios en los modos de ver afectan a *aquello que vemos*, es decir, a aquello que nos rodea. En los algo menos de 100 años que separan las yuxtaposiciones de Kuleshov en la sala de montaje con el nacimiento de Instagram, hemos sido testigos de toda una serie de transformaciones en la fisonomía del espacio urbano, pero, al mismo tiempo, en la *imagen percibida* de las ciudades, que no se han mantenido inalterables ante los sucesivos cambios perceptuales suscitados en ellas. La influencia de los medios audiovisuales de masas hace que no podamos comprender del todo ese espacio sin entender lo que pasa al otro lado de la pantalla: «los medios, al modificar el ambiente, suscitan en nosotros percepciones sensoriales de proporciones únicas. La prolongación de cualquier sentido modifica nuestra manera de pensar y de actuar –nuestra manera de percibir el mundo. Cuando esas proporciones cambian, los hombres cambian»³⁰.

figura 14

La construcción del decorado:
proceso de construcción del castillo
de Disneyland en Anaheim, 1955.
Fuente: Internet Archive. Pre-
Opening Report From Disneyland-
Bys8pOl8BsE. https://archive.org/details/Pre-Opening_Report_From_Disneyland-Bys8pOl8BsE





1. MURCH, Walter. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, 2003, p. 18
2. SANGRO, P.; MEDINA, J. La geografía creadora: Reflexiones sobre el montaje cinematográfico de los filmes *Madrid e Innisfree* en *Arte, Individuo y Sociedad* num. 31, 2019 p. 329
3. Tomando prestado el término de los escritos sobre las *derivadas psicogeográficas* de la Internacional Situacionista, el cual refleja bien el aspecto híbrido entre fisicidad espacial y creación perceptual. Parte de la esencia de la deriva situacionista consistía en crear una imagen mental de la ciudad no necesariamente coincidente con la realidad física de la misma, parecido a lo que plantea Kuleshov con sus experimentos.
4. Traducido del original por Levaco como "artificial landscape" o "creative geography" en Levaco 1974, p. 5, y por Michael Sorkin como "creative geography" en Sorkin 1995, p. 226. Los términos en español son el de "geografía creativa" en la traducción de Sorkin, mientras que en Sangro 2019, p. 328 el término elegido es el de "geografía creadora".
5. Traducción en Sangro y Medina, 2019 del original de Levaco.
6. MCLUHAN, Marshall; FIORE, Quentin. *El medio es el masaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós, 1969, pp. 44-63.
7. El primer Ford T, de 1908, alcanzaba una velocidad máxima de 68 km/h.
8. INGERSOLL, Richard. *Sprawltown: Looking for the City on Its Edges*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006, p. 75 (traducción propia).
9. Ingersoll 2006, p. 75 (traducción propia).
10. Datado de 1956 y patentado por Walt Disney y Ub Iwerks en 1960, el invento estuvo probablemente basado en el fallido Cinéorama de 1897.
11. La trama principal del mencionado capítulo, emitido en febrero de 1991, gira en torno al debate moral de la adquisición del sistema de cable, que se lleva a cabo al margen de la legalidad.
12. Traducible al castellano como "ya lo he visto".
13. COLOMINA, Beatriz. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture." *Grey Room*, no. 2, 2001. p. 7-29. <http://www.jstor.org/stable/1262540> (traducción propia).
14. McLuhan 1969, p. 126.
15. Extraído de una serie de comerciales emitidos durante 1987 en la KABC-TV de Los Angeles. Fuente: Internet Archive, https://archive.org/details/KABC_Commercials_2-17-87.
16. *¿Singapur? No, ¡Templeton! ¿Tailandia? No, ¡Cleveland! ¿Hong Kong? No, ¡Hot Springs! Este tour por Oriente es ofrecido por Applebee's, ¡el vecino favorito de America!* en su traducción al castellano. Extraído del comercial de 1996 *Applebee's Grill & Bar Ad. Americas Favorite Neighbor*. Fuente: YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=fkBUeAhMRic>.
17. BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 25.
18. SORKIN, Michael, *Variaciones sobre un parque temático: la nueva ciudad americana y el fin del espacio público*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. p. 242.
19. Sorkin 2004, p. 234-241.
20. EAMES, R; EAMES, C. [Video] *The Image of the City*. Encyclopaedia Britannica Educational Corp., 1973. Fuente: Internet Archive, <https://archive.org/details/>
- theimageofthecity (traducción propia).
21. WANG, Evelyn, "The Breaking Bad House Owners Have Erected a Fence to Curtail Pizza Throwing and Picture Taking", *Architectural Digest*, 12 de octubre, 2017, <https://www.architecturaldigest.com/story/breaking-bad-house-fence-pizza-throwing>.
22. LOCKER, Melissa, "Meet the Owner of Walter White's House on Breaking Bad", *Time*, 9 de agosto, 2013, <https://newsfeed.time.com/2013/08/09/meet-the-owner-of-walter-whites-house-on-breaking-bad/>.
23. BROZ, Matic, 'How many photos are taken per year?' *Phototutorial*, consultado el 25 de junio, 2023 <https://photutorial.com/photos-statistics/>.
24. DOMO, "Data Never Sleeps 10.0", consultado 9 de mayo, 2023. <https://www.domo.com/data-never-sleeps>.
25. BELLER, Jonathan L. 'Kino-I, Kino-World' en Nicholas Mirzoeff (ed.), *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998, p. 61 (traducción propia).
26. STEYERL, Hito, '¿Es el museo una fábrica?' en Steyerl, Hito, Franco Berardi y Marcelo Expósito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016, p. 67.
27. McLuhan 1969, p. 63.
28. El *infinite scrolling*, o desplazamiento continuo, es un mecanismo adoptado en los últimos años por la gran mayoría de redes sociales, creando la ilusión de que el contenido disponible no tiene fin. En una aproximación conceptual, podemos ver la misma idea de contenido sin límites en periódicos online o plataformas de música y video en *streaming*. Un desarrollo más amplio puede encontrarse en Juhász, 2020.
29. Como ejemplo, dentro de un desarrollo teórico más amplio, McLuhan afirmaba: "literacy gives people the power to focus a little way in front of an image so that we take in the whole image or picture at a glance. Non-literate people have no such acquired habit and do not look at objects in our way. Rather they scan objects and images as we do the printed page, segment by segment. Thus they have no detached point of view" en MCLUHAN, Marshall, *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962. p. 37.
30. McLuhan 1969, p. 41.

Bibliografía

BAUDRILLARD, Jean, *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

BROZ, Matic. 'How many photos are taken per year?' *Phototutorial*, <https://phototutorial.com/photos-statistics/> (Consultado 22 de enero, 2023).

COLOMINA, Beatriz. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture", *Grey Room* no. 2, 2001.

EASTMAN KODAK CO. *Kodak 2000 Annual Report*. <https://www.annualreportowl.com/Kodak/2000> (Consultado 14 de agosto, 2022).

INGERSOLL, Richard. *Sprawltown: Looking for the City on Its Edges*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 2006.

JUHÁSZ, András. "Is Infinite Scroll the Slot Machine of the New Generation?", *The Product Principle*, 19 de septiembre, 2020. <https://www.invisionapp.com/inside-design/kill-infinite-scroll/> (Consultado 7 de junio, 2023).

LEVACO R. ed. *Kuleshov on Film: Writings*. Berkeley: University of California Press, 1974.

LOCKER, Melissa. "Meet the Owner of Walter White's House on Breaking Bad", *Time*, 09 de agosto, 2013, <https://newsfeed.time.com/2013/08/09/meet-the-owner-of-walter-whites-house-on-breaking-bad/> September 19, 2020. <https://www.invisionapp.com/inside-design/kill-infinite-scroll/> (Consultado 29 de junio, 2023).

MCLUHAN, Marshall; FIORE, Q. *El medio es el masaje: un inventario de efectos*. Barcelona: Paidós, 1969.

MCLUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy: the Making of Typographic Man*. Toronto: University of Toronto Press, 1962.

MIRZOEFF, Nicholas (ed.), *The Visual Culture Reader*. Londres: Routledge, 1998.

MURCH, Walter. *En el momento del parpadeo: un punto de vista sobre el montaje cinematográfico*. Madrid: Ocho y Medio, 2003

SANGRO, P.; MEDINA, J. "La geografía creadora: Reflexiones sobre el montaje cinematográfico de los filmes Madrid e Innisfree". *Arte, Individuo y Sociedad* 31, 2019.

SORKIN, Michael ed. *Variations on a Theme Park: the New American City and the End of Public Space*. Nueva York: Hill and Wang, 1995.

STEYERL, Hito; BERARDI, Franco y EXPÓSITO, Marcelo. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

WANG, Evelyn, "The Breaking Bad House Owners Have Erected a Fence to Curtail Pizza Throwing and Picture Taking", *Architectural Digest*, 12 octubre, 2017. <https://www.architecturaldigest.com/story/breaking-bad-house-fence-pizza-throwing> September 19, 2020. <https://www.invisionapp.com/inside-design/kill-infinite-scroll/> (Consultado 29 de junio, 2023).

Ernesto Ibáñez Galindo

Doctorando adscrito al Programa de Doctorado 'Proyecto de arquitectura y realidad contemporánea' de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Sevilla (EIDUS), con F. Javier Terrados Cepeda como director.

Ernesto Ibáñez es arquitecto por la ULPGC (2017) y desarrolla su Tesis Doctoral sobre ciudad mediática en la EIDUS de la Universidad de Sevilla, ha obtenido el Premio de Investigación y Difusión de la XVI BEAU (2023) y coeditado el libro Bailar La Ciudad (2022). Cofundador junto a Pablo Castillo y Héctor Suárez de à la sauvette, seleccionado como uno de los 60 colectivos jóvenes nacionales más relevantes por Ecosistemas.zip y Arquitectura Viva (2022). Su producción cultural ha sido expuesta internacionalmente en la Trienal de Arquitectura de Lisboa, Radialsystem Berlin, MAO Ljubljana o el Piper Auditorium de Harvard ibanezgalindo.ernesto@gmail.com

Fuente de financiamiento. No se ha utilizado ningún tipo de financiación, todo el material del artículo se ha generado dentro del Programa de Doctorado de la EIDUS de la Universidad de Sevilla sin becas ni ayudas.

La Puesta en Obra del espacio

Construir un habitar poético

The Construction of space

Building a poetic inhabit

Patricia Fernández García

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 62-75

Resumen. *Obra y espacio* son términos que parecen afectar muy directamente a la arquitectura. Términos habituales también desde lo cotidiano, desde nuestra relación con el mundo. La arquitectura despliega su tarea en el trato con el espacio, podríamos decir que *obra el espacio*, y desde la conjunción de estos dos términos pretendemos desvelar posibles significaciones no inmediatas. Este texto pretende investigar el concepto de “espacio”, lugar, fin y medio de la arquitectura, con ayuda de algunos textos que Martín Heidegger escribe en su última etapa y acudiendo también a otras fuentes que lo han analizado en profundidad. Se pretende así aportar una nueva capa en la comprensión del término, desbloquear el sentido más inmediato, cuestionando el modo habitual de concebirlo. La arquitectura está implicada en cuestiones que no solo afectan al aspecto extensivo del espacio, sino que apuntan a su experiencia, su vivencia, su percepción, su poética. Esta poética nos remitirá a la relación con el arte y la técnica, términos hermanados en la Grecia clásica donde una sola voz nombraba las dos cosas (*téchne*). La reflexión sobre ello nos ayudará a progresar en el análisis pues, siguiendo a Heidegger, existe un vínculo que intentaremos esclarecer entre el espacio y la *téchne*. *Poner en obra el espacio* no significará aquí su construcción en sentido habitual, sino que aludirá a *des-velarlo*, mostrar su sentido, señalarlo como *lugar*. La reveladora relación espacio-lugar, que nos descubren algunos pensadores, nos dirige a presentir el espacio como un ámbito de relaciones entre las cosas, que a través de la metáfora del tejido irá cobrando sentido.

Palabras Clave

Espacio
Arte
Técnica
Obra
Desvelar
Lugar
Habitar
Tejer
Construir
Potencia

ABSTRACT. Work and space are terms that seem to affect architecture very directly. Terms that are also common in everyday life, in our relationship with the world. Architecture unfolds its task in dealing with space, we could say that it works space, and from the conjunction of these two terms we intend to unveil possible non-immediate meanings. This text intends to investigate the concept of “space”, place, end and means of architecture, with the help of some texts that Martin Heidegger wrote in his last stage and also by turning to other sources that have analysed it in depth. The aim is to provide a new layer in the understanding of the term, to unblock its most immediate meaning, questioning the usual way of conceiving it. Architecture is involved in questions that not only affect the extensive aspect of space, but point to its experience, its perception, its poetics. This poetics will refer us to the relationship with art and technique, terms twinned in classical Greece where a single voice named both things (*téchne*). Reflection on this will help us to progress in the analysis because, following Heidegger, there is a link that we will try to clarify between space and *téchne*. To put space into action will not mean here its construction in the usual sense, but will allude to unveil it, to show its meaning, to point it out as a place. The revealing relation space-place, discovered by some thinkers, leads us to perceive space as a sphere of relations between things, which through the metaphor of the fabric will gain meaning. **KEY WORDS.** Space, art, technique, work, unveiling, place, inhabiting, weaving, building, power.

Introducción

Tan habituados estamos a parametrizar el espacio, a medirlo, a planearlo, que queda a veces velado lo peculiar de su carácter, su sentido más fundamental. El espacio, el lugar, como nos dice Aristóteles en su física, *es algo importante y difícil de captar*¹.

También Platón en el Timeo ha observado que:

“El lugar, *chora*, no es perceptible más que gracias a una suerte de razonamiento híbrido que no acompaña en absoluto a la sensación de la realidad, apenas podemos creerlo. Es eso que apercibimos como en un sueño, cuando afirmamos que todo está necesariamente en alguna parte, en un lugar cierto, ocupa un cierto sitio. Pero a pesar de todas estas observaciones somos incapaces de distinguirlo con claridad y de decir lo que es verdad”².

El extrañamiento y la fascinación por el espacio, por abordar una *ontología del espacio*, es decir, por saber, qué es realmente el espacio, no se agota ni se ciñe a los pensadores griegos, se ha mantenido a lo largo de la historia de nuestra cultura y en la contemporaneidad sigue latente desde la ciencia, la filosofía, la sociología, el arte y otras disciplinas. La arquitectura debe participar en la reflexión, pues el trato con el espacio es lo esencial de su actuar. Por tanto, nos demanda que lo investiguemos, lo reflexionemos, a pesar de esta dificultad para captarlo que la filosofía ha notado desde sus inicios. Pareciera que para entender la arquitectura habría primero que desvelar el concepto de espacio en todas sus significaciones.

La primera impresión sobre el espacio parece referirse a algo vacío, homogéneo, indiferente a su contenido, un receptáculo que admite diversas ocupaciones, algo abstracto. Las matemáticas se han ocupado del espacio y han hecho de él parte de su dominio geométrico y mensurable. Podemos preguntarnos si esta primera intuición - el concepto geométrico o este medio abstracto - es originaria o si está quizás mediada por cierta racionalidad, pues el espacio así concebido, parece ser algo únicamente mental, elaborado por una especie de razón lógica. Desde la arquitectura y el urbanismo se trabaja en *planificaciones espaciales*, algo que anuncia cierta instrumentalidad sobre el espacio, tratándolo como un simple medio dominable. Pero es evidente que la arquitectura está también implicada en algo más, en la experiencia del espacio, en el espacio vivido, en su poética tal vez, en el habitar.

Levantando estratos: crítica al espacio absoluto

El concepto de espacio ha experimentado una larga elaboración filosófica imposible de abordar aquí en su totalidad, pero es posible trazar un esbozo poniendo en diálogo las perspectivas de algunos pensadores, para comprobar si es cierto que *el espacio se dice de plurales maneras*³.

Con el advenimiento de la razón cartesiana, el espacio se instaló en lo absoluto, se consideró desde la oposición sujeto-objeto, el espacio contiene *objetos* y puede ser pensado de modo abstracto. Kant lo concibió (junto con el tiempo) como el *a priori* de la conciencia del sujeto participando de su estructura interna, algo trascendental y, por ello, incognoscible, fuera de los límites del conocimiento, pero ligado al sujeto, a la conciencia humana. Se trata de dos perspectivas que inauguran de distintos modos una racionalidad *moderna*, que hacen del espacio un contenido mental, el espacio adquiere su carácter abstracto. Cuestionaremos estos puntos de vista, que se han generalizado como los habituales en la modernidad, con otras perspectivas.

La crítica a este espacio absoluto puede realizarse desde el rechazo a una representación: contenido y continente, un continente que espera ser llenado por un contenido. Henri Lefebvre nos insta a considerar la hipótesis contraria: ¿puede un cuerpo, con su capacidad de acción crear un espacio?⁴ Desde la arquitectura se precisa reflexionar también sobre aspectos que la afectan directamente. ¿Cómo podemos concebir el espacio de un modo diferente, un espacio *vivable*, un espacio del *mundo*?, ¿cómo pasar de este espacio abstracto ligado a las capacidades mentales de la especie humana, al espacio de la naturaleza y a la práctica del espacio?, ¿qué es el espacio en relación con el habitar? La arquitectura establece un lugar, *estar-sin-lugar* no es posible, lo advierte Gilles Deleuze que explica y describe el alcance del habitar en el que está siempre implicada la arquitectura:

“(...) se establecerá un territorio y en cuanto al habitar, ese será el segmento primero (...), antes del cuerpo está la casa y ante todo arte está primeramente la arquitectura, sin la casa, sin el refugio, el cuerpo no existiría, se destruiría ante fuerzas del exterior. El arte no empieza con la carne, sino con la casa, por este motivo la arquitectura es la primera de las artes”⁵.

Arte, arquitectura, habitar y lugar se entrelazan en este texto de Deleuze, donde también se presiente la presencia de *lo técnico*.

Des-velar: el arte y el obrar

Comenzando por la cuestión del arte, examinaremos un texto de Martín Heidegger dedicado a Chillida – clave para esta reflexión - donde enlaza los dos términos que nos interesan ahora: *El arte y el espacio*⁶. El texto es una ontología de la obra de arte, una exploración sobre *el ser* de la obra de arte en su relación con el espacio e inspirado por la obra de Chillida. Tendremos en cuenta que, como Heidegger ya advierte en otro texto⁷, el arte y la técnica son términos hermanados en la Grecia clásica, donde una sola voz nombraba las dos cosas: *téchne* (τέχνη). Heidegger comienza preguntándose por el *carácter peculiar* del espacio. Cómo Platón y Aristóteles se fija en la singularidad de su modo de ser:

“La pregunta de qué es el espacio en cuanto espacio no está planteada, y menos aún contestada. Queda por resolver el modo en que el espacio es y si se le puede atribuir en general un ser”⁸.

Heidegger señala en este ensayo que *el arte es el poner-en-obra la verdad*⁹. Fijémonos en ese *poner en obra*, hermanado tal vez con ese *obrar el espacio* de la arquitectura, objeto inicial de nuestro análisis. Heidegger se refiere a un *obrar la verdad*; *obrar* significa aquí *sacar a la luz* (la verdad), poner en escena. Remite a un desvelamiento, un des-ocultamiento, un despliegue de algo que permanecía oculto y cuya vocación es ocultarse. El término verdad se traduce en griego por *aletheia* (ἀλήθεια), y alude ya en su estructura a un *desvelamiento*: la letra *a* en griego es negación, y *lethe* es cubierto, velado, tapado, de modo que la verdad aparece como el des-cubrir, como el desvelamiento de algo oculto¹⁰. Así que *verdad* aquí, y para Heidegger que sigue a los griegos, no se refiere a una verdad objetiva sobre un saber, sino al ámbito de lo indisponible para nosotros, el ámbito de las posibilidades aún no actualizadas, de una *verdad* que se vislumbra o se asoma en la obra, en el obrar, sin que se nos revele nunca del todo. Ese *obrar* del arte coincide con el *obrar técnico* (τέχνη), es a través de la técnica como el hombre pone en juego posibilidades disponibles que permanecían ocultas, diríamos que *obra la verdad*.

Heráclito, en sus sentencias, también se había referido a aquello que permanece oculto: “La *physis* ama ocultarse”¹¹, esa *physis* o naturaleza (quizás hermanada con el espacio) que para los presocráticos tenía un carácter sagrado, y cuya *verdad* permanecía oculta. Así, y según Heidegger, ese *desvelamiento* que el arte *obra* parece que es sobre lo siempre indisponible, sugiriéndonos una cierta capacidad del arte-técnica para captar lo oculto, lo incógnito, a través de la acción creativa. Todo ello nos altera y estremece y de ese modo la obra de arte transmite alguna dosis de lo insondable, del carácter indisponible del ser.

Obra, entonces, en el texto de Heidegger, remite al arte (*Kunst*), a la obra plástica, a la arquitectónica, a la literaria, al arte escénico, y si tomamos como modelo la música, será más claro su carácter, no meramente representativo, sino expresivo, comunicativo... revelador. También el arte escénico es clarificador, pues ese *poner en obra*, no es solo un representar, sino transmitir y desvelar. Lo vemos más claro en el fino análisis de la tragedia griega que Aristóteles desarrolla en su *Poética*, donde encontramos el elemento de la *kátharsis*, esa expurgación o purificación de las pasiones a través de la compasión o el terror¹². Esta purificación de emociones o afecciones a través de la danza, la música o la poesía no era extraña al mundo griego, incluso antes de Aristóteles. Nietzsche, al identificar el coro trágico como el auténtico drama primordial, origen de la tragedia y elemento dionisiaco de la misma, sugiere algo similar. El coro nace del verso ditirámico, del coro satírico; el sátiro es la imagen primordial del ser humano, *el entusiasta exaltado al que*

extasia la proximidad del Dios. Así, la poesía, para Nietzsche, no se encuentra fuera del mundo, sino que *es* “la no aderezada expresión de la verdad”¹³, un desvelar la verdad, de nuevo.

Pero ese *desvelar* con el que coinciden estos autores en hacer corresponder el arte, tiene lugar a través de algún tipo de materialidad, es precisamente este su carácter técnico. Observa Merleau-Ponty respecto a la obra de arte que la idea no puede comunicarse más que por el despliegue de imágenes o sonidos, no se separa de su soporte material, irradia significado sin abandonar su lugar, siendo así un mundo de significaciones vivientes¹⁴. Vemos en esta frase asociados los términos *materia* y *lugar* (como referencia al espacio).

Pero ¿cuál es la materia a través de la cual se despliega la arquitectura?, ¿qué materia le otorga significado? Aunque se con-figure a través de los materiales de construcción, curiosamente, y con la apariencia de una paradoja, su *materia*, su argumento, parece ser el espacio; como se ha dicho más arriba, *pone en obra el espacio*, lo des-vela. ¿Qué relación tiene este des-velar con el lugar?.

El espacio-lugar

Heidegger plantea en su breve texto la relación del espacio (*der Raum*) y el lugar. Espaciar, como verbo derivado más inmediatamente del término espacio, nos dice el filósofo que es “la libre donación de lugares”¹⁵. En la obra de Chillida, añade, “en el *lugar* conviven el paisaje y la obra de arte, que *lo saca a la luz*”. Así, en este caso, la obra de arte plástica “pone en obra el espacio, desocultando lo que le es propio”¹⁶ e instaurando un lugar. Para Heidegger son las cosas mismas las que fundan el lugar, no se limitan a *estar* en el lugar. El espacio no es un contenedor de lugares, sino que se despliega a partir de los propios lugares.

“Tendríamos que aprender a reconocer que las cosas mismas son los lugares y que no se limitan a pertenecer a un lugar”. (...) “En este caso, nos veríamos abocados a la tarea, de vasto alcance, de tomar en consideración un hecho extraño: el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera del espacio de la física y de la técnica. Este espacio se despliega sólo a partir del obrar de los lugares (...)”¹⁷

El lugar es antes que el espacio, la cosa es antes que el lugar. Hay una relación que invierte el sentido más habitual de nuestras representaciones. Así, parece que, según nuestro pensador, el lugar se funda con el *obrar material* y en este sentido se des-vela. Con la obra plástica se desvela el lugar, *se obra el lugar*, y es solo a partir de aquí como el espacio se despliega en la mutua relación de los lugares.

El origen de estas reflexiones de Heidegger parece que se remonta a Aristóteles. Aristóteles discute en el libro IV de su *Física* lo que es el *tópos*,

que él llama espacio-lugar¹⁸. Este *tópos* tiene el origen en las entidades, en las cosas, y se concibe en la relación de unas respecto a otras. La prioridad ontológica que da Aristóteles a las entidades, le lleva a pensar el espacio como la congregación de lugares fundados por las cosas¹⁹. Encontramos aquí la genealogía de la reflexión heideggeriana, pues Aristóteles también invierte el sentido de nuestra intuición común. El *tópos* aristotélico, no es un espacio extenso y abstracto, es más bien *lugar*, con un carácter relacional, ámbito de las determinaciones y sobre todo de sus relaciones. Aristóteles intentará demostrar que no hay una extensión distinta de la de los cuerpos. No hay un *vacío*, en el *vacío* no hay diferencias, no parece que fuera entonces posible el movimiento o el cambio. De la mano de Aristóteles la oposición materia-espacio se diluye. Nos dice por ejemplo que:

“Hay entonces lo diáfano. Y por diáfano entiendo lo que, aunque visible, no es visible por sí, hablando con propiedad, más que con la ayuda de un color ajeno (...).”²⁰

Siguiendo el hilo de esta consideración del espacio, que excluye analizarlo como un vacío, acudimos también al sentido que Merleau Ponty le otorga en su *Fenomenología de la percepción*, donde dedica un capítulo al tema. El filósofo francés, desde la intencionalidad del cuerpo, habla de un *espacio orientado*, aquel que se *orienta* desde la experiencia del cuerpo. Frente a la tradición kantiana donde el espacio es el que *clarifica* la percepción de las cosas, la experiencia del cuerpo nos enseña a arraigar el espacio en la existencia. El cuerpo irradia significación, es un nudo de significaciones vivientes. Merleau Ponty lo compara con la obra de arte, en el mismo sentido que hemos notado ya en Heidegger, la obra *despliega significado*. El espacio supone un mundo, una experiencia, es cierta posesión del mundo por mi cuerpo, no podemos retrotraernos a una percepción sin mundo. Para él, el ser está *orientado*, y la experiencia es espacial, está presupuesta en nuestro encuentro primordial con el ser; ser es sinónimo de *estar situado*. El cuerpo establece lugar en su encuentro con el mundo. El filósofo francés, así, está proponiendo deshacer la dualidad sujeto-objeto.

Vemos en este recorrido, que tanto Heidegger, leyendo a Aristóteles, como Merleau Ponty, ponen el acento en los cuerpos, las cosas, las entidades, que *fundan* lugar. Los lugares, fundados por las cosas, en sus relaciones mutuas instauran el espacio que es, por tanto, no un vacío, sino un ámbito rico que permite la relación, diríamos que es una topología, potencia de relaciones. Un ámbito potencial.

Tejer el espacio

Ese espacio como congregación de lugares cobra sentido en a través de la propia relación entre las cosas, de su lazo, en el vínculo, en el enlace, en su correspondencia y reciprocidad. El espacio queda articulado y cobra significado solo a través de esta reciprocidad, diríamos que las cosas solo

cobran sentido por la relación con otras cosas; en su diálogo mutuo es como se establece un *mundo*, entendiendo por este la posibilidad del habitar humano que se da en ese nudo de relaciones. Podemos decir que las cosas *tejen el espacio* y cobran sentido las unas respecto a las otras.

Merleau Ponty recurre a Leibniz en el preámbulo de su obra citada, y argumenta con él contra la oposición sujeto-objeto, pues el origen del objeto se encuentra en el corazón mismo de nuestra experiencia. Se apoya en el *principio de composibilidad* de Leibniz, a partir del cual se compone la realidad topológicamente, partiendo de las diferentes perspectivas sobre el mundo; podemos ver un objeto en cuanto que forma parte de una configuración, de una topología con otros objetos. Leibniz concibe un espacio formado por un *orden de coexistencias*. Se trata siempre de un espacio relativo configurado por diferentes perspectivas y relaciones simultáneas, un espacio que no cobra sentido más que en las relaciones entre las cosas, un *espacio relacional*.

Siguiendo la senda trazada por Leibniz y Merleau Ponty en su consideración relacional del espacio, Gilles Deleuze, desarrolla una compleja idea en la que plantea que el espacio puede asemejarse a un *fondo*, un fondo de virtualidades, de potencialidades, un espacio que contiene la *diferencia* entre las cosas, aquello que las distingue, por tanto, que les da su ser peculiar. Se trata de un espacio que, lejos de ser un vacío contenedor de objetos, se llena de intensidades y hace posible la particularidad de las cosas, muestra su especificidad a través de la relación entre unas y otras.

Si Merleau-Ponty proponía des-hacer la dualidad sujeto-objeto desde su espacio *orientado* por el cuerpo, con ello hacemos-tejemos un *mundo*, no como suma de objetos, sino como horizonte latente de nuestra experiencia. Ese espacio vivido que *teje* relaciones es el *espacio del habitar*.

Construir un habitar poético

La arquitectura posee el potencial generador de lugares; cuarto, esquina, plaza, desván, son ya lugares, cualificaciones del espacio, que no son por sí mismas, *tejen espacio* por las relaciones que establecen. Son quizás modos de *desplegar* espacio, localizaciones donde el espacio se ha abierto. Heidegger nos explica que la construcción de un puente crea un lugar, no es el puente el que llega a constituirse en ese lugar, precisamente “por el puente mismo y solo por él, surge el lugar”²¹. El puente teje una relación, configura una posibilidad, abraza lo posible. De este modo genera *mundo*. Volviendo a *El arte y el Espacio*, Heidegger afirma en este sentido que “la plástica sería una corporeización de lugares que, al abrir una comarca y preservarla, mantienen reunido en torno a sí un ámbito libre que confiere a las cosas una permanencia y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas”²².

La arquitectura es productora de lugares que no se agotan en sí mismos, que generan *mundo*, contexto, despliegan espacio, es decir, posibilidad, una

*potencia*²³ del habitar. Como fundadora de lugares, configura y delimita para establecer territorios en base a diagramas y planificaciones, combina una *técnica* con una *poética* que funda el lugar, que *pone en obra* el espacio.

En su artículo *La pregunta por la técnica*²⁴, Heidegger desvela el carácter instrumental de la técnica moderna, que deshace el nudo clásico entre *téchne* y *poiesis*. Y es en ese *deshacerse*, donde el espacio ha cobrado su carácter abstracto, matemático, que permite que la técnica, como instrumento, lo elabore como *producto*, lo establezca como lo que Heidegger llama en este texto *estructura de emplazamiento* (*Gestell*). Esta estructura provoca al hombre a utilizar la técnica fuera de su esencia original, fuera de los límites de su sentido poético.

Así, podemos montar dispositivos arquitectónicos para orientar las conductas, dominar el espacio, domesticar el movimiento, usando la técnica en su sentido instrumental; o generar una homogeneidad espacial, una especie de *vacío*, lugar de la confusión que engendra un malestar físico - todo se parece - serían más bien los *no-lugares* en los que Marc Augé²⁵ ya se ha detenido en profundidad, que pervierten el concepto de lugar que venimos rastreando. Pero en sentido contrario, también podemos tomar la arquitectura como oportunidad, *para ensayar con la potencia*²⁶; una arquitectura que *de lugar*, que teja con el contexto una *arqui-textura*²⁷, que posibilite un habitar, que des-vele el espacio, posibilitando un mundo. El ser humano, con su actuar técnico, poético y artístico es capaz de alterar el ser, extrayendo capacidades inéditas. El *habitar poético* está, por tanto, en la esencia de la arquitectura, que se ocupa primordialmente del habitar del hombre.

Pero la siguiente pregunta será por el habitar, ¿podemos también cuestionar el sentido más convencional del término? Heidegger se ha ocupado de ello en su artículo *Construir, habitar, pensar*²⁸. Habitar, para Heidegger, está ligado al permanecer, al residir, pero fundamentalmente al *cuidar*, que es más bien proteger, resguardar la esencia de las cosas²⁹, morar en la tierra con cuidado, *poéticamente*. Así, generamos lugares, y estos lugares son por las cosas que en ellos residen, las cosas *hacen sitio*, abren espacio, con la condición de que la cosa - que Heidegger ya llama *construcción* (y que es por la técnica) - permita un habitar. El abrir espacio así se liga al *construir*, otro término que empleamos desplazando su sentido habitual: **construir es abrir**, despejar, y se liga con habitar, por tanto, con cuidar, lejos de una construcción instrumental y especulativa. De modo que tenemos un lazo profundo entre la técnica y el habitar en cuanto que esta técnica *construye* y abre espacio, da lugar, posibilita mundo, sin agotarse en una determinación, permitiendo posibilidad.

Heidegger explica que la relación del ser humano con el ser se establece así a través de la técnica, precisamente por la capacidad del ser humano de

descubrir modos del existir que no se habían dado. “Con su operar técnico, poético y artístico los humanos pueden alterar el ser en cuanto descubrir posibilidades no acontecidas”³⁰. La técnica, en este sentido, *deja salir a lo abierto*, nos hace notar el filósofo, siempre con la condición de que siga anudada con el arte y no se convierta en técnica instrumental. Así, ese espacio que Deleuze concibe como un espacio lleno, lleno de la posibilidad, un espacio *potencial*, se alía con la técnica a través de la condición creativa del hombre. La técnica así, abrirá espacio, pero abrirá también *mundo*, la posibilidad y la creación, que no se agotan en la determinación del objeto técnico, sino en *lo posible* que este genera.

El templo griego que Heidegger, en otro de sus textos utiliza como ejemplo de lo esencial del arte³¹, “se alza en un escarpado paraje, creando un lugar para los dioses, enlazando el espacio que se abre con las relaciones entre el dios y los hombres, entre los hombres, la tierra y el cielo”; nudo de relaciones que *tejen* un lugar. Lefevre observara Venecia como la representación de un espacio que *saca a la luz*, el mar, a la vez dominado y evocado, junto con los trazados exquisitos de un gusto refinado. Ambos aspectos se refuerzan mutuamente.

Concluyendo

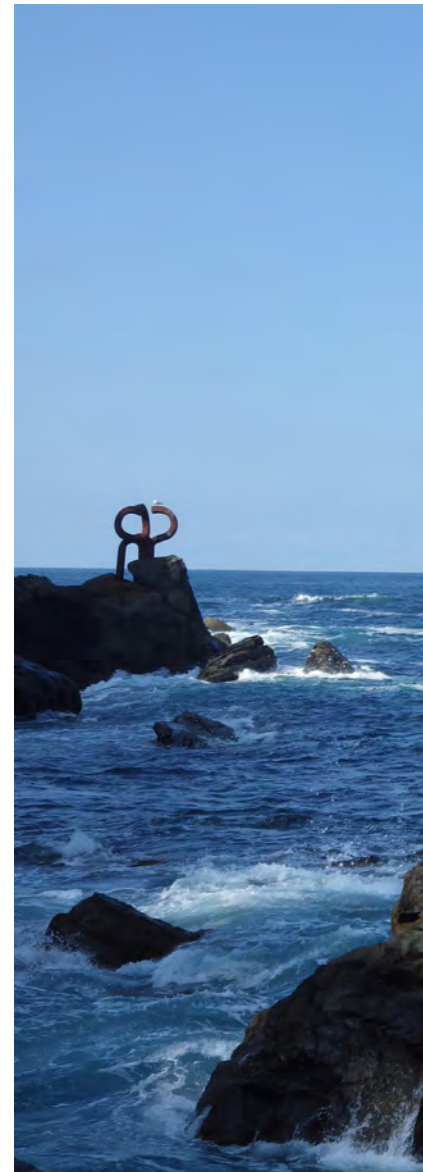
Como resultado de las reflexiones sobre el espacio, y de las diferentes acepciones y sentidos desvelados a lo largo de nuestras citas, parecen haber aflorado dos nociones diferentes, lo que podríamos llamar *ORT*³², como el lugar localizado, o como topología de elementos que se relacionan, que pudiera ser equiparable a ese *tópos*-lugar del que Aristóteles nos hablaba, localizado y fundado por las cosas, así se entendería la *téchne* como apertura de lugares; y el *RAUM*, que es la posibilidad de los lugares mismos, espacio ontológico y no físico, espacio como misterio indisponible. Hay, por tanto, una diferencia descubierta respecto a estos términos que nos ocupan: espacio y lugar. El *tópos*-lugar, como *ORT*, se funda, se establece, pero en lo que respecta al espacio, como *RAUM*, contiene precisamente la posibilidad de fundar lugares. El espacio en este último sentido es intensivo y no extenso, contiene el criterio, las condiciones, puede abrirse, desplegarse. Quizás el espacio está siempre plegado, siempre alerta a la posibilidad de un despliegue, de ser abierto, habitado. Quizás el espacio sea siempre un pliegue, que admite infinitos despliegues posibles, infinitas lecturas, infinitos mundos, inagotables. *Téchne*-arquitectura se pueden anudar para reunir ser-construir-habitar, y lograr experimentar algo de esa potencia del *RAUM* que despliega *lugar*. Ensayar ese *poner en obra el espacio*, con el que iniciábamos el texto de la mano de Heidegger, como *des-velar la verdad*. Una verdad como misterio, como algo indisponible, que, sin embargo, requiere cuidado.

Chillida inspira a Heidegger en su reflexión sobre el arte y el espacio. En su *Peine de los vientos*, “basta con mirar las dos esculturas y su *entre*, para comprender la síntesis disyuntiva del espacio que las enlaza por la diferencia

(*RAUM*). Y también enlaza al lugar (*ORTO*), del hierro, la roca y el mar, donde la *physis* y la *téchne* se abrazan”³³, como en el caso del puente que al enlazar las orillas abre y *produce* (poéticamente) el lugar. (figura 1)

El espacio contiene la potencia de crear poéticamente, ¿cómo sacarlo a la luz? El devenir potencial del espacio está íntimamente ligado con el construir de la arquitectura, cuya finalidad primordial reside en la fundación de lugares, lugares, que no se agotan en sí mismos, sino que producen, una y otra vez, la posibilidad de ser habitados. Modos distintos de un habitar poético.

figura 1
El Peine de los Vientos. Eduardo Chillida, 1977. Flickr – Autor: puffin11k, 17/09/2018. Libre de derechos de reproducción.





1. ARISTÓTELES, Física IV, 212a 5, traducción de Guillermo R. de Echandía, Editorial Gredos, Madrid 2008.
2. PLATÓN, Timeo, 52 b-c, traducción del texto de A. Rivaud, Paris, les Belles Lettres 1925.
3. Las cursivas se refieren a la distinguida frase de Aristóteles en su Metafísica: “el ser se dice de plurales maneras”. *Metafísica*, IV, 2, 1003a-1003b, Gredos, Madrid 1944, p. 162-165.
4. Cifr. LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, (1974). Trad al castellano Emilio Martínez Gutiérrez, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid 2013.
5. DELEUZE, Gilles, *¿Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuits, Paris 1991. Traducción al castellano de Thomas Kauf, *¿Qué es la filosofía?*, ed. Anagrama, Barcelona 1993, pág. 188.
6. HEIDEGGER, Martín, *Die Kunst und der Raum*, Vittorio Klostermann, Frankfurt del Meno, 2007. Traducción al castellano de Jesús Adrián Escudero, *El Arte y el Espacio*, Herder 2009
7. HEIDEGGER, Martín, “La pregunta por la técnica”, en *Vorfrage und Aufsätze*, Traducción al castellano Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, ediciones del Serval, Barcelona 2001.
8. Ibid, pág. 17.
9. Ibid, pág. 21.
10. Véase OÑATE Y ZUBÍA, Teresa, “La hermenéutica como ontología estética del espacio-tiempo”, en *Estética y Paidéia (Hermenéutica contra la violencia I)*, Teresa Oñate y Nacho Escutia ed., Ed. Dykinson, Madrid 2018.
11. HERÁCLITO, sentencia 123-DK. Según la traducción de Agustín García Calvo (GARCÍA CALVO, Agustín *Heráclito, Razón común*, editorial Lucina, Zamora 1985), la sentencia diría “La realidad gusta de esconderse”, aunque el mismo advierte en sus comentarios, que realidad se refiere a *physis*, siendo la *physis*, tal como se comprendía en la Grecia presocrática, difícil de traducir.
12. ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de Antonio López Eire, Ediciones Akal, 2002.
13. Cifr. NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid 2014, págs. 93-97.
14. Cifr. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard 1945. Traducción al castellano Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona 1984, pág.167.
15. HEIDEGGER, Martín, op. cit., pág. 23.
16. Ibid.
17. Ibid, pág. 27.
18. ARISTÓTELES, *Física* IV, 212a 5.
19. Para ampliar y comprender bien el concepto de lugar-espacio en Aristóteles véase BERGSON, Henri, *Quid Aristoteles de loco senserit*. Thesim facultati litterarum parisiensi. Traducción al castellano de Antonio Dopazo, *El concepto de lugar en Aristóteles*, ediciones encuentro 2013.
20. ARISTÓTELES, *Sobre el alma*, cap. II-7.
21. HEIDEGGER, Martín, “Construir, habitar, pensar”, en *Vorfrage und Aufsätze*, Traducción al castellano Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, ediciones del Serval, Barcelona 2001, pág.140.
22. HEIDEGGER, Martín, *El arte y el espacio*, op. cit, pág. 29.
23. El término potencia aquí se toma del sentido que le da Aristóteles en su Metafísica, la *dynamis* (δύναμις), como posibilidad real que tiene un ente de realizar su ser.
24. Cifr. Ibid.
25. AUGÉ, Marc, Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, Editions du Seuil 1992. Traducción al castellano de margarita Miz raji, Los no-lugares. Una antropología de la submodernidad, Gedisa, Barcelona 2004.
26. FOGUÉ, Uriel, *Las arquitecturas del fin del mundo. Cosmotécnicas y cosmopolíticas para un futuro en suspenso*, Puente editores, Barcelona 2022.
27. Cifr. LEFEBVRE, Henri, op. cit.
28. Cifr. HEIDEGGER, Martín, “Construir, habitar, pensar”, en *Vorfrage und Aufsätze*, Traducción al castellano Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, ediciones del Serval, Barcelona 2001, pág.140.
29. Ibid. Heidegger habla de la Cuaternidad: tierra, cielo, divinos y mortales, en su mutua co-pertenencia.
30. Cifr. HEIDEGGER, Martín, La pregunta por la técnica, op. cit.
31. HEIDEGGER, Martín, “El origen de la obra de arte”, en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klosterman, Frankfurt, 1984, traducción al castellano de Elena Cortés y Arturo Leyte, en: *Caminos del Bosque*, Alianza editorial 2010.
32. Cifr. OÑATE Y ZUBÍA, Teresa. Conferencia pronunciada en Ronda (Málaga) en Julio 2023, en el contexto del curso *Arte, espacio, lenguaje*.
33. Ibid.

Bibliografía

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción de Antonio López Eire, Ediciones Akal, 2002.

ARISTÓTELES, *Física*.

ARISTÓTELES, *Sobre el alma*.

BERGSON, Henri, *Quid Aristoteles de loco senserit*. Thesim facultati litterarum parisiensi. Traducción al castellano de Antonio Dopazo, *El concepto de lugar en Aristóteles*, Ediciones Encuentro 2013.

DELEUZE, Gilles, *¿Qu'est-ce que la philosophie?*, Les éditions de Minuits, Paris 1991. Traducción al castellano de Thomas Kauf, ed. Anagrama, Barcelona 1993.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix, *Mil plateaux, capitalismo et schizophrénie*, 1988. Traducción al castellano de José Vázquez Pérez, *Mil Mesetas*, Pretextos, Valencia 2002.

FOGUÉ, Uriel, *Las arquitecturas del fin del mundo. Cosmotécnicas y cosmopolíticas para un futuro en suspenso*, puente editores, Barcelona 2022.

GARCÍA CALVO, Agustín *Heráclito, Razón común*, editorial Lucina, Zamora 1985.

HEIDEGGER, Martin, *Die Kunst und der Raum*, Vittorio Klostermann, Frankfurt del Meno, 2007. Traducción al castellano de Jesús Adrián Escudero, *El Arte y el Espacio*, Herder 2009.

HEIDEGGER, Martin, "La pregunta por la técnica", en *Vortrage und Aufsätze*, Traducción al castellano Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, ediciones del Serral, Barcelona 2001.

HEIDEGGER, Martin, "Construir, habitar, pensar", en *Vortrage und Aufsätze*, Traducción al castellano Eustaquio Barjau, *Conferencias y artículos*, ediciones del Serral, Barcelona 2001.

HEIDEGGER, Martin, "El origen de la obra de arte", en *Gesamtausgabe. Band 5: Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt, 1984, traducción al castellano de Elena Cortés y Arturo Leyte, en: *Caminos del Bosque*, Alianza editorial 2010.

LEFEBVRE, Henri, *La production de l'espace*, (1974). Trad al castellano Emilio Martínez Gutiérrez, *La producción del espacio*, Capitán Swing, Madrid 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard 1945. Traducción al castellano Jem Cabanes, *Fenomenología de la percepción*, Planeta-Agostini, Barcelona 1984.

NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza editorial, Madrid 2014.

OÑATE Y ZUBÍA, Teresa, "Finito, infinito, transfinito", en materiales de Ontología Estética y Hermenéutica (los hijos de Nietzsche en la postmodernidad I), Editorial Dykinson, Madrid 2009. Editora Paloma O. Zubía.

OÑATE Y ZUBÍA, Teresa, "La hermenéutica como ontología estética del espacio-tiempo", en *Estética y Paideia (Hermenéutica contra la violencia I)*, Teresa Oñate y Nacho Escutia ed., Ed. Dykinson, Madrid 2018.

Patricia Fernández García

Universidad Politécnica de Madrid

1989. Arquitecta por la ETSAM.

2020. Doctora por la ETSAM

2021. Grado en filosofía UNED

1990. Fundadora de CUARQ arquitectos. Obra publicada revistas especializadas.

Premios en concursos, los más recientes: 1er concurso rehabilitación teatro Defensora Solerense (Ayuntamiento Soler, 2018), 1er concurso rehabilitación y musealización Palacio del Capricho (Ayuntamiento Madrid 2016), 1er concurso rehabilitación fábrica CLESA (COAM 2015).

1997-2023. Profesora de proyectos en el grado en arquitectura de interiores (ETSAM)

2022. Beca Margarita Salas de investigación postdoctoral (UPM)

2021-2023. Profesora facultad de filosofía de la UNED (cursos 2021/2022, 2022/2023, 2023/2024)

2016. Estancia de investigación en la Real Academia de España en Roma. 2016

Diversas publicaciones en revistas científicas

2001-2013. Jefa de área del Departamento de Proyectos de SEGIPSA

pf@cuarq.com

Fuente de financiamiento. Financiado por la Unión Europea NextGenerationEU.

Un juego continuo de reglas. Operar entre la ingenuidad y el pragmatismo.

A continuous set of rules. Operate between naivety and pragmatism..

entrevistados

Operadora

Edgar Rodríguez

Alexis Ávila

texto

Camila Ulloa

Pablo Rojas Böttner

rita_20

noviembre 2023

ISSN: 2340-9711

e - ISSN 2386 - 7027

págs 76-93

ABSTRACT. The beginning of many architecture practices is a group of friends in a room, five days a week, with a desire to do something. It is no different from the beginning of Operadora, a collaborative practice born in Mexico City in 2014. But what distinguishes it is a profound critique of architecture in the emerging local panorama, which finds in satire a way to manifest its reflections, more than in the materialization of forms in space. In this conversation we will discuss how they work on projects with multiple formats and media, appealing to the definition of self-imposed rules and the low resolution to which we have access in a large part of Latin American reality. They show us how it is possible to operate with one foot inside the academy, in pragmatism, in seriousness; and with one foot outside, in naivety, in error, in non-optimisation.

Key Words. Generic, global south, restrictions, open work, creativity, familiarity of form.

Resumen. El inicio de muchas oficinas de arquitectura es un grupo de amigos en una habitación, cinco días a la semana, con ganas de encontrar algo, con ganas de ocuparse en algo. No es diferente al inicio de Operadora, una práctica compartida nacida en Ciudad de México el año 2014. Sin embargo, su origen se diferencia en una profunda crítica hacia la arquitectura en el panorama emergente local, encontrando en la sátira una manera de manifestar sus reflexiones, más que en la materialización de formas en el espacio. En esta conversación abordamos cómo operan proyectos de múltiples formatos y medios, apelando a la definición de reglas autoimpuestas y a la baja resolución a la se tiene acceso en gran parte de las realidades latinoamericanas. Nos evidencian cómo se puede operar con un pie dentro de la academia, del pragmatismo, de la seriedad; y con un pie fuera, en la ingenuidad, en el error, en la no optimización.

figura 1
Casa en Ixtapán
Operadora.



Palabras Clave

Genérico
Sur global
Restricciones
Obra abierta
Creatividad
Familiaridad de la forma

* Esta entrevista se realizó vía Zoom, desde Chile, México y Estados Unidos, los días 21 de agosto, 11 y 18 de septiembre de 2023. Aquí solo publicamos algunos extractos de las conversaciones.

C.U. *Entendiendo que México es un lugar donde es relativamente sencillo formar una práctica arquitectónica, en el sentido de que no se necesitan tantos recursos para hacer cosas, nos gustaría profundizar en la postura de ustedes ante esa realidad, ¿tienen una manera en específico en la que consideren que se posicionan ante ese panorama de despachos emergentes?*

E.R. En nuestro caso, iniciar la oficina fue más como una declaración: A partir de hoy somos una práctica. Nuestro trabajo lo empezamos a ver desde ese enfoque, no como proyectos aislados, sino como un proyecto de oficina.

De manera satírica, le dimos a nuestra práctica una imagen corporativa, en nuestra mente, para darle validez a tres jóvenes con poca experiencia que se juntaron para hacer proyectos de arquitectura. Creo que la seriedad aparente que el proyecto tomó desde un inicio nos distinguió de otras prácticas emergentes.

A.A. Sí, creo que tiene que ver con tratar de encontrar a la fuerza oportunidades que no existen, porque no hay suficientes oficinas grandes de arquitectura en México que permitan acoger a todos los arquitectos con vena creativa. Pienso que es como una especie de espíritu latinoamericano de que cuando no hay trabajo lo inventas.

C.U. *Creo que el tema de los autoencargos y encontrar maneras de llevar las prácticas es algo bastante común en oficinas emergentes. Es parte del estar buscando en qué ocuparse. ¿Cómo van identificando estos distintos tipos de encargos y cómo ha sido la experiencia de ir enfrentándose a ellos?*

E.R. Es una combinación de varias cosas. Una es la inocencia de ser jóvenes y querer hacer cosas sin buscar necesariamente una remuneración. Otra

es estar abiertos a colaborar con otros. Éramos un grupo de siete amigos en un cuarto cinco días a la semana. Naturalmente las ideas surgían sin necesidad de entender cuál era su propósito final. Creo que eso moldeó mucho nuestra práctica, el simple hecho de compartir un espacio de oficina nos ayudó a definir estos proyectos incipientes en colaboración con otros. Por ejemplo, en el caso específico de la Bienal de Venecia 23, el proyecto surgió de una ocurrencia. Juan un día dijo: “¿Por qué no organizamos una bienal aquí? La Bienal de Venecia 23”. En ese momento nos reímos y lo llevamos a cabo. Entre otros colaboradores, desarrollamos el proyecto junto a María Marín de Buen con quien compartíamos la oficina en ese entonces; no hubo más que eso. Lo llevamos con seriedad y profesionalismo, sin recursos, sin nada más que la convicción compartida de que ese tipo de espacios hacían falta en México.

A.A. Pienso en los ejercicios que hacen en el mundo de desarrollo tecnológico donde se preguntan cuál sería la solución de ciencia ficción a algún problema. Nosotros nos preguntábamos cuál sería el equivalente a un meme de La Bienal de Venecia, y cómo convertirlo en un ejercicio crítico o divertido para nosotros.

E.R. La realización de este tipo de proyectos también te empuja a encontrar soluciones. Tuvimos que contactar patrocinadores, editores, fotógrafos, entre otros actores que al inicio jamás pensamos serían necesarios o que el proyecto llegaría a esa distancia. Para nosotros, el hecho de que la exhibición se montara en la galería Archivo Diseño y Arquitectura nunca fue parte del plan inicial. Ahora lo entendemos como un tema de metodología, al darle precisión técnica a una idea aparentemente absurda, una ocurrencia se convierte en un proyecto de verdad.

P.R.B. *Lo técnico y lo absurdo. El cruce de esas palabras creo habla bastante de lo que hacen.*

E.R. La idea de lo absurdo nos ha perseguido un poco. Lo entendemos como un fenómeno cultural







contemporáneo que va más allá de nosotros y que está relacionado con lo que comentaba Alexis de los memes. Es un dispositivo del presente y, por tanto, una forma de participar en esta realidad.

P.R.B. Creo que eso se puede ver, por ejemplo, en la Casa Sin Interior. En principio uno puede pensar: ¿Qué absurdo! ¿Cómo va a existir una casa que no tiene interior? Pero esa idea ustedes no la descartan, la ponen a prueba para ver qué resulta. Creo que esa metodología abre muchas más posibilidades en vez de haber dicho no, esta idea es absurda.

E.R. Uno no puede lanzarse a intentar cosas si no se abre a la posibilidad de cometer errores o de decir cosas tontas. La “ingenuidad pragmática” es eso: preguntarse qué pasa si hacemos una casa sin interior. La respuesta no la sabemos, pero ya está. ¿Qué pasa si diseñamos un edificio comercial sin fachada? El resultado es un monstruo, pero como experimento es interesante desde nuestro punto de vista. Cuando estas inquietudes conceptuales se llevan a la ejecución, cambian de naturaleza y pierden la insensatez volviéndose interesantes.

P.R.B. Tiene esa posibilidad de retroalimentación también, que creo importante. Definir una regla y ver el potencial creativo que tiene, más allá de si el resultado es bueno o malo. La arquitectura me parece que está demasiado atada únicamente al resultado.

A.A. Cuando empezamos la práctica, nos preguntábamos frecuentemente qué es la Arquitectura. Estábamos entonces en desacuerdo con esta noción muy local, de equivaler el valor de la arquitectura únicamente a su resultado estético. En esta búsqueda para encontrar respuestas llegamos al diccionario. La primera, segunda y tercera acepciones del término son definiciones circulares como la arquitectura es el hecho de hacer arquitectura, pero la más interesante es la cuarta acepción que viene del contexto de la informática. Decía: La estructura lógica y física de los componentes de una computadora. Nos hacía más sentido como una definición para

nuestra práctica y sobre la arquitectura misma. Se generan una serie de reglas que desencadenan en un producto y ese producto debe ser coherente con las reglas. Si las reglas son básicas, el producto resultante será igual básico; si las reglas son “raras”, entonces se empiezan a generar cosas distintas, que no son para todos, pero que son valiosas para los que buscamos alternativas.

P.R.B. Siguiendo con su argumento de la “ingenuidad pragmática”. Me parece que a la vez tiene que ver con la capacidad de determinar qué puede tener o no potencial creativo. Luego de ese hallazgo se definirá una serie de reglas y esas reglas se probarán. Este “pragmatismo” evita, a mi parecer, tener que estar demasiado tiempo definiendo un punto de partida. Es simplemente un problema de elección, probemos con esto y, si no funciona, después partimos desde otro lado. Tiene que ver con pragmatismo y a la vez con mantenerse abiertos a seguir experimentando.

E.R. Interpretamos la “ingenuidad pragmática” como una actitud que se manifiesta de varias maneras. Una de ellas es, como bien dices, en nuestra metodología de diseño, y la otra, es en relación con la construcción. Diseñamos nuestros proyectos con la ambición de construir de la forma más práctica posible, con la ingenuidad de un principiante. Creo que esta actitud resulta de ser una práctica bastante joven y seguir en el proceso de definirnos. Continuamos probando cosas mientras tenemos la energía de seguir.

C.U. ¿Qué aprendizaje van teniendo en el proceso? Porque se podría pensar que a medida que van experimentando cada vez más van perdiendo esa ingenuidad, ¿de qué manera van compatibilizando mantener cierta ingenuidad a medida que como despacho van ganando experiencia?

E.R. Inevitablemente se pierde esa ingenuidad en ciertos aspectos. Empiezas a tomar decisiones por defecto, decisiones que en un inicio generaban cuestionamientos. Nosotros admiramos a prácticas que se han mantenido fuera de su zona

de confort, oficinas que han logrado evolucionar a través de los años. A pesar de que tengan mucha más experiencia, es cuestión de mantenerse abierto a aprender cosas nuevas. Entender tu práctica como un proceso de continuo aprendizaje en donde nunca vas a tener todas las respuestas, es ponerte siempre en una posición de vulnerabilidad y por consecuencia se contrapone a la idea del arquitecto genio.

P.R.B. Una aproximación que tienen ustedes y que les permite “mantenerse ingenuos”, creo que tiene que ver con los medios, ser multimediales o multiformato. Están constantemente cambiando de “plataformas”.

E.R. Totalmente. Recientemente hemos tomado prestadas las ideas sobre “intermedia” y “transmedia” de los artistas Dick Higgins y Mieko Shiomi respectivamente, para entender la arquitectura no solo a partir de edificios, sino como una disciplina o condición que existe entre varios medios. Si uno revisa la historia de la arquitectura, con el avance tecnológico de cada época, la arquitectura ha ido adaptándose y adoptando nuevos medios de reproducción cultural. Hoy, podemos ver todos estos medios en un plano colapsado y usarlos al mismo tiempo. El uso de inteligencia artificial, dibujos a mano, serigrafías, videojuegos, impresión 3D o maquetas de papel, es igualmente contemporáneo. La traducción entre todos esos medios es una forma de entender la práctica contemporánea de la arquitectura. De esto resulta no ser experto en ninguno de ellos y permitirse ser un novato en diferentes medios.

P.R.B. La gracia de no ser experto, creo yo, es que puedes cometer errores y estos tienen el potencial de ser descubrimientos. Cuando uno se mete y no sabe, la posibilidad de “error” es alta, pero también la posibilidad de invención es muy alta, versus ser un experto, donde los “errores” se reducen al mínimo.

C.U. Se puede ver en su trabajo que el interés por lo intermedial eventualmente se traspasa al día a día

de la oficina. La casa en Singuilucan tiene ese ese “multimedia”, de hecho, es muy similar en el sentido de los traspasos, desde una pintura a un plano a una construcción.

A.A. La toma de decisiones de los proyectos pienso que responde mucho a cómo pensamos la arquitectura y no necesariamente es una decisión de formas, sino de reglas, y es por eso que no hacemos una distinción entre lo que es un proyecto o una simple experimentación. Todo puede ser arquitectura: una playera, una fiesta, una exposición, una casa o un edificio comercial.

P.R.B. Creo que hay algo que sí aparece entremedio de esta definición. De alguna manera nace la definición de la regla, de esta manera particular de trabajar, porque estaban buscando a la vez construir una posición como oficina.

A.A. Una cosa que nos llamaba mucho la atención antes es cómo Operadora podía ser una oficina sin rostro y hablamos de cómo nos hubiera gustado que fuera esa práctica fantasma. No sabías quién estaba detrás, pero el producto parecía responder al mismo juego de reglas.

P.R.B. En ese mismo sentido, tengo la impresión de que es más importante para ustedes probar o testear la definición de las reglas que el resultado final de ellas.

A.A. Yo tengo una analogía respecto a eso, en la que me gusta pensar cuando definimos las reglas o matrices para uno de nuestros proyectos. La física cuántica opera muy distinta a la física Newtoniana. En la física Newtoniana hay gravedad y los objetos caen a una aceleración constante. Por otro lado, en la cuántica, cuando se generan tesis de cómo se comporta la materia a esa escala, se trata de que las reglas sean lo más elegantes posibles. Esto quiere decir dos cosas, primero, que tenga la menor cantidad de excepciones posibles y segundo, la mayor cantidad de reproducciones posibles. Creo que nosotros tomamos nuestra arquitectura como si fueran reglas de física cuántica, donde tratamos

de que tenga la menor cantidad de excepciones posibles y que el experimento se pueda repetir la mayor cantidad de veces posibles.

E.R. Sí, estas son ideas que hemos explorado desde temprano. En el proyecto “Tres Casas Una Arquitectura” nos impusimos diseñar tres casas distintas con las mismas reglas. Puede sonar irresponsable, pero como bien dice Pablo, nos interesa probar las reglas y el resultado casi no importa. Lo comentaba con alguien respecto a la casa en Singuilucan, esta persona me decía ojalá que no modifiquen la casa y la cuiden, y yo le decía que ya no importaba. El proyecto ya está terminado, ojalá que le pongan una cortina de flores. Creo que eso incluso la va a elevar aún más porque el objeto arquitectónico va a estar ahí hasta que demuelan la fachada.

C.U. *Me parece interesante que ustedes estén todo el rato trabajando con restricciones autoimpuestas, como en la casa en Singuilucan. Me imagino que a veces son hallazgos casuales y que tiene que ver con un proceso orgánico del desarrollo del proyecto.*

E.R. Así es, como parte de la investigación previa de cada proyecto nuevo, hacemos un dossier en donde vaciamos de manera muy libre y orgánica imágenes, textos, mapas y otras referencias que consideramos conceptualmente relevantes. En el dossier para la Casa en Singuilucan hay un capítulo dedicado a las pinturas de José María Velasco. Entre esas imágenes hay una fotografía de la pintura Valle de México desde el Tepeyac (1908) que tomé por casualidad años antes en el MUNAL. La foto es un zoom que solo muestra la casa pintada. Decidimos diseñar el proyecto a partir de esa casa imaginaria en el paisaje de Velasco. Para este proyecto, la regla nace de la necesidad de traducir una imagen 2D en un objeto 3D y la forma a la que llegamos para inflarla fue hacer esta operación de reflejo de la fachada a la planta.

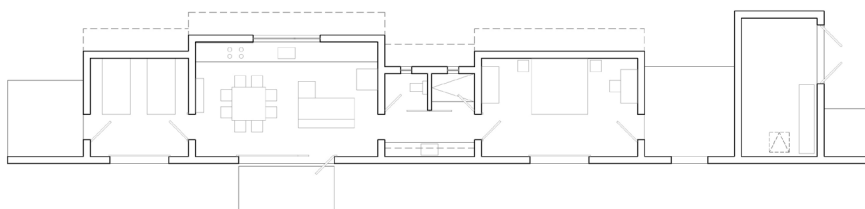
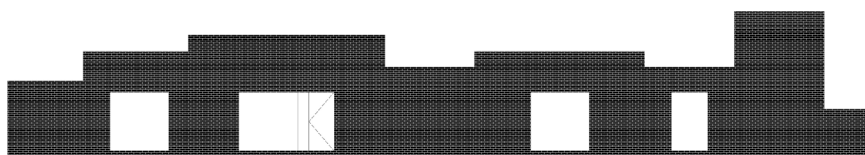
Otro ejemplo de cómo algunas restricciones surgen orgánicamente en el desarrollo del

proyecto es respecto a los materiales. Esa casa se pudo haber construido de concreto armado o se pudo haber construido con una losa plana en vez de un techo de lámina, incluso respetando la regla de la planta y el alzado, pero son restricciones que surgen de cuestiones económicas y técnicas, entre otras. Son muchas las variables que están en juego y creo que en todos los proyectos ha sido así, siempre estamos tratando de tomar las decisiones más lógicas y pragmáticas. Aun cuando en un inicio el punto de partida no sea racional, como escoger una pintura de José María Velasco.

C.U. *Esta operación de situar un objeto en un lugar y no tomar en cuenta el contexto, en el sentido de que el proyecto no nace desde ese análisis del sitio, sino que ustedes tomaron como referencia la pintura, la llevaron al sitio y de ahí salió el proyecto, se diferencia tal vez de otro tipo de prácticas en que la principal referencia es el contexto. Hidalgo no es el valle de México por lo que entiendo, pero hay algo del imaginario de referencias de la zona central de México. Pareciera que finalmente sí toman en cuenta el contexto, pero de manera tangencial a través de los imaginarios.*

E.R. El Valle de México es parte de un sistema de cuatro valles que conforman la Cuenca de México que incluye esa parte sur del estado de Hidalgo. Las ciudades de Pachuca, Singuilucan, Ciudad Sahagún y Apan están dentro de esa región geográfica. Como dices, más allá del contexto natural, nos interesaba aludir y citar un contexto cultural. Es interesante porque el contexto cultural es fabricado y José María Velasco es uno de los pintores que definieron la imagen del paisaje mexicano. Si entendemos la arquitectura como un fenómeno cultural, lo que hicimos fue tomar la fabricación de Velasco y reprocesarla en un nuevo objeto.

P.R.B. *Revisando algunos documentos para esta entrevista, me pareció que Operadora funcionaba dentro de polaridades. De hecho, dentro de lo que presentaron en “Archivo Activo Raíces Digitales” pusieron una serie de conceptos enfrentados. Creo*



figuras 2, 3 y 4
La bienal de Venecia 23
Dane Alonso.
(pag 79-81)

figura 5
Planimetría casa en Singuilucan
Operadora.

figuras 6
Casa en Singuilucan
Dane Alonso.



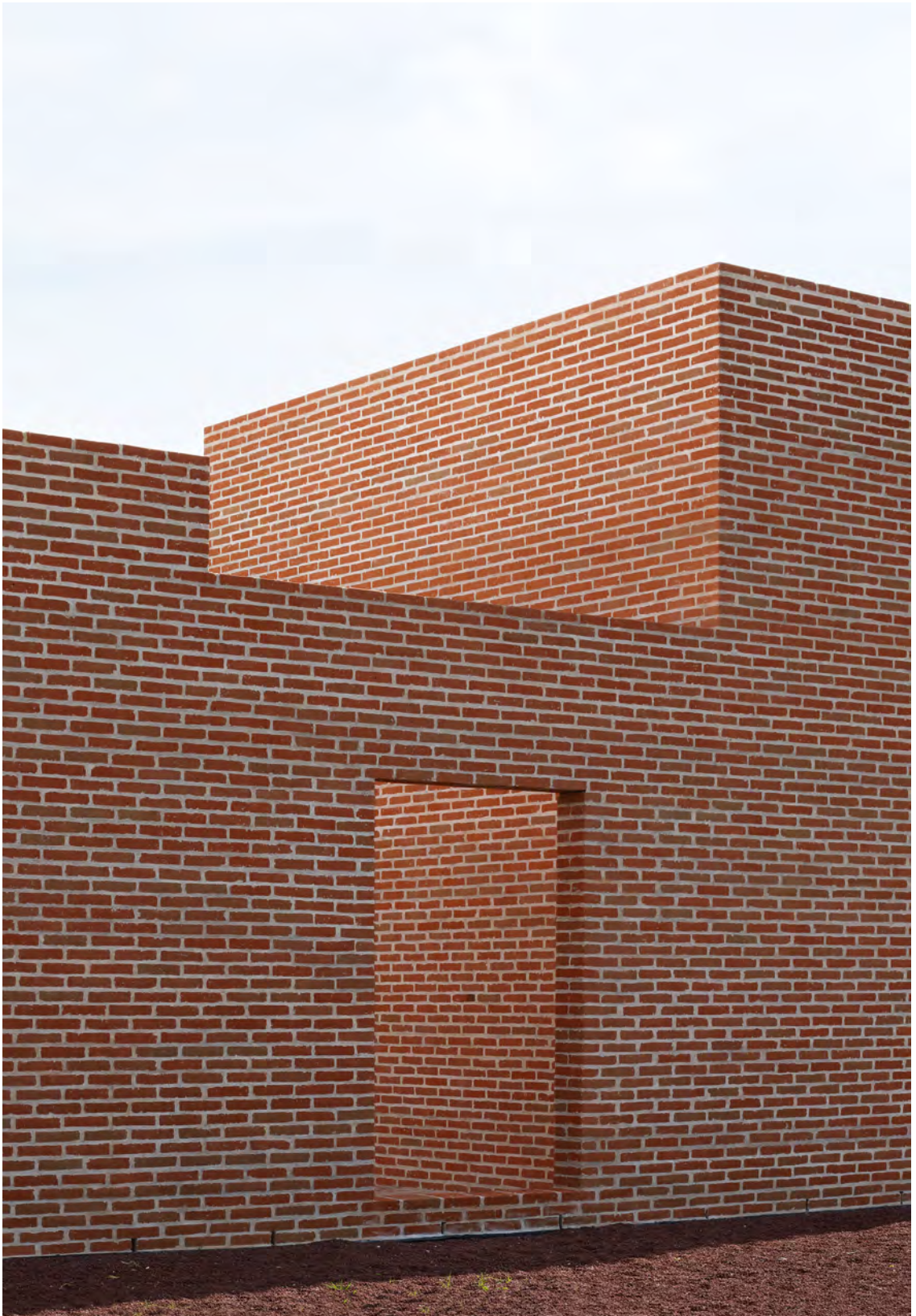


figuras 7 y 8

Casa en Singuilucan
Dane Alonso.

figuras 9 y 10

Casa en Singuilucan
Dane Alonso.
(pag 88-89)





que en ese ejercicio a la vez se estaban definiendo ustedes mismos. Ustedes navegan entre dos extremos, lo disciplinar y lo transdisciplinar, lo genérico y lo específico, lo dogmático y lo ambiguo, y eso se refleja en la idea de lo técnico y lo absurdo. Habitualmente son polos que no se concilian, pero en su práctica de alguna manera se encuentran.

E.R. Esta diapositiva de la presentación de LIGA fue un ejercicio para definir nuestra práctica. Si nos invitaron a curar una infinidad de publicaciones de mitad de siglo en México, queríamos sacarle algo de provecho. Hoy, la historia como constructo lineal ya no existe, todo está colapsado. Las prácticas de hoy no son en respuesta a lo que fue antes. Como bien dices, esta diapositiva es un todo, están juntos estos términos y en contención. En la práctica pasa algo similar, tal vez no están las dos cosas al mismo tiempo, pero están en conflicto y ese es el objetivo. Poner cosas en conflicto es productivo. Tienes que tener un pie adentro y otro afuera. Si me pongo a hacer música es sólo música, pero si nombro mi álbum “junkspace” automáticamente está jugando dentro del discurso de la arquitectura. Básicamente es eso, un pie dentro y un pie fuera, en lo disciplinar y en lo transdisciplinar; un pie en lo genérico y otro en lo específico.

P.R.B. *Hablemos ahora de alta (high) y baja (low) resolución. Dentro de estos dos mundos Operadora sería básicamente low resolution (baja definición).*

E.R. Sí, es parte de la cultura de baja definición en absolutamente todo lo que nos rodea en nuestro contexto y eso se traduce directamente a la forma en la que diseñamos nuestros proyectos. Al final, los recursos técnicos y materiales con los que practicamos son todos de baja resolución. Creo que es algo que si navegas con cierta actitud, no lo tratas de combatir, se vuelve productivo.

C.U. *En estas dualidades o polaridades que hablamos, lo interesante es que por un lado la práctica utiliza mucho estos nuevos medios de representación, pero a la vez mantiene el dibujo a mano.*

E.R. Creo que eso tiene que ver con grados de resolución. Trabajar con imágenes pixeladas tiene mayor resolución que un dibujo a mano. Es un proceso un poco lineal en ese sentido, en cuanto incrementa la cantidad de información de un proyecto, cambia el medio automáticamente. Por eso, cuando tienes que manejar un nivel de resolución más alto, dejas de dibujar a mano y te pasas a CAD. Es operar con intención en niveles de resolución. A veces la resolución necesaria es un boceto, a veces la resolución necesaria es una tabla de Excel o un juego de ocho bits, y eso es lo que cambia el medio, distintas formas de representar una misma idea arquitectónica.

P.R.B. *Me acuerdo de una reflexión que hiciste en el seminario “Expandiendo conceptos en torno a la vivienda” que me pareció muy interesante, mencionaste que había que buscar la no optimización, buscar el potencial de lo incorrecto...*

E.R. Sí, es algo muy relevante ahora, porque vivimos en un tiempo donde todo está optimizado y todas las tecnologías buscan esa optimización. Incluso las inteligencias artificiales son algoritmos de optimización. Recientemente escuché a alguien comentar sobre cómo la inteligencia artificial va a cambiar la arquitectura y sugería que vamos a buscar hacer algo que la inteligencia artificial no pueda hacer. Lo que no puede hacer es buscar la no optimización, lo incorrecto, hacer errores. Buscar el potencial de lo incorrecto es una respuesta al momento cultural en el que vivimos.

P.R.B. *La no optimización entiendo que no tiene que ver con cómo hacer los procesos de construcción poco eficientes, sino que tiene que ver con el proceso creativo de eliminar la certeza como variable.*

E.R. Es una actitud frente al proceso creativo y no hacia el objeto arquitectónico final. La optimización la buscamos en costos de obra, en ese sentido tratamos de tomar decisiones responsables.

P.R.B. *Eso me hace aún más sentido cultural, dado*

nuestros contextos latinoamericanos, la idea de baja resolución. Culturalmente es más presente para nosotros que para alguien en Suiza, hablar de poca o baja resolución.

E.R. Totalmente, y va ligado a muchas cosas. Desde el nivel de control que uno tiene sobre la obra o el tipo de materiales a los que tenemos acceso. Hay un límite de resolución en la que puedes ejecutar una obra. No sólo es una idea abstracta o una postura teórica, es una cuestión pragmática. Por ejemplo, los tabiques a los que tenemos acceso son todos diferentes, entonces a la resolución que podemos diseñar detalles es con una diferencia de medio centímetro. Ese es nuestro rango de diseño. En Suiza el rango es 0.1 milímetros. Eso cambia bastante la naturaleza de lo que hacemos.

C.U. ¿Podrían profundizar un poco más en su interés como oficina por la abstracción?

E.R. Por un lado, la abstracción te permite insertar autoría, en el sentido de que te da espacio para escribir nueva información. En nuestro caso, el interés en la abstracción surgió por tener proyectos donde no teníamos toda la agencia de tomar todas las decisiones y dejar cosas abiertas nos permitía tener control sobre ellas durante el proceso de construcción. Por otro lado, más recientemente, se ha convertido en una intención por conservar que un objeto construido se perciba como un objeto abstracto. Eso se traduce en detalles y en un diseño de definición mucho más alta, que incluso hace que deje de ser low-res y el diseño trata de esconder esa alta definición. Creo que ese interés en lo abstracto también viene de prácticas y edificios que nos gustan, por ejemplo, el detalle de las ventanas de la Escuela de Gestión y Diseño Zollverein de SANAA en Essen, Alemania. Cada ventana tiene un dren en el alféizar para esconder el marco y evitar los goterones en la fachada. Es esa alta definición constructiva para lograr que un objeto se vea lo más sencillo posible la que nos interesa.

C.U. Es interesante la idea de obra abierta, porque uno entiende esta relación de la abstracción con lo universal, y lo abierto en el sentido que no está concluida la obra. Eventualmente hay una producción en serie donde uno puede seguir explorando variantes.

E.R. Últimamente he pensado que la Casa en Singuilucan es infinita, ese alzado puede seguir con mil iteraciones de las mismas proporciones y en ese sentido es serial.

A.A. Tenemos hace muchos años esa discusión de cuál tiene que ser la matriz de pensamiento para operar y para generar contenido. Me acuerdo que hablamos de la cantidad de recursos que tomaba generar low-res de alta calidad, era hasta contradictorio. Cuando empezamos a generar ilustraciones de nuestros proyectos no construidos, invertíamos muchas horas en esta calidad low-res.

E.R. Pero también hay otra parte de las imágenes que hablas. Buscábamos encontrar formas para evitar sobre producir las, la solución que encontramos era dedicarle mucho tiempo al modelado, pero una vez exportado en un archivo .jpg, la imagen estaba terminada. Creo que se relaciona a una forma de entender el ejercicio de diseñar edificios, de cómo puedes asegurar un buen resultado con la mínima definición.

P.R.B. Lo que ambos mencionan son cosas que no necesariamente se oponen. El proyecto por una parte tiene poca definición en su general, pero eso significa muchas horas de trabajo en la definición en sus partes.

E.R. Un amigo recientemente nos compartió una foto de una construcción que solo eran las columnas y losas de concreto desnudas, sin nada adentro, con el mensaje “operadora”. Creo que esto se relaciona con el interés de la oficina en la baja resolución y de entender la arquitectura a grandes rasgos. Al final, nosotros vemos gran valor en la organización de un edificio y su estructura. Eso es,

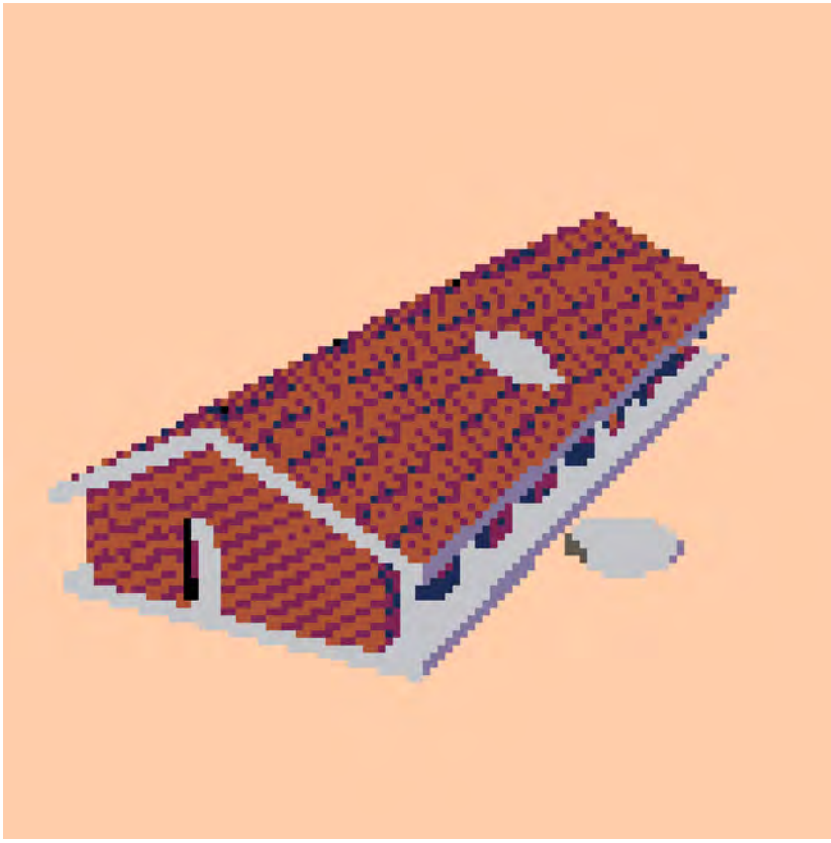


figura 11
Casa en Ixtapán
Operadora.

tal vez, lo que más nos atrae y que está relacionado a la baja resolución, a la agencia que tenemos como arquitectos en el contexto latinoamericano.

P.R.B. *Quisiera preguntarles por las fotografías de Singuilucan. Son fotografías sin muebles ni personas. ¿Por qué está registrado el proyecto de esa manera? Pasa a veces que cuando uno ve los proyectos en post-ocupación, la arquitectura tiende a quedar en segundo plano. En cambio, en el registro de sus obras, las definiciones de arquitectura quedan más explicitadas, precisamente porque está ese interior desnudo.*

E.R. Está relacionado, por un lado, con la idea de post-producir mínimamente las imágenes

digitales y en parte también es un esfuerzo por no escenificar la arquitectura.

La legibilidad del proyecto es algo importante para nosotros. Creemos que presentar la casa sin gente y sin muebles ayuda a que sea lo único en la imagen, y por ende, es lo único que se puede leer.

C.U. *¿Han vuelto a ver la Casa en Singuilucan?*

E.R. El proyecto sigue en construcción y está todavía por ocuparse. Como comentaba antes, nos emociona ver en cinco o en diez años el momento en que el proyecto deja de ser este objeto abstracto y se vuelve una casa.

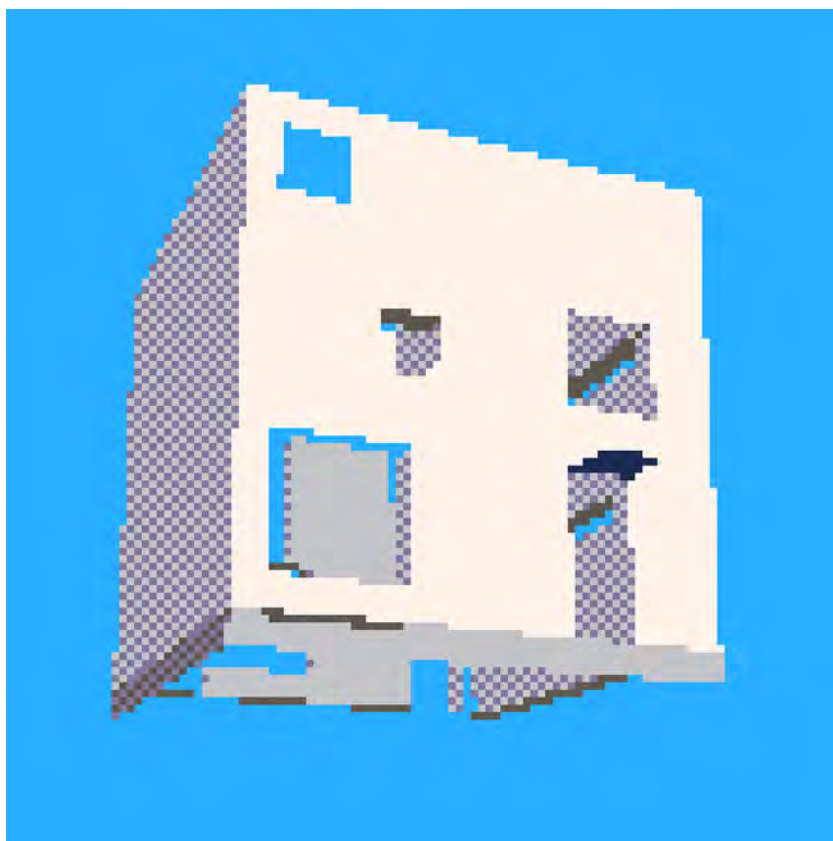


figura 12
Casa dentro de un cubo I
Operadora.

Operadora

Es una práctica creativa con sede en la Ciudad de México y Syracuse, NY. Fundada en 2014, Operadora está dirigida por Edgar Rodríguez, Alexis Ávila y José Juan Garay. Recientemente la Casa en Singuilucan fue premiada con mención especial en el premio internacional Erich Mendelsohn 2023.

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

Reflexiones espaciales de Donald Judd

Del objeto caja a La Mansana de Chinati en Marfa,
Texas

Spatial reflections of Donald Judd

From the box object to La Mansana de Chinati in Marfa, Texas

Pablo Llamazares Blanco

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 94-111

Resumen. Entre los múltiples temas arquitectónicos abordados por el artista Donald Judd en su trayectoria, fue la noción de límite espacial uno de sus mayores intereses en la década de los setenta, tras el auge del movimiento minimalista. Es por ello que este estudio se propone arrojar luz sobre esta cuestión, desarrollada por el autor estadounidense desde un trabajo simultáneo en arte y arquitectura. Un hecho que pone de relieve su labor interdisciplinar con el espacio, en un trasvase continuado entre áreas de creación que evidenció a lo largo de toda su carrera. En el análisis de esta idea espacial, se examinan cronológicamente sus realizaciones en ambas disciplinas, que comienzan con la exploración elemental de sus objetos caja y avanzan con proyectos más ambiciosos, como lo realizado en su complejo de La Mansana de Chinati en Marfa, Texas. Una singular intervención con la que trasladaba a la arquitectura los principios espaciales testados con sus objetos, haciendo habitable el espacio contenido en los límites. En definitiva, se descubren unas propuestas en las que ese límite es el mediador de un espacio, específicamente diseñado para promover el interés de espectador o habitante, en la experiencia perceptiva integradora defendida por Donald Judd.

Palabras Clave

Arquitectura
Arte
Donald Judd
Espacio
Experiencia perceptiva
La Mansana de Chinati
Límite
Objetos caja

ABSTRACT. Among the many architectural themes addressed by the artist Donald Judd in his career, the notion of spatial limit was one of his major interests in the seventies, after the rise of the minimalist movement. That is why this study aims to shed light on this question, developed by the American author from a simultaneous work in art and architecture. A fact that highlights his interdisciplinary work with space, in a continuous transfer between areas of creation that was evident throughout his career. In the analysis of this spatial idea, his achievements in both disciplines are examined chronologically, beginning with the elemental exploration of his box objects and progressing to more ambitious projects, such as his La Mansana de Chinati complex in Marfa, Texas. A singular intervention with which he transferred to architecture the spatial principles tested with his objects, making the space contained within the limits habitable. In short, some proposals are discovered in which this limit is the mediator of a space, specifically designed to promote the interest of the spectator or inhabitant, in the integrative perceptual experience defended by Donald Judd.

KEY WORDS. Architecture, art, Donald Judd, space, perceptual experience, La Mansana de Chinati, limit, box objects.

En 1964 y 1965, el polifacético artista estadounidense Donald Judd publicó dos artículos, determinantes en la concepción de una nueva manifestación artística. Dichos artículos, que analizaban el panorama creativo de Nueva York a mediados del siglo XX, trataron de sobreponerse a aquellas lecturas que postulaban al Pop Art como heredero indiscutible del Expresionismo Abstracto. Esa era la tesis fundamental del primero de sus artículos, titulado *Local History*,¹ que ya defendía una continuidad artística más allá del medio pictórico. Pero sería con el segundo, que recibió el título de *Specific Objects*,² con el que Judd hizo saltar por los aires esa continuidad evolutiva, defendida por críticos como el propio Clement Greenberg. En esos términos, Judd se posicionó en favor de una nueva expresión tridimensional que, en su condición de objeto, traspasaba los límites de la pintura y se apropiaba del “espacio real”.³

Todo esto se produjo en un momento en el que la cultura estadounidense, y más concretamente la actividad artística neoyorquina, había forjado una personalidad artística propia. Un hecho recogido en profundidad en recientes publicaciones, como *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*.⁴ Un relato sobre el intenso periodo cultural vivido en la ciudad de Nueva York tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, que recoge el desarrollo de los diferentes movimientos artísticos genuinos. De una manera más general, y con un enfoque arquitectónico, autores como Joan Ockman también han identificado hechos fundamentales de ese periodo, que ayudan a contextualizar lo acontecido a nivel creativo. A través de *Architecture Culture, 1943-1968*,⁵ atribuye a una industria que dejó de funcionar tras la guerra, grandes logros en el impulso en la utilización de nuevas técnicas y materiales. Por otro lado, también repasa la evolución arquitectónica sobre el concepto de espacio, que viró hacia valores estéticos, como superación de los principios funcionalistas. Dos realidades, con gran repercusión en el contexto neoyorquino.

Se trató de un periodo que, en la gestación de nuevas ideas, manifestó con fuerza una destacada relación entre el arte y la arquitectura. Una relación potenciada especialmente desde el ámbito del arte, que encontró en la industria y en su arquitectura nuevas vías de creación. Fue tal el interés a este respecto, que llevó a la organización de grandes exposiciones, como la celebrada en el Museum of Modern Art en 1964 bajo el título de *Twentieth Century Engineering*. Una muestra que, como otras, reparaba en la componente estética de ese tipo de construcciones, y que estudios recientes relacionan con el origen creativo del Minimal Art.⁶ Una nueva tendencia en la que desplegó su trabajo Donald Judd, y que planteó un nuevo tipo de objeto artístico, cuyo léxico entraba en relación con formas industriales como las incluidas en la referida muestra. Y sin ser asimilados como pintura o escultura, dichos objetos no solo constituyeron una superación de las prácticas existenciales y subjetivas del Expresionismo Abstracto y el Pop Art. Lo que es más importante, basaron su razón de ser en una presencia espacial identificada desde la forma.

No obstante, este interés espacial del Minimal Art contaba con los antecedentes de la escultura europea de autores como Henry Moore o Naum Gabo. En el contexto español, Jorge Oteiza ejemplificó como ningún otro el recurso a esa expresión escultórica, con propuestas como las que componen su serie *Desocupación espacial del cubo*. Se trató de un recurso a las posibilidades espaciales de la forma cúbica, a la que también atendieron artistas estadounidenses, interesados desde los años sesenta en la activación espacial de su presentación. Por su singular trabajo con el espacio, destaca lo desarrollado por autores como Tony Smith, Robert Morris o el propio Judd, con una gran presencia formal.

Tras la publicación de *Specific Objects*, Donald Judd inició su particular exploración artística con el espacio, como material básico de creación. El artista llegó a darse cuenta de las implicaciones espaciales de trabajar con objetos, determinantes para un nuevo programa artístico: “Hasta la obra más pequeña, la más sencilla, crea a su alrededor un nuevo espacio, puesto que hay espacio dentro de ella”.⁷ En algunos de sus objetos realizados en esos años, como la obra *Untitled* de 1965 (figura 1), se reconoce su interés por lo cerrado y lo abierto, como exploración de las fuerzas espaciales inherentes a la forma. No obstante, su tendencia fue abrir progresivamente la rotundidad de este tipo de realizaciones, hasta dar con lo que podría denominarse objeto caja. Un tipo de objeto abierto completamente, que revela ante el espectador la realidad del espacio. Sería esta tipología de objetos una de las más notables de su producción, que ejemplifica como ninguna otra la definición de un tipo de arte que se interpreta como “descubrimiento visual de lo real”.⁸ Uno de los principios empíricos de su planteamiento, defendido en su trayectoria.



figura 1
Donald Judd, *untitled*, 1965, brown enamel on hot-rolled steel. Judd Foundation. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

Desde esa postura creativa, el espacio dejaba de ser un vehículo expositivo, para convertirse en material esencial de sus obras, revelado en una experiencia plenamente real. De ese modo, Judd ponía en relación la espacialidad artística y la arquitectónica, en un diálogo que trascendía las tradicionales demarcaciones entre disciplinas. Así lo prueban algunas investigaciones que

se han presentado en fechas recientes.⁹ El propósito de este estudio es analizar esa tipología del objeto caja desarrollada por Judd, y sus implicaciones conceptuales como límite físico de un espacio. Una concepción que no se gestó solo desde el arte, sino que simultáneamente también lo hizo desde la arquitectura.

El desarrollo de la tipología: exploraciones espaciales desde el objeto caja

Cuando el trabajo de Judd alcanzó reconocimiento en la escena artística internacional y fue asociado a las prácticas del Minimal Art, todavía trataban de imponerse ciertos límites estilísticos desde la crítica de arte. Y para Judd, el debate artístico debía ser menos reduccionista y más flexible que el propuesto por Greenberg y otros críticos como Michael Fried.¹⁰ Así, y huyendo de juicios basados en aspectos excluyentes como los meramente formales, Judd se refugió en la filosofía como fuente esencial en el desarrollo de su trabajo. Una vía creativa ausente en los debates de los sesenta, y que en su caso fue decisiva para forjar una actitud de carácter empírico, próxima al enfoque de autores como Hume, Peirce o Dewey.

Esas claves filosóficas que le brindaron una vía de exploración, cristalizaron como una nueva etapa creativa a comienzos de los años setenta. Más concretamente, constituyó la etapa de desarrollo de sus objetos caja, cuya elementalidad le permitió investigar sobre el estado psíquico y emocional del espectador en la acción perceptiva. La configuración básica de ese tipo de objetos desafiaba en esos términos toda lógica empírica, haciendo evidente “la tensión entre la percepción y la interpretación, entre el sentimiento y el pensamiento, entre la retórica y la lógica”.¹¹ Cuestiones todas ellas consideradas por Judd como una falsa dicotomía, que extendía en su particular planteamiento a otros pares conceptuales como forma y contenido: “La división entre forma y contenido no concuerda con el proceso recíproco de desarrollar el arte ni con la experiencia del espectador en la observación. También tiene los mismos absurdos que la división entre pensamiento y sentimiento”.¹² Se trataba de nociones antitéticas a las que Judd trató de hacer frente, proponiendo una experiencia unificada, que entendía la visión y la comprensión como fases simultáneas de la percepción.

La elementalidad más básica de sus objetos caja posibilitó tal exploración conceptual, incluyendo todo tipo de consideraciones que afectaban a la forma, al material, al color y, por supuesto, al espacio. Era el espacio, y más concretamente la espacialidad interna, uno de los aspectos principales que había guiado el devenir de la escultura moderna. Así lo expresó la crítica de arte Rosalind Krauss, atribuyendo dicha evolución a “la importancia simbólica de un espacio central interior”.¹³ Una consideración que fue definida en sus *Passages in Modern Sculpture*, de 1977, con un enfoque expresado desde el punto de vista de la espacialidad en el arte, y desde otros aspectos como las técnicas de creación. Se trató de un amplio y minucioso

repaso de las prácticas escultóricas del siglo XX, que le llevó a publicar, dos años más tarde, *Sculpture in the Expanded Field*.¹⁴ Un texto para comprender la nueva idea de escultura surgida a partir de los sesenta, interpretada por Krauss como un “campo expandido” de diversas posibilidades de creación, y que se alejaba del formato más tradicional en el que se había resuelto hasta entonces la escultura.

Y aunque en su ensayo Krauss no reparaba en cuestiones de espacialidad interna, hacía una lectura de las formas minimalistas desde la identificación volumétrica. Así pues, definía estas obras como unas “entidades cuasi arquitectónicas, cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que es lo que está en la sala que no es realmente la sala”.¹⁵ Una expresión que definía a esos objetos como una “combinación de exclusiones”, ofreciendo detalles en la concreción de los nuevos límites de la escultura. A la luz de lo anterior, puede decirse que Krauss habría definido la doble condición espacial de estas obras, la interior y la exterior, aludiendo al contenido y a la forma que lo encierra.

En el caso de Judd, éste llevó su propuesta al extremo desde ambas condiciones. En lo que se refiere a la concepción interior, sus objetos caja se presentaban, según Javier Maderuelo, “expresando insultantemente su vaciedad, enseñando su desocupado interior”.¹⁶ Así lo demuestran arriesgadas y desafiantes obras como *Untitled*, de 1972 (figura 2). Una caja abierta de un metro de alto y poco más de metro y medio de ancho, realizada enteramente en cobre, y cuya base interior estaba esmaltada en color rojo cadmio. En un



figura 2
Donald Judd, *untitled*, 1972,
copper, enamel and aluminum.
Tate, London. Donald Judd Art ©
Judd Foundation/Artists Rights
Society (ARS), New York.

primer reconocimiento, la condición vacía del objeto no alude a nada más que a su condición de caja, proponiendo una especie de desafío perceptivo para el espectador. Por otro lado, y en lo que se refiere a la concepción exterior, el contorno del objeto se reconoce fácilmente en su aproximación. El efecto fondo-figura descubre su fuerte presencia en el espacio que lo acoge.

En su proximidad, la apertura superior del volumen capta la atención del espectador, que dirige su mirada hacia la poderosa luz roja que emana del interior vacío. Judd consigue con ello una activación espacial que afecta por tanto a su exterior y a su interior, en una exploración simultánea de distintas espacialidades (figura 3). No obstante, es el espacio interior el que suscita un mayor interés, como así lo ha descrito Will Gompertz al expresar “que el efecto de neblina creado por la base pintada de rojo cadmio llena el volumen interior con una luz brumosa, como si se tratara de un atardecer a finales de verano”.¹⁷ Una expresión que recoge muy bien las intenciones de Judd con respecto a la integración de forma y contenido. Se convierte así en un dispositivo perceptivo de naturaleza empírica, que culmina con la solidificación visual del espacio interno que queda contenido en los límites de la caja (figura 4). Pese a los efectos fenoménicos que producen los reflejos del material, lo más destacado de la obra lo constituye esa fuerza que revela el espacio en un acto de descubrimiento.

En definitiva, puede decirse que el recurso a los objetos tipo caja tenía en Donald Judd una gran dimensión filosófica, y proponía una experiencia sorpresiva de enorme impacto espacial. Dicho planteamiento, unido al notable interés arquitectónico mostrado por Judd desde fases iniciales de su trayectoria,¹⁸ le hicieron ir un paso más allá en el trabajo con las posibilidades del espacio. Como a continuación se descubrirá, trasladó su exploración artística a la arquitectura, hasta hacer la caja habitable.

Aplicación arquitectónica: el cerramiento de La Mansana de Chinati, Marfa

A comienzos de los setenta, Judd consideró que las instituciones museísticas exhibían el trabajo minimalista sin ningún tipo de interés y, lo que era peor, sin el más mínimo respeto a sus creadores. Bajo esto subyacía un absoluto desconocimiento de la razón de ser de este tipo de creaciones, que partían de un específico y profundo conocimiento de la realidad espacial. Según el propio Judd, su obra “se exhibe mal y siempre por periodos cortos; en algún sitio debe haber un lugar donde se instalen correctamente”.¹⁹

Ante esa necesidad, Judd ideó un ambicioso proyecto museístico en la pequeña localidad de Marfa, dentro del desierto de Texas, que trataría de convertirse en un claro ejemplo sobre la adecuación expositiva de la espacialidad minimalista. Todo comenzó con la compra en 1974 de unas construcciones industriales en el centro de la población, cuyas características quedaban mermadas por la circunstancia de hallarse en una manzana abierta en un punto muy concurrido de la localidad (figura 5). Y tratando de protegerse frente a ello, levantó un cerramiento perimetral en adobe (figura 6), que delimitaba un patio interior. Una especie de caja de muros, que incorporaba las nociones de espacialidad testadas con sus objetos caja.

El límite arquitectónico propuesto por Judd le habría permitido disponer de un complejo interior, en el que albergar no solo espacios para exponer,

figura 3
Spatial interpretation in
axonometric perspective of Donald
Judd, untitled, 1972. Drawing by
author.

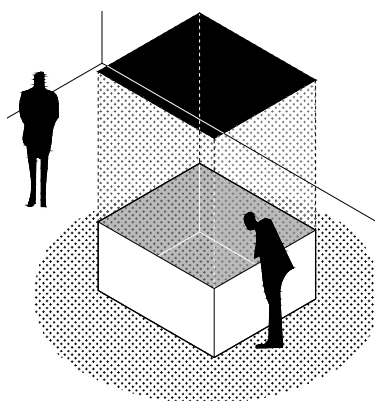


figura 4
Volumetric interpretation in
axonometric perspective of Donald
Judd, untitled, 1972. Drawing by
author.

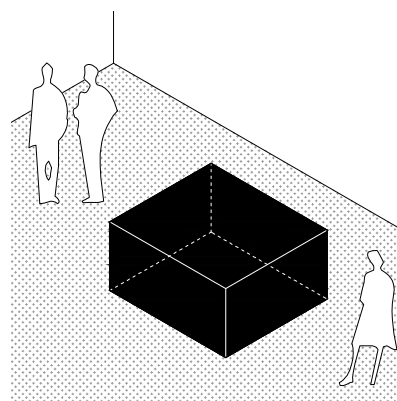


figura 5
Donald Judd in courtyard of La
Mansana de Chinati/The Block,
Marfa, Texas, 1975. Photo Jamie
Dearing © Judd Foundation.
The Jamie Dearing Papers, Judd
Foundation Archives, Marfa,
Texas. Donald Judd Art © Judd
Foundation/ Artists Rights Society
(ARS), New York.



figura 6
Adobe bricks and west building of
La Mansana de Chinati/The Block,
Judd Foundation, Marfa, Texas,
1976. Photo © Judd Foundation.
Judd Foundation Archives, Marfa,
Texas.



sino también para trabajar y vivir. Una acción, enfocada a la generación de distintas espacialidades en el interior del recinto. Algo que remite desde su configuración a algunas pinturas realizadas por Josef Albers desde finales de los cincuenta, de las que Judd habría dicho lo siguiente: “En las pinturas de Albers se observa nítidamente una integridad en la disposición de los cuadros dentro de cuadros”.²⁰ Y dado el gran conocimiento que Judd tenía sobre la concepción espacial de Albers, expresado en multitud de reseñas, su interpretación no dista mucho de la expresada por el propio pintor. Al referirse a este tipo de obras, Albers habría afirmado que “se construyen sobre una estructura subyacente en forma de damero; esto proporciona una relación definida de todas las partes y, por tanto, la unificación de la forma”.²¹ Por tanto, se trataría nuevamente de claves sobre la fusión de forma y contenido, presentes en esa organización del cerramiento espacial generado en Marfa.

Desde la aproximación exterior a ese recinto, y salvando las distancias, sucede algo afín a la experiencia perceptiva de los objetos caja. Lo interior se reconoce desde el espacio público, como consecuencia de la visión sugerente de todos los volúmenes que emergen por encima del muro. Sin embargo, y debido a las dimensiones del recinto, esas interferencias perceptivas de la espacialidad al otro lado del límite se suceden en los dos sentidos. Lo ubicado en el exterior también se entrevé desde el patio interno y queda incorporado al complejo, con un mecanismo que recuerda a la técnica del *shakkei* o del paisaje prestado empleada en el jardín japonés. Las visiones interiores así lo prueban (figura 7), con la incorporación de aquello exterior, como la propia sierra de Chinati, que daría nombre al complejo.

Así pues, la operación arquitectónica realizada por Judd en Marfa a partir de un recinto murario, verificaba en la escala de la arquitectura aquellos principios empíricos de sus objetos homólogos. Se habría tratado de una traslación más o menos directa, materializada como esa caja de muros, que proponía distintos tipos de espacialidad en una experiencia perceptiva de carácter elemental. Experiencia de la que también resultaría un reconocimiento de la preeminencia del espacio interior, como volumen del ámbito delimitado que se abre al cielo (figura 8). En correspondencia con ello, las secciones del recinto descubren la misma condición de espacialidad, recogida por el elemento envolvente (figura 9).

Nuevas aportaciones artísticas: la ampliación física de la caja en el espacio

De nuevo en lo artístico, la evolución del objeto caja condujo a una revisión de sus condiciones espaciales, en su integración con el soporte arquitectónico. Aunque las obras precedentes ya hacían de la arquitectura una realidad activa, con su evolución se llevaba al límite la relación contextual, en una definición espacial de mayores efectos perceptivos para el espectador. Como se verá a continuación, la caja como objeto aumentó en el terreno de lo artístico, superpuesto a un estado cero de la arquitectura.

figura 7
 Courtyard of La Mansana
 de Chinati/The Block, Judd
 Foundation, Marfa, Texas. Photo ©
 Judd Foundation. Judd Foundation
 Archives, Marfa, Texas.



figura 8
 Spatial interpretation in
 axonometric perspective of La
 Mansana de Chinati/The Block.
 Drawing by author.

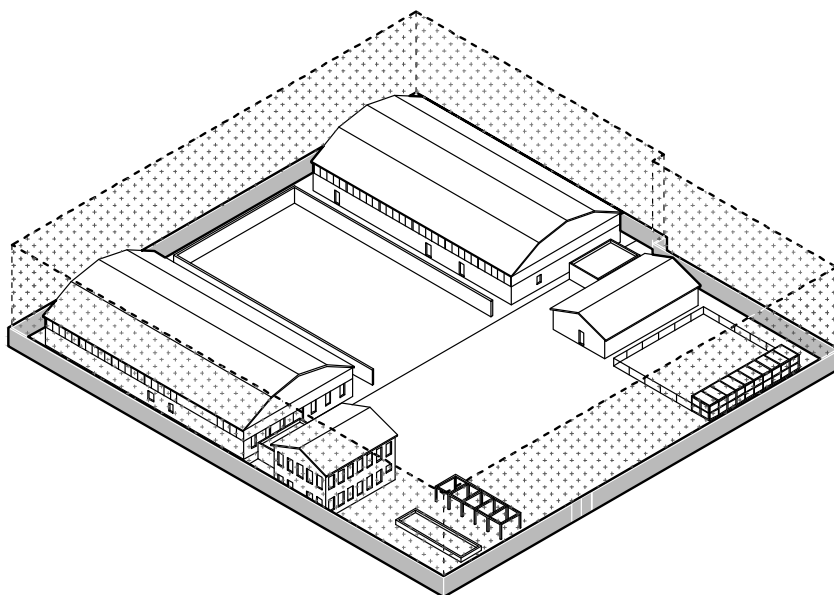
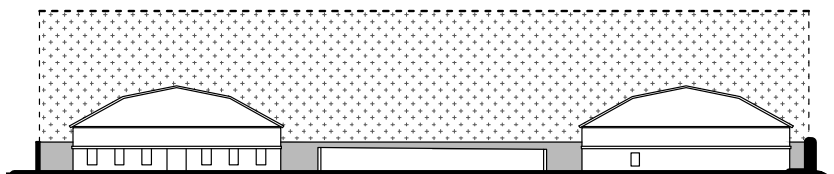


figura 9
 Spatial interpretation in cross
 section of La Mansana de Chinati/
 The Block. Drawing by author.



La interacción entre arte y soporte, que se convertiría en una relación espacial de límites, cuestionaba aquel papel que había desempeñado la pared en la tradición expositiva. Una experimentación espacial seguida por el propio Judd con sus objetos, con propuestas como la presentada en 1976 en la galería Leo Castelli de Nueva York (figura 10). El efecto de esta obra partía de su configuración como un plano de más de diez metros de longitud, en madera contrachapada, superpuesto a la pared de la sala. Se generaba así un nuevo paramento delimitador, que en su espacio frontal promovía una activación de aquel espacio intuido tras la pantalla (figura 11). La espacialidad previa quedaba con ello alterada.

No obstante, los efectos se multiplicaban cuando las intervenciones no se limitaban a un único plano y, por el contrario, incorporaban tres elementos verticales. Ahora sí, encerraban un espacio a modo de gran caja, aunque se prescindía de una cuarta pared en su definición, garantizando con ello la visión perspectiva del conjunto. El campo espacial adquiriría con esta operación una mayor intensidad en su activación, que ilustra como ninguna otra propuesta la obra *Untitled* de 1974 (figura 12). También construida como el caso anterior en madera contrachapada sobre una gran estructura (figura 13), se buscaría una modificación total del límite arquitectónico, como así prueba un dibujo de Judd realizado el mismo año (figura 14).

El propio artista habría dado las claves de las novedosas implicaciones de este tipo de trabajos: “Me había cansado de las grandes piezas que simplemente se colocaban en un espacio indefinido, y quise hacer algo que abordara más el espacio de la sala”.²² Con esas palabras, Judd despejaba las dudas sobre la voluntad de estas creaciones, que pasaba por la generación de un tipo de límite espacial secundario, que modificaba y reconfiguraba el espacio original. El mecanismo consistía en ajustar al máximo el desfase espacial entre el límite de la pared original y el propuesto en madera, de acuerdo con el tamaño total del recinto expositivo. Es esa cuestión la que genera el pretendido interés perceptivo en su aproximación (figura 15), promoviendo una curiosidad inefable. Y el espacio misterioso entre planos animaba a descubrir los secretos ocultos, en una prueba de asociación de los planos de madera con los de la sala. Todo un despliegue espacial, que descubría las posibilidades arquitectónicas de trabajar con los límites.

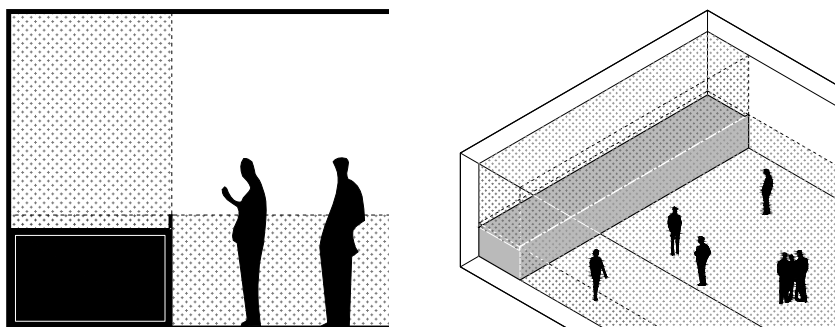


figura 11
Spatial interpretation in section and axonometric perspective of Donald Judd, untitled, 1976. Drawing by author.

figura 10

Donald Judd, untitled, 1976, plywood, temporary installation at Castelli gallery, New York. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



figura 12

Donald Judd, untitled, 1974, plywood, temporary installation at Portland Center for the Visual Arts, Oregon, November 2–December 1, 1974. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.

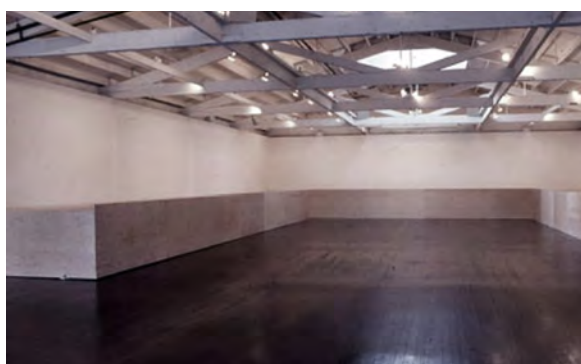


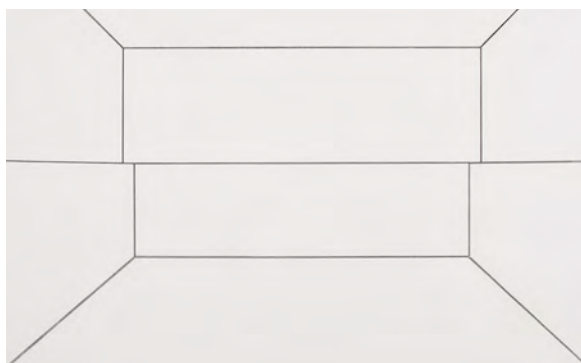
figura 13

In process installation of Donald Judd, untitled, 1974, plywood, temporary installation at Portland Center for the Visual Arts, Oregon, November 2–December 1, 1974. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



figura 14

Donald Judd, untitled, 1974, set of six etchings in black on paper, edition of 35. Tate, London. Donald Judd Art © Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), New York.



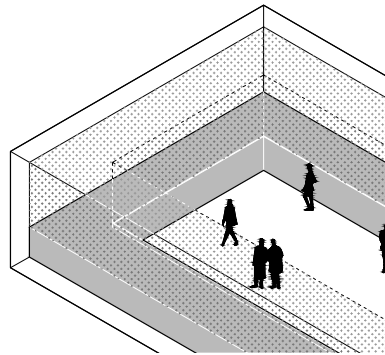


figura 15
Spatial interpretation in section and
axonometric perspective of Donald
Judd, untitled, 1974. Drawing by
author.

De nuevo a la arquitectura: el doble muro de La Mansana y otros proyectos

Como si se tratara de la misma actividad creativa, y coincidiendo temporalmente en la misma década, Judd llevó a cabo una traslación directa de sus obras anteriores a la arquitectura. Ocurrió de nuevo en Marfa, en el interior de La Mansana de Chinati, donde habría tratado de verificar el efecto y posibilidades espaciales que esa configuración podía aportar a lo arquitectónico. La operación consistió en la construcción de un segundo muro interior al recinto en forma de U, abierto del lado del acceso (figura 16). Fue una intervención que empleaba nuevamente el adobe en su construcción, como el cerramiento perimetral externo. Con ello, Judd resumía del siguiente modo la propuesta: “Los dos muros componen una obra que es tanto arte como arquitectura, aunque esta distinción no suele tener importancia”.²³

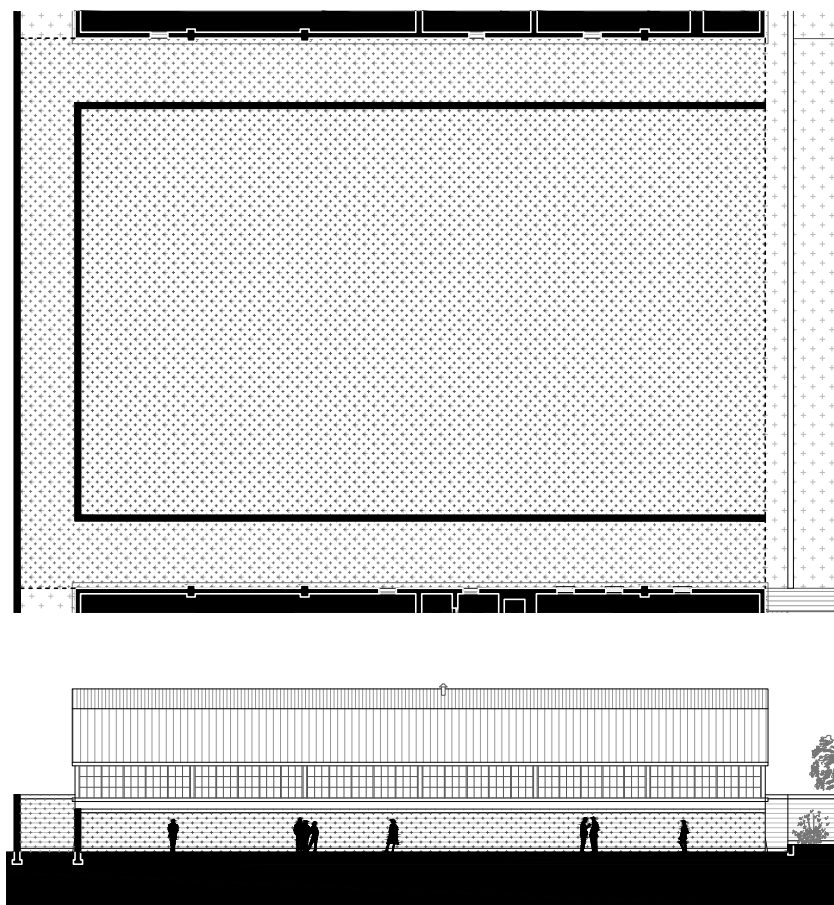
Asumiendo el carácter interdisciplinar de esta propuesta, la novedad partía de la experiencia perceptiva que se generaba. Como se desprende del levantamiento gráfico elaborado (figura 17), el segundo de los muros incorporado en el interior alcanzaba una altura inferior a la del exterior, que coincidía con la parte baja de las ventanas de los edificios principales. Y en su condición abierta hacia el acceso principal de La Mansana, el espacio quedaba revelado desde la cuarta pared, ocultando a su vez otro espacio perimetral. Un espacio que albergaba los accesos a dichas edificaciones principales, generando un recorrido trasero de conexión. Por su singularidad, Judd llegó a considerarla como una obra difícil de clasificar.²⁴

No deben perderse de vista aquellos efectos perceptivos de obras y propuestas previas, por los que llegaba a obtenerse una cualidad integradora del conjunto. Brigitte Huck también lo ha identificado en este caso, al describir el doble muro de La Mansana de Chinati como “una gran obra de arte que se muestra como un todo unificado”.²⁵ En cualquier caso, lo más destacado aquí lo constituye el empleo de un recurso artístico, como elemento mediador y organizador funcional de la arquitectura.

figura 16
Donald Judd, untitled, 1976-1985,
adobe bricks and cement, La
Mansana de Chinati/The Block,
Marfa, Texas. Donald Judd Art ©
Judd Foundation/Artists Rights
Society (ARS), New York.



figura 17
Spatial interpretation in plan and
section of Donald Judd, untitled,
1976-1985, La Mansana de
Chinati/The Block. Drawing by
author.



Cabe añadir que, al final de la década de los setenta, este recurso del doble muro volvió a ser empleado por Judd en la arquitectura. Esto se produjo ante el desarrollo de un proyecto no construido para una vivienda en la localidad de Lubbock, Texas, realizado entre 1979 y 1980.²⁶ Este proyecto proponía trabajar con muros de tres metros en la configuración de un cerramiento, diseñado con bloque de hormigón,²⁷ y planteaba una distribución del programa habitacional, en relación con el límite generado por el recinto. En el desarrollo de la propuesta se reconocen distintas versiones, que en un primer momento contemplaron la ejecución de un único muro, y que luego pasaron a contemplar uno segundo interno. A partir del levantamiento de cada una de esas versiones se reconoce esa exploración en torno a la idea de límite físico que sigue Judd (figura 18), a partir de aquellos principios desarrollados con sus objetos caja. Las diferencias entre esas tres propuestas radicaban en las posiciones relativas de los módulos habitacionales con los recintos. La más compleja espacialmente sería la última, por la inclusión del segundo muro.

Como se ha visto, la evolución del objeto caja devino en la arquitectura en lo que se ha denominado caja de muros, explorando el potencial de su espacialidad interior como reformulación de la idea de patio. Según el propio artista, “un patio se puede rodear, duplicar, cuadruplicar, convertirlo en una población e incluso extenderlo para configurar una ciudad”.²⁸ En suma, estableció criterios prácticos en la configuración de los límites del espacio, con los que proponer acciones más complejas.

Consideraciones finales: sobre la noción de límite espacial de Donald Judd

A la luz de lo anterior, se ha expuesto cómo Judd inició una destacada exploración espacial en torno a sus objetos tipo caja, tras el auge minimalista y el reconocimiento de su obra más temprana. Una exploración desplegada simultáneamente entre el arte y la arquitectura, que esencialmente versaba sobre la noción de límite espacial. La singularidad de esta acción interdisciplinar habría consistido en la actuación individual del propio Judd trabajando en ambas disciplinas, y que supuso una constante a lo largo de toda su trayectoria.²⁹ Además, es de destacar cómo la influencia arquitectónica experimentada en los albores del Minimal Art, en autores como Donald Judd devino en una acción directa en la arquitectura.

El punto de partida habría sido la adopción de una postura empírica, con la que propuso una experiencia de enorme impacto perceptivo para el espectador. Cuando se trató de sus objetos más pequeños, sus primeros objetos caja, límite y espacio se reconocían más fácilmente como un conjunto unificado, con la consiguiente identificación de forma y contenido. Cuando dichos objetos crecieron, o cuando extendieron sus ideas a la arquitectura, dicha identificación se volvió más compleja, desde un límite que hacía las veces de elemento mediador entre el espacio interior y el exterior. El proyecto

más importante a este respecto, en ese trasvase disciplinar de conceptos, se habría producido con las intervenciones desplegadas en La Mansana de Chinati en Marfa, Texas. Un ambicioso proyecto de arquitectura que situaba al habitante en el interior mismo de la espacialidad contenida, como evolucionado desarrollo de la posición preeminente y externa que en el arte tenía el espectador al contemplar los objetos. Un cambio de roles motivado por la variación de escala, que modificaba el punto de vista en una activación espacial generada bajo los mismos criterios.

En definitiva, lo analizado confirma un trabajo en dichos campos desde una materia común, que no es otra que el espacio.³⁰ Un elemento esencial de la creación arquitectónica, que eleva el interés en un polifacético artista como Donald Judd, al trabajar con las mismas claves de la arquitectura.

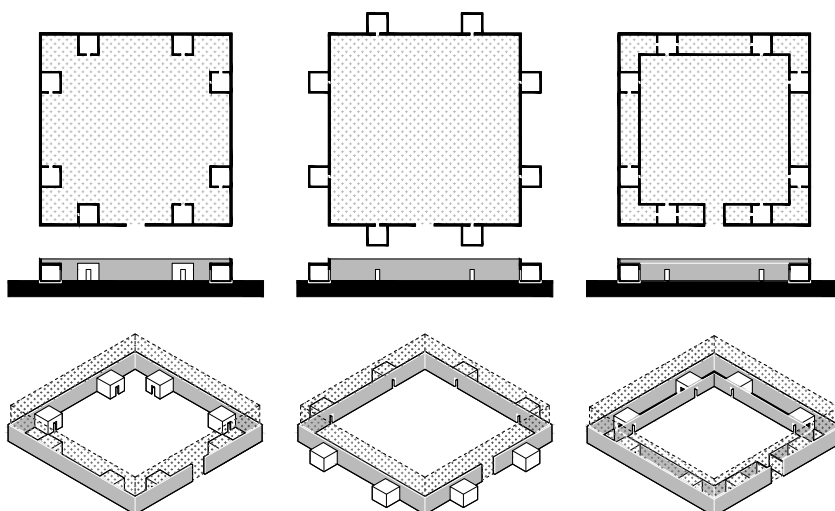


figura 18
Planimetry and spatial
interpretation in axonometric
perspective of Donald Judd, project
of enclosure on a city-block, 1979-
1980. Drawing by author.

1. JUDD, Donald. "Local History". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, pp. 120-132.
2. JUDD, Donald. "Specific Objects". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, pp. 134-145.
3. JUDD, "Specific Objects", p. 141.
4. COHEN-SOLAL, Annie; GOLDBERGER, Paul; GOTTLIEB, Robert (eds.). *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
5. OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture Culture, 1943-1968: A Documentary Anthology*. Nueva York: Rizzoli, 1993.
6. LLAMAZARES BLANCO, Pablo; ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge. "Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX", [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, vol. 8, núm. 1. Alicante, 2020, p. 16.
7. JUDD, Donald. "21 February 1993". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 811.
8. PÉREZ CARREÑO, Francisca. "Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte". En: MADERUELO RASO, Javier (ed.). *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006, p. 63.
9. LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2023.
10. Según el propio Judd, Michael Fried pareció querer repetir en su conocido ensayo titulado *Art and Objecthood* la limitación preceptiva impuesta años atrás por Clement Greenberg. En el caso de Fried, éste habría basado su crítica en una interpretación teatral del movimiento minimalista. Véase: FRIED, Michael. "Art and Objecthood". En: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Ángeles-Londres: University of California Press, 1995, pp. 116-147.
11. SHIFF, Richard. "As It Feels", *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 19. Marfa, 2014, p. 57.
12. JUDD, Donald. "Art and Architecture, 1983". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 345.
13. KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977, p. 253.
14. KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8. Nueva York, 1979, pp. 30-44.
15. KRAUSS, "Sculpture in the Expanded Field", p. 36.
16. MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008, p. 98.
17. GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. CORRIENTE BASÚS, Federico (trad.). Madrid: Editorial Taurus, 2016, p. 373.
18. Esto le llevó a participar en un buen número de proyectos arquitectónicos, realizados por él de una manera *amateur*, o en colaboración con arquitectos cualificados. El primero de ellos tuvo lugar tras la compra en 1968 y posterior renovación del edificio ubicado en el 101 Spring Street de Nueva York.
19. JUDD, Donald. "Judd Foundation". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 285.
20. JUDD, Donald. "Josef Albers". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 735.
21. ALBERS, Josef. "On Painting the Variants". En: LIESBROCK, Heinz (ed.). *Josef Albers: Interaction*. New Haven: Yale University Press, 2018, p. 149.
22. KOHN, Adrian. "Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space", *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 24. Marfa, 2019, p. 58.
23. JUDD, Donald. "Marfa, Texas". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016, p. 430.
24. WYRWOLL, Regina. "Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll", *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 14. Marfa, 2009, p. 17.
25. HUCK, Brigitte. "Donald Judd: Architect". En: NOEVER, Peter (ed.). *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003, p. 35.
26. Se habría tratado de un encargo que le realiza su propia hermana, tras haber buscado sin éxito viviendas ya construidas que fueran de su agrado en la referida localidad de Lubbock, Texas.
27. JUDD, Donald. "Horti Conclusi". En: STOCKEBRAND, Marianne (ed.). *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein-Edition Cantz, 1989, p. 40.
28. JUDD, "Horti Conclusi", p. 41.
29. El polifacético autor evidenció esta labor interdisciplinar, en un trasvase

continuo y simultáneo entre todas las áreas de creación en las que desplegó su trabajo. Sirva como ejemplo complementario otra interferencia explícita de los ochenta, basada en el trabajo afín con una retícula espacial en arte y arquitectura. Véase: LLAMAZARES BLANCO, Pablo. "De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd", *Anales de la Universidad de Cuenca*, vol. 61. Cuenca, 2022, pp. 7-18.

30. LLAMAZARES, Donald Judd y la construcción del espacio específico, p. 482.

Bibliografía

Además de la bibliografía presentada a continuación, ha sido fundamental la consulta de documentación original de Donald Judd, conservada en los archivos de la Judd Foundation en Marfa, Texas. Dicho material ha resultado clave en la recomposición teórica de su planteamiento, al mismo tiempo que ha posibilitado el levantamiento gráfico de las obras que se analizan a través del estudio. Por último, cabe añadir que la visita a los espacios examinados, como los de La Mansana de Chinati, ha permitido obtener una visión perceptiva real de los mismos, que trasciende lo meramente teórico.

ALBERS, Josef. "On Painting the Variants". En: LIESBROCK, Heinz (ed.). *Josef Albers: Interaction*. New Haven: Yale University Press, 2018.

COHEN-SOLAL, Annie; GOLDBERGER, Paul; GOTTLIEB, Robert (eds.). *New York Mid-Century: Post-War Capital of Culture, 1945-1965*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

FRIED, Michael. "Art and Objecthood". En: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley-Los Angeles-Londres: University of California Press, 1995.

GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. CORRIENTE BASÚS, Federico (trad.). Madrid: Editorial Taurus, 2016.

HUCK, Brigitte. "Donald Judd: Architect". En: NOEVER, Peter (ed.). *Donald Judd: Architecture, Architektur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

JUDD, Donald. "Horti Conclusi". En: STOCKEBRAND, Marianne (ed.). *Donald Judd Architektur*. Münster: Westfälischer Kunstverein-Edition Cantz, 1989.

JUDD, Donald. "21 February 1993". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Art and Architecture, 1983". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Josef Albers". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Judd Foundation". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Local History". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Marfa, Texas". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

JUDD, Donald. "Specific Objects". En: JUDD, Flavin; MURRAY, Caitlin (eds.). *Donald Judd Writings*. Nueva York: David Zwirner Books-Judd Foundation, 2016.

KOHN, Adrian. "Some of What It Is That Donald Judd Comes to Find Out with Respect to Space". *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 24. Marfa, 2019.

KRAUSS, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. Nueva York: Viking Press, 1977.

KRAUSS, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field". *October*, vol. 8. Nueva York, 1979.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo; ZAPARAÍN HERNÁNDEZ, Fernando; RAMOS JULAR, Jorge. "Nueva York y la reformulación del objeto. Transferencias norteamericanas entre escultura y arquitectura en el siglo XX". [i2] *Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio*, vol. 8, núm. 1. Alicante.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. "De la trama al espacio. Desarrollo y aplicación de la retícula en el trabajo de Donald Judd". *Anales de la Universidad de Cuenca*, vol. 61. Cuenca, 2022.

LLAMAZARES BLANCO, Pablo. *Donald Judd y la construcción del espacio específico. Entre el arte y la arquitectura*. Director: Fernando Zaparaín Hernández. Universidad de Valladolid, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2023.

MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture Culture, 1943-1968: A Documentary Anthology*. Nueva York: Rizzoli, 1993.

PÉREZ CARREÑO, Francisca. "Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte". En: MADERUELO RASO, Javier (ed.). *Medio siglo de arte: últimas tendencias, 1955-2005*. Madrid: Abada Editores, 2006.

SHIFF, Richard. "As It Feels". *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 19. Marfa, 2014.

WYRWOLL, Regina. "Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll". *Chinati Foundation Newsletter*, vol. 14. Marfa, 2009.

Pablo Llamazares Blanco

Universidad de Valladolid

Pablo Llamazares Blanco, Arquitecto (2015), Máster en Investigación (2017) y Doctor en Arquitectura con Mención Internacional y Sobresaliente cum laude por la ETSaVa (2023), donde ha disfrutado de un contrato predoctoral, transformado actualmente en su homólogo postdoctoral. Ha publicado artículos en revistas indexadas como *Branca*, *En Blanco*, *PPA*, *Estoa*, [i2], *Tsantsa* o *Anales*, y ha participado en foros y congresos de alcance internacional. En la actualidad es investigador asociado del Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, participando en los Proyectos de I+D ESPACIOINST (ref. PGC2018-095359-B-I00, 2019-2021) y DIGITALSTAGE (ref. PID2021-123974NB-I00, 2022-2025), ambos del Plan Nacional de Investigación. pablo.llamazares@uva.es

Fuente de financiamiento. Esta investigación se ha desarrollado en el Período de Orientación Postdoctoral de un Contrato Predoctoral de la Universidad de Valladolid, cofinanciado por el Banco Santander, y obtenido en la convocatoria de 2019. Así mismo, la investigación se ha realizado en el marco del Proyecto I+D DIGITALSTAGE. Análisis espacial de instalaciones escenográficas digitales del siglo XXI (ref. PID2021-123974NB-I00, 2022-2025), del Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023 (Ministerio de Ciencia e Innovación, Convocatoria 2021). Un proyecto que desarrolla el Grupo de Investigación Reconocido ESPACIAR, de la Universidad de Valladolid. <https://www.espaciarnet/>

Chrysler-Seida, Luis Martínez Feduchi:

la formación de una poética constructiva moderna

Chrysler-Seida, Luis Martínez Feduchi:

the formation of a modern constructive poetics

Santiago Cifuentes Barrio, Nuno Filipe Santos de Castro Montenegro

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 112-133

Resumen. A finales de la década de los veinte Luis Martínez Feduchi recibe uno de sus primeros encargos tras la obtención del título de arquitecto, la nueva portada para el establecimiento de SEIDA, distribuidor en exclusiva de la firma automovilística Chrysler en España. Hasta ese momento la práctica profesional de Feduchi se ha desarrollado en el seno de la corriente historicista imperante. Sin embargo, la compañía americana, en pleno proceso de renovación de su imagen de acuerdo a los postulados de la nueva publicidad científica, reclama una arquitectura acorde para sus locales de venta, como parte de su estrategia global de comunicación de la marca. De esta manera el proyecto de la nueva portada de su local en la Gran Vía representa para Feduchi una oportunidad privilegiada para poner en práctica los nuevos principios estéticos de la modernidad arquitectónica en formación. Una forma absolutamente nueva de construir, que no solo implica una radical reformulación de los elementos arquitectónicos, adaptados a los nuevos materiales y sistemas constructivos industrializados, sino que exige a su vez el desarrollo de una nueva poética, capaz de aportar el simbolismo perdido, tras la desaparición del orden clásico como fundamento sintáctico y semántico de la arquitectura.

Palabras Clave

Tectónica
Técnica
Feduchi
Chrysler
Portada comercial
Publicidad

ABSTRACT. At the end of the 1920s, Luis Martínez Feduchi received one of his first commissions after obtaining the title of architect, the new shopfront for SEIDA, the exclusive distributor in Spain of the automobile firm Chrysler. Until then, Feduchi's professional practice has developed within the prevailing historicist current. However, in the process of renewing its image according to the postulates of the new scientific advertising, the American company calls for an appropriate architecture for its sales premises, as part of its global brand communication strategy. In this way, the project for the new facade of its shop in Gran Vía represents for Feduchi a privileged opportunity to practice the new aesthetic principles of architectural modernism. A new practice that implies a new way of building, according to the technical possibilities provided by the industry, that is not only the result of the mere rearrangement of architectural elements, adapted to new materials and construction systems, but also requires the development of a new poetics, capable of providing the symbolism lost after the disappearance of the classical order, as the syntactic and semantic foundation of architecture.

KEY WORDS. Tectonics, technique, Feduchi, Chrysler, shop front, advertising.

Chrysler-Seida, Luis Martínez Feduchi

La formación de una poética constructiva moderna

Durante la década de 1920 la relativa prosperidad económica fruto de la neutralidad española en la Primera Guerra Mundial sirve de estímulo para el rápido desarrollo de sus principales avenidas comerciales. En Madrid, los novedosos rótulos y anuncios luminosos cubren paulatinamente las fachadas de la recién estrenada Gran Vía, mientras que al pie de sus edificios se instalan los establecimientos de las principales firmas nacionales e internacionales, encargadas de difundir los valores de los nuevos iconos de la cultura postindustrial.

Estos pequeños trabajos de decoración de tiendas sirven como campo de experimentación para toda una nueva generación de jóvenes arquitectos -Bergamín, Arniches y Domínguez, García Mercadal, Gutiérrez Soto, Muñoz Monasterio, Blanco-Soler o Martínez-Feduchi, entre otros - pioneros en la asimilación de la modernidad arquitectónica en nuestro país. En las decenas de ejemplos recogidos progresivamente en revistas como *Arquitectura*, *Nuevas Formas* o *Cortijos y Rascacielos*, la portada se revela como organismo protagonista y autónomo. Un laboratorio formal en el que experimentar con nuevos materiales y técnicas constructivas, pero a su vez con un nuevo lenguaje arquitectónico alternativo al orden clásico, importando el espíritu de las nuevas vanguardias artísticas y su aplicación práctica en el campo del diseño gráfico, vinculado a la floreciente publicidad científica.

El trabajo de investigación se aproxima a este fenómeno de la mano de uno de los primeros encargos que recibe Luis Martínez-Feduchi, tras su titulación en 1927, el diseño de la nueva portada del 'salón SEIDA'¹, en Pi y Margall 14, el segundo tramo de la Gran Vía. Partiendo del análisis arquitectónico e histórico del contexto en que se encuadra, la metodología utilizada se fundamenta en la interpretación de este análisis y en la producción de dibujos que replican los mecanismos de proyecto del autor. Esto ha permitido profundizar en el objeto de estudio para extraer conclusiones, poniendo de manifiesto los dos aspectos que fundamentan la estructura del artículo.

Por un lado, la identificación de las transferencias interdisciplinares establecidas entre la publicidad impresa de la firma de automóviles y la imagen arquitectónica de sus comercios, verdadero catalizador que facilita la aceptación social de la nueva estética. Y, en segundo lugar, el análisis del proceso de asimilación de una nueva poética constructiva moderna, alternativa al orden clásico, que no puede entenderse únicamente como fruto de la mera aplicación de materiales y sistemas industrializados difundidos en tratados y publicaciones especializadas. La traducción de la forma plástica del cartel publicitario a forma arquitectónica patente en la portada de Chrysler-SEIDA, permite reconocer cómo el detalle constructivo se revela como herramienta esencial del proyecto moderno, posibilitando diversas estrategias de camuflaje de la lógica constructiva y estructural, en favor de

la manifestación de valores expresivos visuales. Un simbolismo capaz de establecer nuevos vínculos culturales con el público, mediante la integración de la arquitectura de la tienda dentro de la compleja red neuronal que vertebra la estrategia comercial de la firma norteamericana.

1. La transferencia interdisciplinar como fundamento de la nueva cultura tecnológica

A mediados de los años veinte todavía resulta patente la confusión reinante dentro del debate arquitectónico madrileño, sintetizada en la imagen de la fachada de la Gran Vía en la que se integra esta pequeña portada (figura 1). Maestros como Leopoldo Torres Balbás, Teodoro Anasagasti o Modesto López Otero reivindican desde la primera década del siglo la necesaria evolución estilística adecuada a los nuevos medios industrializados, desde la universidad o publicaciones como *La Construcción Moderna* y *Arquitectura*, que durante estos años comienzan a difundir el racionalismo y el expresionismo europeo en formación. Sin embargo, la obra construida por estos autores en este período no se corresponde con sus postulados teóricos, como queda patente en edificios comerciales como los Almacenes Rodríguez o Madrid-París². Sus vitrinas de grandes dimensiones y vidrios curvados, o las sofisticadas instalaciones y estructuras de hormigón y acero, permanecen camufladas tras una máscara clasicista, adecuada al gusto generalizado del público.

Desde su inauguración en 1925, por parte de la sociedad Iturralde y Ribed³, Chrysler-SEIDA se dedica a la comercialización de automóviles de las firmas americanas Chrysler y Maxwell, como parte de su campaña de expansión

figura 1

El local de Chrysler SEIDA, tras los bombardeos sobre la Gran Vía durante la Guerra Civil. En la imagen la portada de la tienda aparece parcialmente en la esquina inferior izquierda. Portal de Archivos Españoles. Archivo Fotográfico de la Delegación de Propaganda de Madrid (*Archivo Rojo*). Referencia AGA_F_04058_54912_001_01.



internacional (figura 2). En el propio edificio en el que se instala la tienda, ejecutado según proyecto de Anasagasti y Sallaberry⁴, la estructura de esqueleto metálico no encuentra respuesta adecuada en su fachada no portante, resuelta mediante la imitación de motivos estereotómicos en piedra (figura 3). A nivel de calle, la portada del local original se somete igualmente al rigor compositivo de los machones verticales que camuflan los pilares de acero, apenas denotando su carácter comercial mediante la superposición de los logotipos de las marcas en venta.

Durante los primeros años veinte, los pabellones de exposición de la empresa dirigida por Walter P. Chrysler⁵, presentados en la Feria de Barcelona o el Salón del Automóvil de Madrid (figura 4), proponen igualmente arquitecturas dominadas por órdenes clásicos y decoración a base de estandartes textiles y guirnalda vegetales, en las que el icono maquinista de la civilización postindustrial no encuentra acomodo.

El proyecto de reforma de Martínez-Feduchi para el salón Chrysler-SEIDA se desarrolla en el marco de su colaboración como director artístico de la empresa de decoración Luis Santamaría y Cía., donde permanece anclado al eclecticismo a caballo entre el clasicismo y la modernidad incipiente que ha marcado su formación universitaria. En este contexto, supone una privilegiada oportunidad de romper con el historicismo imperante, pues la empresa norteamericana se encuentra en pleno proceso de modernización

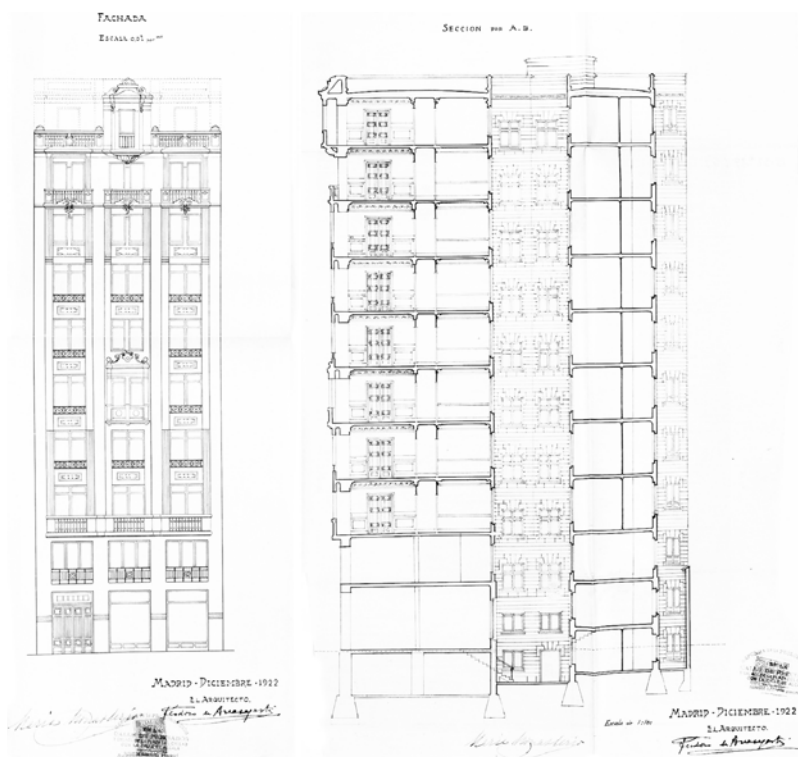


figura 3
Edificio en Av. Pi y Margall, 14.
José López Sallaberry y Teodoro de Anasagasti, por encargo de María Monasterio Arrillaga, 1922-25. La portada de Chrysler se instala en los dos huecos en planta baja. Expediente Archivo de Villa de Madrid: "Memoria descriptiva y constructiva de construcción de Casas para el Excmo. Sr Conde de Godó" (AVM-20-451-21).

figura 2
Local original fundado por
Iturralde y Ribed, y anuncio del
local en la prensa de la época
España automóvil y aeronáutica:
Madrid, 15 de febrero de 1925, nº
3, pp. 15.

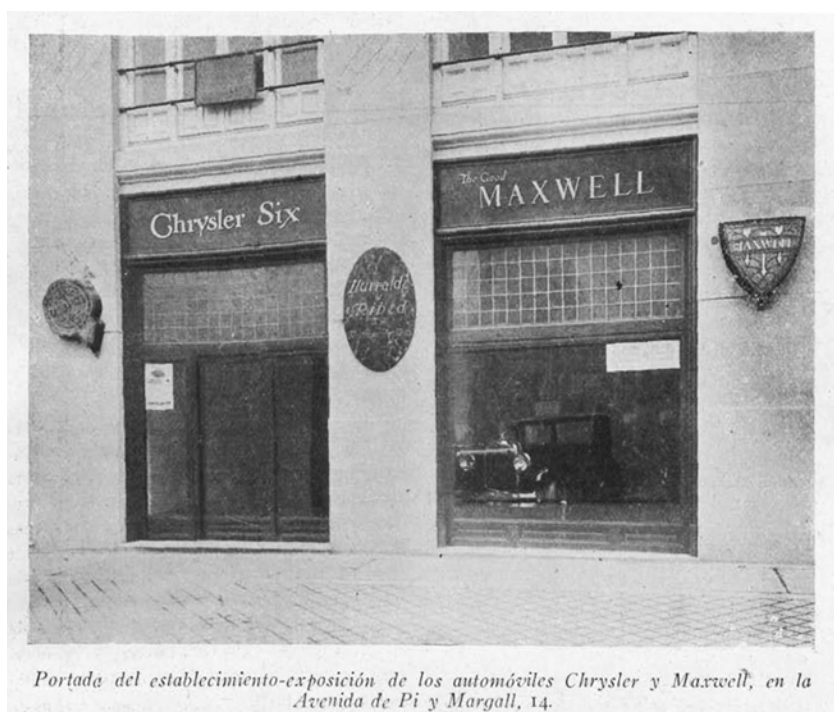


figura 4
Instalación Chrysler en el V Salón
de Barcelona.
Madrid automóvil: Madrid, junio de
1927, nº 30, pp. 2.



de su imagen, marcada por la nueva estética promovida en la Exposición de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925. Un ‘rebrote arquitectónico’, en términos de Ortega y Gasset⁶, que reformula las relaciones establecidas entre privacidad y publicidad a partir del cambio de intereses del hombre moderno⁷, preocupado por la manifestación exterior de sus espacios vitales.

En el marco de la bonanza económica de los años veinte, la nueva publicidad científica⁸, fundada por el norteamericano Claude Hopkins, y los principios compositivos del cartel moderno, desarrollados por Paul Dermée y Eugène Courmont, son importados de la mano del pionero publicista catalán Pedro Prat Gaballí⁹, quien se traslada a mediados de los años veinte a Madrid, revolucionando completamente las estrategias de promoción comercial de los principales medios de comunicación impresa.

A partir de 1926, tras el éxito del modelo de seis cilindros, la casa Chrysler refuerza su desembarco en Europa con la renovación de su imagen publicitaria internacional, capitaneada por los rompedores anuncios de Ashley Havinden para la firma W. S. Crawford (figura 5), basados en la limpieza de ornamentación y la expresividad dinámica de la velocidad como paradigma de la modernidad, tal y como queda a su vez patente en el nuevo logotipo alado de la marca, diseñado por Oliver Clark en 1928.

Ese mismo año se abre la nueva sucursal en Barcelona (figura 6) y en paralelo Martínez-Feduchi inicia el proyecto de reforma de la portada del salón Chrysler de Madrid. La necesaria correspondencia entre la imagen gráfica de sus anuncios y los espacios arquitectónicos de sus establecimientos de venta sirven al arquitecto como catalizador para la puesta en práctica de una sintaxis compositiva alternativa al orden clásico, llamada a poner fin a la uniformidad de los comercios tradicionales, tal y como reclama el arquitecto Otto Czekelius en su artículo¹⁰ dedicado a la perfumería Retra, de Fernando García Mercadal, y la nueva tienda de Chrysler-SEIDA, como ejemplos destacados de la nueva iconografía comercial (figura 7).

Al comienzo de su carrera Feduchi se mueve con soltura entre los diferentes estilos reclamados por el público, dentro de su ecléctica experiencia profesional como colaborador de las firmas de decoración Santamaría, Crouner o Rolaco¹¹. La estética moderna se integra como una alternativa estilística más, especialmente a partir del impacto generado en Madrid por las conferencias y publicaciones del maestro neoplasticista Theo Van Doesburg, siempre acompañadas del soporte gráfico de los pioneros trabajos de decoración comercial de autores holandeses como J. P. Oud o Gerrit Rietveld.

Martínez-Feduchi adopta una actitud pareja en su reforma de Chrysler-SEIDA, trasladando los principios plásticos de las artes pictóricas de vanguardia a su composición arquitectónica. Esta transferencia de contenido

figura 5
Velocidad y dinamismo en los anuncios de Chrysler diseñados por Ashley Havidsen-W. S. Crawford. *La Esfera*. Madrid, 8 de enero de 1929, n° 805, pp. 4; *El Sol*. Madrid: 13 de octubre de 1928, pp. 7; y *Kinos*. Madrid: 11 de febrero de 1928 n° 23, pp. 45.



figura 6
Nueva tienda de Chrysler en Barcelona, en el encuentro entre la Rambla de Cataluña y la Avenida de Alfonso XIII. *Mundo gráfico*. Madrid, 25 de noviembre de 1928, pp. 27.



Aspecto exterior de la casa «Chrysler», inaugurada el día 18 del corriente en la Avenida Alfonso XIII, 389. v Rambla Cataluña, 137. en Barcelona

figura 7
Portada de Chrysler-SEIDA en la sección *Grandes Empresas Españolas* del diario *Ahora*. Madrid: 19 de noviembre de 1932, pp.15.



He aquí la fachada del Salón de Ventas de SEIDA, magnífica instalación, obra de los señores S. Santamaría y C., situada en la avenida de Pi y Margall

entre disciplinas conecta con el espíritu del discurso filosófico desarrollado durante la misma época por Ortega y Gasset¹², con quien comparten tertulia en la Granja el Henar algunos de los más activos representantes de la joven Generación del 25. Frente al maquinismo como modelo de la civilización industrial, que con tanta dificultad se compadece con la estática arquitectura más allá de su mera imitación formal, el filósofo plantea en *Meditación de la Técnica* -la modificación del medio para la satisfacción de un fin- la perspectiva de una cultura tecnológica global, en cuyo seno se producen toda suerte de transferencias interdisciplinares de tecnicidad.

La portada comercial moderna no surge únicamente a partir de la incorporación aditiva de nuevos artefactos industrializados. Los tratados constructivos del XIX recogen toda clase de ingenios vinculados a diferentes cometidos: toldos, cierres de tijera o enrollables, carpinterías metálicas o rótulos metálicos y luminosos. Sin embargo, su integración en el conjunto de la portada no supone por sí misma una reformulación de los esquemas clásicos. Por el contrario, para reconocer las claves que definen su modernización y sofisticación técnica, resulta necesario identificar las reglas sintácticas que marcan la coordinación de esos elementos monofuncionales dentro de individuos técnicos complejos, que proporcionen nuevas utilidades complementarias.

El anuncio publicitario, identificado como modelo e inspiración de la portada comercial moderna, reformula el paradigma de la decoración comercial, trasladando sus elementos gráficos y sus esquemas compositivos a una forma construida en la que conviven los cometidos primarios -seguridad, exhibición, acceso, protección solar, iluminación, ...- con funciones comunicativas y de reclamo.

En este sentido podemos identificar la formación de la portada moderna como un proceso de camuflaje de su lógica constructiva interna. Un fenómeno ligado al concepto de tecnofanía establecido en los años cincuenta por Gilbert Simondon¹³- cuya filosofía de la técnica se apoya firmemente en la de Ortega y Gasset- según el cual el objeto técnico consigue establecer vínculos de orden psicológico y simbólico con su entorno cultural a partir de la ocultación de su tecnicidad interior. Como señala Baudrillard, para convertirse en bien de consumo el objeto arquitectónico debe abandonar la evidencia de su esencia técnica para convertirse en signo.¹⁴

Feduchi concibe así la portada del salón SEIDA como si de un anuncio construido se tratase, integrado dentro de la compleja campaña publicitaria global de Chrysler, en cuyo engranaje el escaparate moderno desempeña un papel esencial, como culminación del proceso de seducción del potencial cliente. La literatura contemporánea refleja con frecuencia esta identificación de la vitrina comercial como icono de la era moderna, patente en las habituales referencias reflejadas por Gómez de la Serna en *Ismos* o en *Automoribundia*:

“Los escaparates de París cortejan a los transeúntes, les hacen guiños.”¹⁵

“Como el escaso ideal moderno es ideal de escaparates, las tiendas mejoran sus marcos y sus rótulos. Los escaparates son los verdaderos altares de la desaprensión y la ambición actuales, y en el complejo de muchas propugnaciones espirituales se encontrarían reflejos de escaparate. Casi todo se hace hoy para entrar por la puerta que da acceso a los escaparates. El objeto perfecto nos aguarda en las anchas vitrinas.”¹⁶

2. Construcción y plasticidad de la forma arquitectónica moderna

La revista Arquitectura recoge en su número 147¹⁷ la primera fotografía publicada de la portada para Chrysler, obra del fotógrafo Jesús García Ferriz. En ella se puede observar cómo Feduchi plantea el proyecto a partir de la implantación de una sobrefachada, aprovechando el espacio que las ordenanzas permiten invadir la vía pública para la instalación de cierres de seguridad. Un nuevo orden geométrico adaptado a las reglas de lectura del camino visual del cartel publicitario (figura 8). La compuerta galdosiana de madera de los comercios tradicionales madrileños experimenta de esta forma un proceso evolutivo de metabolización material o mineralización. Liberada de su función primitiva como postigo de seguridad, la portada moderna se diseña como un lienzo superpuesto, sobre el que componer los diferentes elementos del anuncio.

Como si tratase de destacar en la página de anuncios por palabras de un diario, el frente de la tienda de Chrysler proyectado por Martínez-Feduchi plantea un marco visual, una orla gráfica que encuadra los vehículos exhibidos en las vitrinas, emancipados de las distracciones del entorno. Un plano atectónico que camufla la lógica estructural que lo sustenta, verdadero objeto criptotécnico ligado a la nueva plasticidad propugnada por Van Doesburg o Hoffman.



figura 8
Automóviles Chrysler-SEIDA.
Alzado, planta y sección.
Dibujo elaborado por el autor

La formación de la modernidad arquitectónica surge a partir de la consolidación del sistema constructivo estratificado, ligado a la progresiva desaparición del trabajo artesanal y la consiguiente especialización de los oficios encargados de la ejecución de las sucesivas capas constructivas. La industrialización del laminado de materiales costosos permite asociar sus propiedades visuales al revestimiento, recibido sobre el armazón estructural a modo de veladura superpuesta. Un ensamblaje¹⁸ que, en el caso de la portada comercial, no es únicamente constructivo sino también cultural -en los términos establecidos por Deleuze y Guattari- basado en el entendimiento de la sociedad como máquina o engranaje. La portada comercial, en tanto que máscara o vestimenta, codifica una parte del edificio soporte, permitiendo a los negocios significarse socialmente, aportando carácter o valor simbólico a la arquitectura a través de una interpretación de la forma construida como forma cultural.

En su proyecto para Chrysler, Martínez-Feduchi divide la composición en dos partes contrapuestas, tomando como fundamento compositivo el contraste de energías inherentes a los materiales, propio de la armonía neoplasticista. Del mismo modo que la reluciente carrocería del Chrysler Imperial destaca sobre el color negro del chasis (figuras 9 y 10), Feduchi plantea la portada a partir de un fondo oscuro, silencioso, que subraya la presencia de las vitrinas y los dispositivos de reclamo.

El elemento de atracción más característico es el revestimiento del umbral de acceso mediante un reluciente chapado de paneles metálicos engatillados, que evita el uso de molduras en las juntas, elogio de la precisión como esencia de la construcción industrial y evidente referencia alegórica a la carrocería del coche y a sus motivos ornamentales. Este material establece a su vez un nexo de comunicación simbólica con la imagería corporativa de Chrysler, cuyo estandarte internacional, el rascacielos neoyorquino de Van Alen -caracterizado por su aguja de coronación revestida del mismo laminado metálico- se encuentra en ejecución simultáneamente a la portada de Martínez-Feduchi.

Si la moldura clásica subraya el comportamiento estructural de una construcción monolítica basada en la técnica del corte, la moldura moderna enfatiza la dinámica compositiva del revestimiento entendido como continuo constructivo, formado por texturas unidas mediante costuras, que articulan los diferentes planos siguiendo estrategias de entrelazamiento visual.

Sobre el fondo de la composición Feduchi implanta un segundo sistema geométrico (figuras 11 y 12), un molduraje¹⁹ formado por elementos horizontales que enlazan las dos mitades del revestimiento, produciendo un deslizamiento horizontal idéntico al planteado en el diseño gráfico de los dinámicos anuncios de Chrysler, pero a su vez alejado del recurrente uso de la ventana horizontalizada, denostada por Oriol Bohigas en su reseña histórica sobre el racionalismo madrileño²⁰.

figura 9
Planos del Chrysler Imperial,
contraste entre chasis y carrocería.
España automóvil y aeronáutica. 30
de enero de 1928, n° 2, pp. 12

MODELOS DE CARROCERIAS

Limousine de seis asientos sobre bastidor Chrysler, tipo Imperial

(De L'Équipement Automobile).

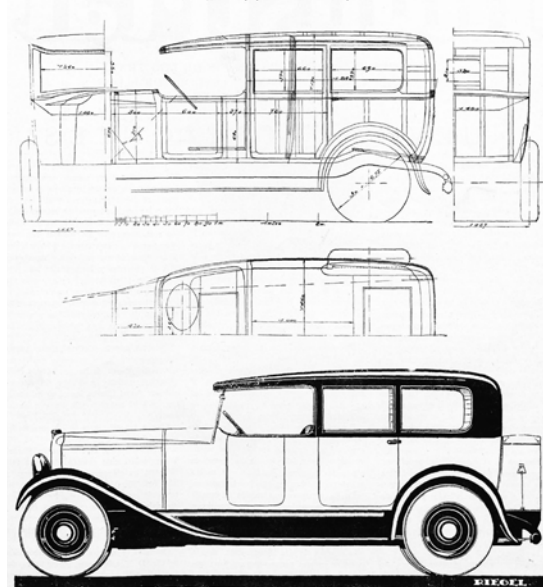
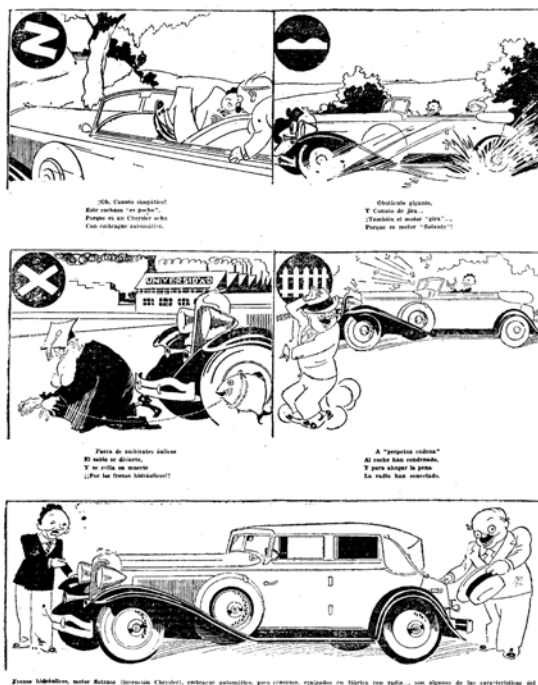


figura 10
Anuncio de SEIDA. Tebeo *Las aventuras de don Canuto*.
La Nación. Madrid, 16 de enero de
1932, pp. 2

LAS AVENTURAS DE DON CANUTO



S. E. I. D. A. - Espronceda, 58, y Avenida de Eduardo Dato, 11

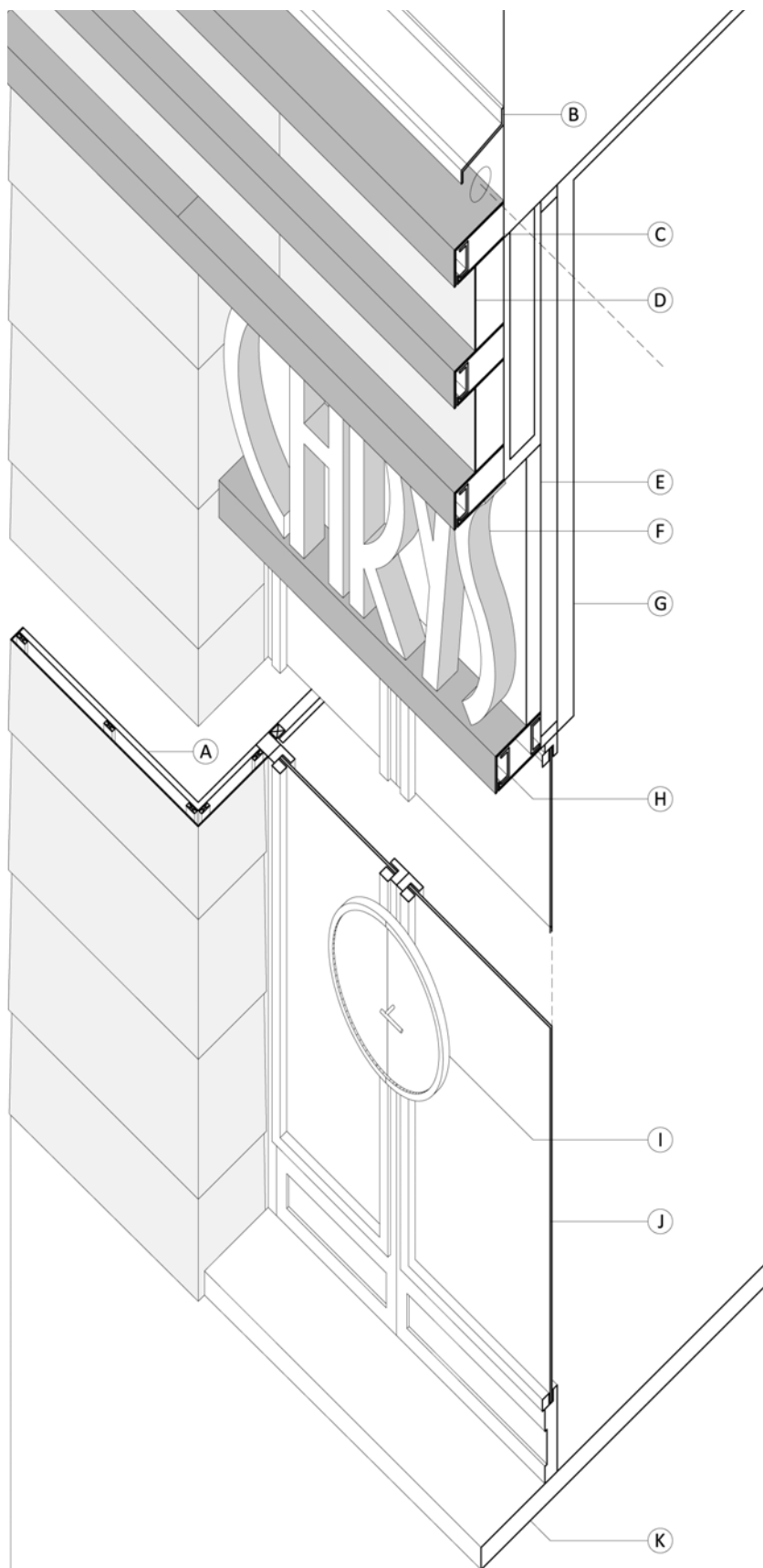


figura 11
Automóviles Chrysler-SEIDA.
Detalle del hueco de acceso.
Detalle constructivo elaborado por
el autor.

Luis Martínez-Feduchi. 1929-30.
Av. Pi y Margall, 14.

A. Revestimiento de paneles
de chapa de acero cromado
engatillados y recibidos sobre
rastres de madera

B. Castillete de chapa de remate de
entoldado

C. Moldura de chapa pintada al
duco

D. Chapado de metal cromado

E. Panel reflector como fondo
contrastado de la muestra

F. Rótulo formado por tipos de
chapa plegada

G. Trasdoso de fachada

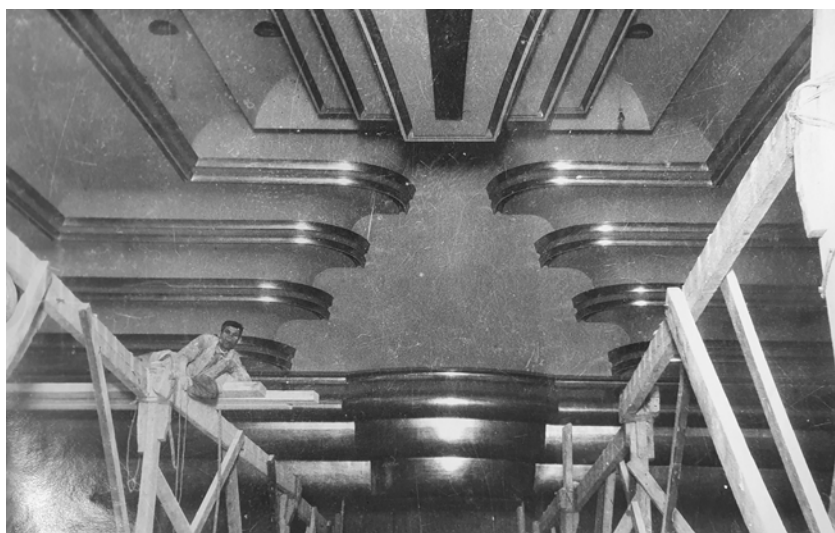
H. Arquitrabe de chapa sobre
bastidor metálico

I. Tirador circular recibido sobre la
carpintería de madera original

J. Puerta de acceso formada por
cerco de carpintería de madera
practicable y vidrio

K. Peldaño de mármol blanco

figura 12
Molduraje presente en diversos
pormenores de la obra de Feduchi
para el edificio Carrión.
Legado Luis Martínez-Feduchi.
Archivo fotográfico.



Feduchi de esta manera hace propio el uso 'plástico' de la ornamentación, inaugurado por Adler & Sullivan y consolidado por Frank Lloyd Wright, a partir de su identificación como sistema formal que fluye de forma independiente a los condicionantes constructivos o estructurales. La moldura, entendida en los términos de Semper como forma vestigial del elemento textil primigenio²¹, en la portada de Feduchi se convierte en línea compositiva que organiza el cartel anunciador, en base a las reglas de trazado del camino visual publicitario, enlazando los sucesivos elementos comunicativos.

Como soporte del gran rótulo de tipos metálicos se plantea un grueso arquitrabe, que conecta horizontalmente los dos escaparates y divide sus huecos alterando radicalmente su proporción vertical. En la parte inferior se conservan las carpinterías de madera originales, mientras que en la mitad superior un paño en color blanco actúa como fondo contrastado y reflector, para la retroiluminación de los tipos del rótulo de noche. De nuevo su conexión con la industria gráfica moderna resulta evidente, integrándose en el tejido publicitario de la Gran Vía mediante un entendimiento del proyecto de arquitectura como pura definición de lugares de visibilidad. Afirmaciones y negaciones de color o textura que implican una utilización de la luz artificial como fluido, equivalente a los rellenos o vaciados de la tinta impresa del cartel.

Martínez-Feduchi, que durante estos mismos años diseña un stand para el ingeniero electricista Benito Delgado²² en el que la luz eléctrica es protagonista, consolida de esta manera la evolución técnica de los faroles tradicionales, elementos monofuncionales que son absorbidos en el seno de una arquitectura luminosa en la que la fuente de luz desaparece, generando un relieve de masas iluminadas y oscuras, un cartel arquitectónico impreso en luz artificial.

El rótulo principal de grandes tipos de chapa reflectante impone su rotunda horizontalidad, asentándose sobre la cornisa que unifica los dos huecos y acompaña el recorrido visual de lectura, gesto que culmina con la nota brillante que representa el número 14 de la finca, en la esquina superior derecha. Bajo el mismo, a nivel del suelo, Feduchi reviste mediante chapa metálica el zócalo del machón lateral, generando un lingote reflectante a modo de paragolpes geométrico, que traslada la mirada hacia el nivel de los escaparates. Si la parte superior de la portada está dedicada a la vista, la mitad inferior se convierte en pura evocación táctil. La huella, que para Benjamin define la esencia del modo de habitar del paseante²³, encuentra su correspondencia tanto en la protección de la arquitectura a nivel de suelo como en el escalón bajo el umbral de acceso, el paso definitivo de entrada a la tienda. Este sentido táctil -en el que McLuhan reconoce más adelante su singular papel a modo de sistema nervioso capaz de unificar a todos los demás sentidos²⁴- concentra todo el peso simbólico en ese último gesto que

materializa el acceso al interior, culminación de la estrategia de seducción y atracción del potencial cliente.

En el umbral, el tirador de la puerta se convierte en el segundo contacto con la fisicidad de la tienda. Ésta será la única intervención de Martínez-Feduchi que altere la configuración original de las carpinterías de madera. Durante años la publicidad gráfica de Chrysler recoge en sus grabados la referencia al volante como icono característico de la imaginería automovilística (figura 13). El arquitecto plantea el tirador de la puerta de acceso en consonancia, integrando en la estructura reticular de los cercos un nuevo elemento a modo de gran volante circular, anticipando el gesto táctil del conductor, verdadero objetivo último de la venta (figura 14).

La portada entendida como máscara establece la codificación social de la marca a través de la que Chrysler se relaciona con el mundo. La arquitectura se ensambla socialmente incorporando valores visuales publicitarios, que aportan un nuevo carácter simbólico alternativo al clásico, capaz de generar un verdadero acontecimiento en la cabeza del potencial cliente, que podemos relacionar directamente con el concepto de *punctum* desarrollado por el semiólogo Roland Barthes²⁵.

La utilización plástica del revestimiento, como evocación simbólica de la imaginería publicitaria, se traslada a los sucesivos establecimientos que la casa Chrysler instala en la capital madrileña durante los años treinta. En este período SEIDA, bajo la dirección de Ramón Pardo, concentra el 25% del mercado español de automóviles, como importador en exclusiva de Chrysler, Dodge y las series de bajo coste Plymouth y De Soto. Para estas dos últimas firmas abre en 1934 un nuevo local en la Plaza de Independencia, decorado por Pedro Araluce²⁶ y revestido mediante placas de fibrocemento ondulado (figura 15), expresión manifiesta de su carácter industrial. A su vez, ese mismo año José Azpiroz²⁷ reforma los talleres de SEIDA en la calle Espronceda (figura 16), recuperando en su fachada el mismo revestimiento de chapa utilizado por Martínez-

figura 13
Anuncios realizados por Ashley Havinden- W S Crawford Ltd., para la campaña internacional de Chrysler entre 1926 y 1930. El volante como icono táctil de la modernidad.
El Sol. Madrid: 30 de abril de 1927 pp. 10; *El Heraldo de Madrid*. Madrid, 29 de marzo de 1928, pp. 13.



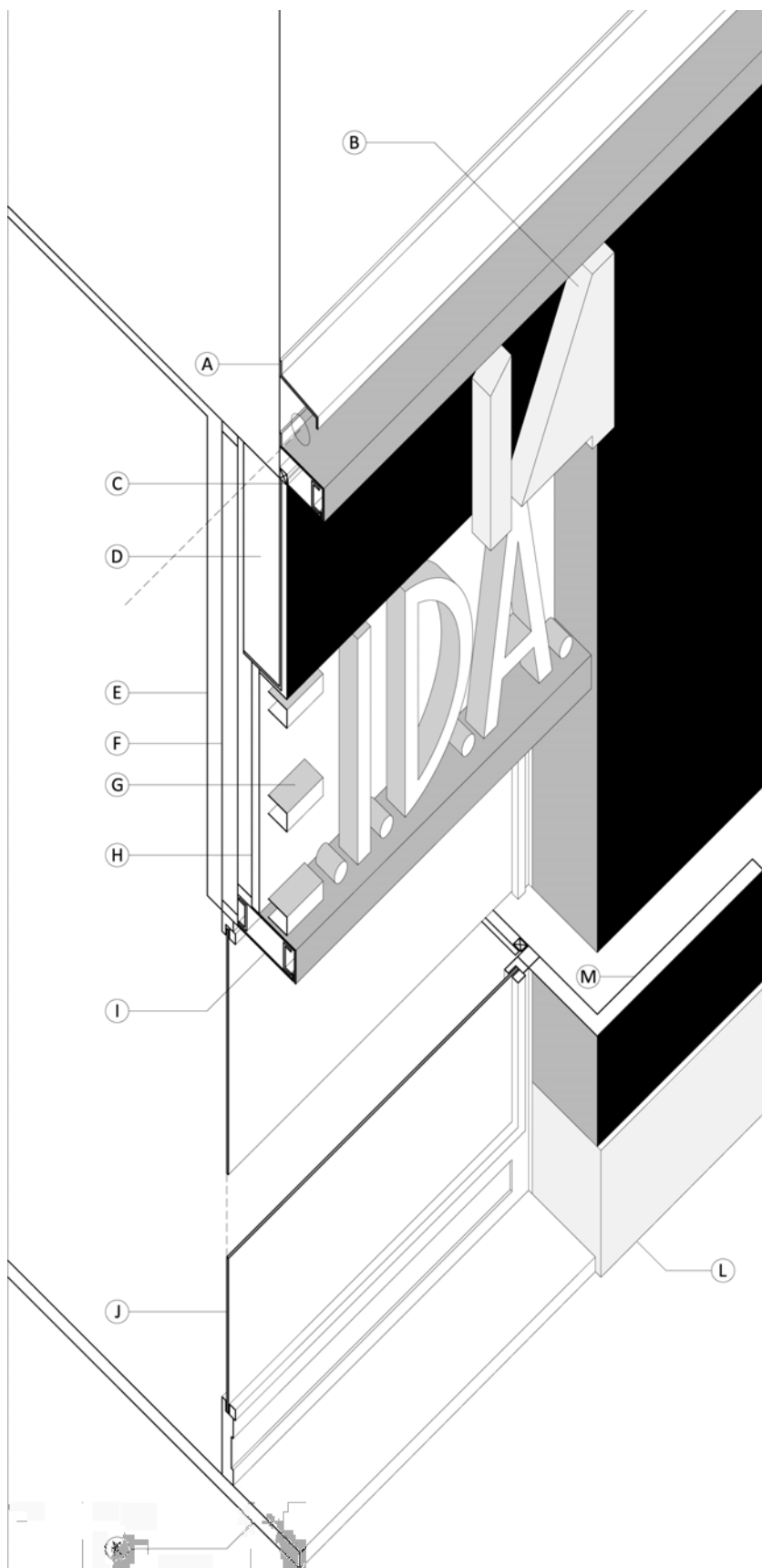


figura 14
Automóviles Chrysler-SEIDA.
Detalle del hueco del escaparate
principal.
Detalle constructivo elaborado por
el autor.

Luis Martínez-Feduchi. 1929-30.
Av. Pi y Margall, 14.

A. Castillete de chapa de remate de
entoldado

B. Rótulo de chapa reflectante
plegada y anclada sobre fachada

C. Cornisa de chapa metálica
pintada al duco

D. Revestimiento del montante
superior de la carpintería original

E. Trasdosado

F. Carpintería de madera original

G. Rótulo formado por tipos de
chapa plegada

H. Panel reflector como fondo
contrastado de la muestra

I. Arquitrabe de chapa sobre
bastidor metálico

J. Escaparate principal formado por
cerco de carpintería de madera que
sirve de soporte a la luna de vidrio
de gran formato

K. Peldaño de mármol blanco

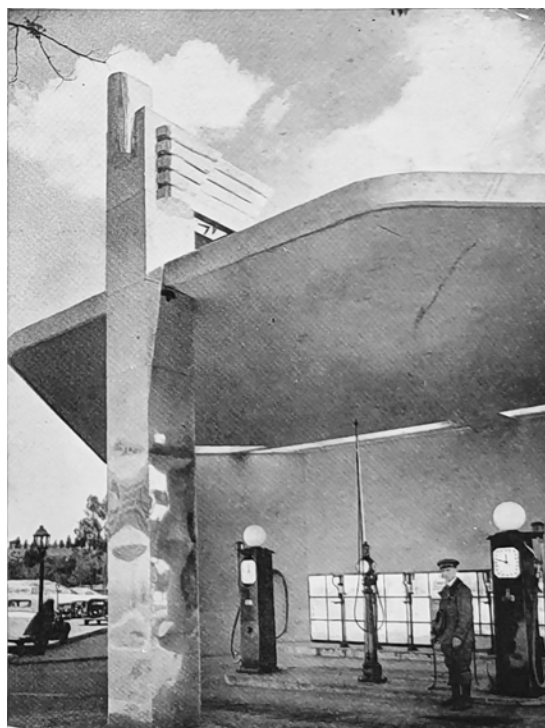
L. Zócalo de chapa de acero
cromado

M. Revoco pintado en negro

figura 15
Tienda de automóviles De Soto-Plymouth en la Plaza de la Independencia, 5. Pedro Araluce, 1934.
Nuevas Formas, 9; Ed. Edarba; Madrid; pp.477.



figura 16
Detalle en esquina en los talleres para SEIDA en la calle Espronceda. José de Azpiroz, 1935.
Nuevas Formas, 2; Ed. Edarba; Madrid; pp.57.



Feduchi (figura 17), motivo característico de la marca que traslada al remate metálico que corona la esquina de la manzana, inspirado en la figura alada de Chrysler, en una versión simplificada de las gárgolas monumentales del rascacielos neoyorquino.

Conclusiones

Resulta paradójico que dentro del legado de Luis Martínez-Feduchi apenas se conserve documentación técnica anterior a la Guerra Civil, a pesar de la importancia capital en la formación de su posterior práctica arquitectónica de gran escala²⁸. Diversos autores han identificado la pérdida del valor sintáctico del orden clásico con un desinterés por el detalle constructivo por parte de los arquitectos pioneros de la vanguardia. Aparentemente la nueva plástica, fundamentada en las artes pictóricas o la publicidad, se caracteriza precisamente por su formalización a partir de planos sin espesor, abstractos y en levitación, que evidencian su condición constructiva mediante sus efectos, no a través de la expresión de sus causas.

Sin embargo, en la documentación que sí se conserva de los diseños de tiendas que Feduchi continúa desarrollando tras la contienda, resulta evidente su profundo conocimiento técnico, así como su atención pormenorizada a la resolución de detalles. Como afirma Edward Ford²⁹, necesariamente toda obra arquitectónica tiene aparejada una teoría de la construcción y del detalle. La simple traslación de las posibilidades proporcionadas por la industria resulta insuficiente para explicar el proceso de formación de la arquitectura moderna. Si durante los años de formación de los arquitectos pioneros de la modernidad en España es frecuente la denuncia de la escasez endémica de manuales de construcción civil adaptados a los nuevos avances, más allá de los atlas de Florencio Ger o Barberot de principios de siglo,



TIENDA NUEVA EN LA AVENIDA DE PI Y MARGALL.

Arg. Luis Martínez-Feduchi.
Ste W. Ferriz (Fot. Ferriz.)

figura 17

Corrección practicada por Luis Martínez-Feduchi en el recorte de prensa de la publicación de la portada de Chrysler-SEIDA en la revista *Arquitectura*. Legado Luis Martínez-Feduchi. Recorte de prensa de la revista *Arquitectura*, nº 147.

durante la década de los veinte aumenta exponencialmente la publicación de manuales técnicos y tratados, evidenciando el necesario llamamiento a la consolidación de una nueva práctica constructiva alternativa a la clásica. En la construcción moderna, basada en la coordinación y el ensamblaje de diferentes oficios que trabajan sucesivamente, el detalle asume un nuevo papel como articulación entre los diferentes sistemas constructivos, heredando la carga proyectual que anteriormente soportaba el ornamento clásico, encargado de la manifestación de la condición sintáctica y estructural de cada elemento.

Si el lenguaje arquitectónico clasicista se fundamenta en la evidencia de la jerarquía constructiva, el lenguaje moderno se plantea como inversión del detalle clásico y ceremonia de la desaparición de la manifestación tectónica, en favor de una expresividad plástica. Esto no implica necesariamente una reacción en contra del ornamento, sino una traslación de su potencial expresivo desde la escala del elemento a la del conjunto arquitectónico. Este sentido del ornato se aleja del desdén hacia la decoración que tradicionalmente se ha vinculado de forma indisoluble con los postulados de la modernidad, y que sin embargo no reconocen como propio diversos autores contemporáneos de Feduchi, tal y como queda patente en la siguiente cita de Luis Blanco-Soler, con motivo de la publicación en Nuevas Formas de la agencia de Viajes Carco, instalada en 1935 en la misma acera de la Gran Vía y a pocos metros de la portada de Chrysler SEIDA:

“Parece, y va siendo oportuno recordarlo, que ‘decoración’ y ‘decorar’ vienen de ‘decoro’, que es, según la Academia, ‘pureza, respeto, circunspección’, y más concretamente, en relación con la arquitectura, ‘dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según su destino respectivo’. De ‘decoro’ salieron lo ‘decoroso’ y lo ‘decorativo’, hoy tan distantes.” ³⁰

En este contexto la portada comercial, como síntesis de las posibilidades expresivas de la nueva plasticidad arquitectónica -tipografías, planos y texturas compuestas a partir de reglas de equilibrio visual, trayectorias que dirigen la lectura dinámica del conjunto arquitectónico, ...- se convierte en paradigma que condensa las claves características de la nueva poética moderna, un papel equivalente al desempeñado hasta la fecha por el orden clásico. Durante este período los manuales técnicos de decoración de tiendas arrojan toda una colección de detalles constructivos, que encuentran en este tipo arquitectónico un inmejorable campo de experimentación de reglas sintácticas, coherentes con la nueva semántica propia de la iconografía moderna. Esta nueva poética basada en la traducción a forma construida de valores simbólicos ajenos a la construcción en sí misma -ocultando la manifestación evidente de su tecnicidad en favor de la conexión simbólica con el usuario- marca el inicio de la reformulación de la relación cognitiva y afectiva con el objeto arquitectónico, que sostiene el nacimiento de la arquitectura moderna.

1. SEIDA, Sociedad Española de Importación y Distribución de Automóviles. El local es inaugurado el 15 de enero de 1925 a partir de solicitud de licencia de apertura de 1924.
2. FLORES LÓPEZ, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Bilbao: Ed. Aguilar, 1961.
3. HERRÁN, Luis María y SETRA S.A. *SEIDA-SETRA, 50 años de historia de una empresa (1942-1992)*. Castro Urdiales. Ed. Setra S.A., 1993.
4. Javier Iturralde y Ribed, Marqués de Robledo de Chavela, ingeniero industrial y licenciado en filosofía y letras. Expediente 15-32-39 del Archivo de Villa de la Comunidad de Madrid: Solicitud de licencia de obra de 1923.
5. Walter P. Chrysler funda la compañía en 1925, tras reflotar la Maxwell-Chalmers en 1923, consiguiendo incrementar la producción de Chrysler un 450% entre 1926 y 1930.
6. ORTEGA Y GASSET, José. *Rebrote arquitectónico*. En: *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928. El pintor José Moreno Villa, habitual en esta vanguardista publicación dirigida por Ernesto Giménez Caballero, elige para su primera exposición en 1927 precisamente el propio 'salón SEIDA'.
7. COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Ed. Cendeac. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2010, pp. 22-24.
8. PÉREZ RUIZ, Ángel. *La publicidad en España. Anunciantes, agencias y medios, 1850-1950*. Madrid: Ed. Fragua, 2001.
9. PRAT GABALLÍ, Pedro. *La publicidad científica*. Barcelona: Ed. Cámara de Comercio de Barcelona, 1915.
10. CZECKELIUS, Otto. *La nueva orientación en la arquitectura de los establecimientos comerciales*. En: *El Heraldo de Madrid*, 14 de mayo de 1932.
11. BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi. 1901-1975*. Madrid: Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura-MOPU. Luis Martínez-Feduchi nace el 11 de mayo de 1901. Estudia arquitectura a partir de la influencia clasicista de su padrino Luis Cabello Lapiedra. Sus primeros contactos con la modernidad surgen de la colaboración para la firma de mobiliario Crownner, fundada por su hermano Vicente, y Soc. Santamaría de Muebles y Decoración.
12. ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Ed. Revista de Occidente, 1939.
13. SIMONDON, Gilbert. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2017.
14. BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid, Ed. Siglo XXI de España, 2010.
15. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Automoribundia*; Ed. Sudamericana; Buenos Aires, 1948; pp. 411.
16. GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón: *Portadas nuevas*, El Sol, 2 de octubre de 1930, pp. 1; citado en HUERGO CARDOSO, Humberto: *Una breve historia del escaparate madrileño*; Arte y Ciudad: Revista de Investigación, nº Extra 3; Madrid, 2013; pp. 227-258.
17. MARTÍNEZ FEDUCHI, Luis. *Tienda nueva en la avenida de Pi y Margall*. En: *Arquitectura*: Madrid, Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, 1931, nº 147.
18. SAUVAGNARGUES, Anne. *Armachines: Deleuze, Guattari, Simondon*. Edimburgo: Ed. Edinburgh University Press, 2016.
19. ANASAGASTI, Teodoro de. *El molduraje*. En: *La Construcción Moderna*, Madrid: 30 de enero de 1919, nº2. Anasagasti rechaza frontalmente el desarrollo de molduras sin ornamento como primera reacción antidecorativista al clasicismo. A pesar de su uso despectivo se ha considerado adecuado utilizar el término, puesto que suponen el germen del ornamento abstracto que recuperará Feduchi en su proyecto para Chrysler.
20. BOHIGAS, Oriol. *Arquitectura española de la segunda república*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1970.
21. RUEDA JIMÉNEZ, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: Ed. Fundación Arquía, 2015.
22. BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *op. cit. supra, nota 3*. Stand para el ingeniero electricista Francisco Benito Delgado Hergueta. La exposición aparece decorada con muebles de ROLACO, firma en la que Feduchi colabora también como director artístico. En los años cincuenta Feduchi construirá para Benito Delgado su espectacular fábrica en Chamartín.
23. BENJAMIN, Walter. *Sueños*. Madrid, Ed. Abada, 2011, pp. 83.
24. McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Madrid: Ed. Paidós, 1996.
25. BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Ed. Paidós Ibérica, 2009, pp.65.
26. ARALUCE, Pedro. *Dos ejemplos de aplicación decorativa de un material industrial*. En *Nuevas Formas*, Madrid: Ed. Edarba, 1934, nº 9, pp. 479.
27. AZPIROZ, José de. *Reforma y ampliación del Edificio SEIDA*. En: *Arquitectura*, Madrid: Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, 1935, nº4, pp. 143-152. En 1932 la empresa presidida por el Marqués de Arriluce e Ibarra cuenta con Ramón Pardo, director, y José Calvet, subdirector, coordinadores generales de sus 50 agencias nacionales. Sus nuevos talleres en Espronceda 38-40 (Expediente 27-360-18 Archivo de Villa de la Comunidad de Madrid), con capacidad para atender simultáneamente 12 coches, incorporan a su vez salón de exposición y venta y servicio de gasolina.
28. FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo. *Luis Martínez Feduchi, arquitecto y diseñador. Una investigación sobre el edificio Carrión*. Madrid: Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 1995.
29. FORD, Edward R.. *The details of modern architecture*. Boston: Ed. The MIT Press, 1990.
30. BLANCO-SOLER, Luis: *Tiendas nuevas en España y Portugal*; Nuevas Formas, 3; Ed. Edarba; Madrid, 1935; pp.148-153.

Bibliografía

ÁLVAREZ REYERO, Manuel H.: *La arquitectura como lenguaje*. En: *La Construcción Moderna*. Madrid: 15 de marzo de 1905, nº 5.

ANASAGASTI, Teodoro de. *El molduraje*. En: *La Construcción Moderna*, Madrid: 30 de enero de 1919, nº 2.

ARALUCE, Pedro. *Dos ejemplos de aplicación decorativa de un material industrial*. En *Nuevas Formas*, Madrid: Ed. Edarba, 1934, nº 9.

AZPIROZ, José de. *Reforma y ampliación del Edificio SEIDA*. En: *Arquitectura*, Madrid: Órgano oficial de la Sociedad Central de Arquitectos, 1935, nº 4.

ARNICHES, Carlos y DOMÍNGUEZ, Martín. *Camisería Regent*. En *El Sol*, Madrid, 3 de julio de 1927.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida*. Barcelona, Ed. Paidós comunicación, 1990.

BAUDRILLARD, Jean. *El sistema de los objetos*. Madrid, Ed. Siglo XXI de España, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Sueños*. Madrid, Ed. Abada, 2011.

BERGAMÍN, Rafael. *La tienda de automóviles Euskalduna*. En *Arquitectura*; Madrid: Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, número 97, 1927.

BERGERA, Iñaki y JIMÉNEZ, Cristina. *Férriz y Cabrero: lecciones de una desconocida y paradigmática colaboración entre fotógrafo y arquitecto*. En: *Revista de Arquitectura*, Pamplona: Univ. de Navarra, 2018.

BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi. 1901-1975*. Madrid: Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura-MOPU.

Santiago Cifuentes Barrio

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

Arquitecto (2004), Máster en Teoría, Historia y Análisis de la Arquitectura (2013) y Doctorando en Proyectos Arquitectónicos por la Universidad Politécnica de Madrid. Colaborador docente y miembro de diversos grupos de Investigación en los departamentos de Proyectos y Análisis de la ETSAM. Ponente invitado en las universidades Politécnica y Rey Juan Carlos de Madrid y Lusófona de Lisboa. Investigador participante en diversas exposiciones, seminarios y publicaciones especializadas como *RELA*, *AE...*, *Aex triplex o Arqa*. Codirector del estudio de arquitectura madrileño Cifuentes Costales Arquitectura, su trabajo ha sido premiado nacional e internacionalmente y extensamente publicado en *AV proyectos*, *Future arquitecturas*, *Paisea*, *TC Cuadernos*, *Arquitectura Viva*, *Panorama* y *Pasajes de arquitectura y crítica*.
santiago.cifuentes@cifuentescostales.com

Nuno Filipe Santos de Castro Montenegro

CIAUD, Research Centre for Architecture, Urbanism and Design, Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa

Arquitecto (1995) por la Universidad de Lisboa, cursa estudios con Vittorio Gregotti y Aldo Rossi en la IUAV de Venecia. Master en Regeneración Urbana y Doctor Arquitecto en Planeamiento Urbano en la FAUL. Miembro del proyecto de investigación *City Induction Project*. Su trabajo científico ha sido ampliamente publicado y citado. Los proyectos y diseños desarrollados durante sus dos décadas de experiencia profesional se han publicado en revistas reconocidas internacionalmente como *Interior Design Magazine*, *New York* y *Arquitectura Viva*. Premiado en diversos concursos y eventos internacionales ha participado en conferencias, seminarios y exposiciones por todo el mundo. Desde 2014 imparte clases de Diseño Arquitectónico en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Lisboa.
nunomontenegro@fa.ulisboa.pt

Fuente de financiamiento. Financiación propia

BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Feduchi: tres generaciones en arquitectura y diseño*. Valencia: Feria de Valencia, 2009.

BOHIGAS, Oriol. *Arquitectura española de la segunda república*. Barcelona: Ed. Tusquets, 1970.

COLOMINA, Beatriz. *Privacidad y publicidad. La arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Ed. Cendeac. Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, 2010.

DERMÉE, Paul y COURMONT, Eugène. *La técnica del cartel moderno*. Madrid: Ed. Labor, 1934.

FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo. *Luis Martínez Feduchi, arquitecto y diseñador. Una investigación sobre el edificio Carrión*. Madrid: Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, ETSAM, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid: Ed. Akal Arquitectura, 1999.

FLORES LÓPEZ, Carlos. *Arquitectura española contemporánea*. Bilbao: Ed. Aguilar, 1961.

FORD, Edward R.. *The details of modern architecture*. Boston: Ed. The MIT Press, 1990.

GARCÍA-GUTIÉRREZ MOSTEIRO, Javier. *El cuaderno de apuntes de construcción de Luis Moya (1924-25)*. Madrid: Instituto Juan de Herrera, pp. 13-34. ISBN 84-600-8602-X.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *Automoribundia*; Ed. Sudamericana; Buenos Aires, 1948.

HERRÁN, Luis María y SETRA S.A. *SEIDA-SETRA, 50 años de historia de una empresa (1942-1992)*. Castro Urdiales. Ed. Setra S.A., 1993.

HOPKINS, Claude. *My life in advertising and Scientific advertising*. Nueva York: Ed. McGraw Hill Professional, 1966. ISBN 13: 9780844231013.

HUERGO CARDOSO, Humberto: *Una breve historia del escaparate madrileño*; Arte y Ciudad: Revista de Investigación, nº Extra 3; Madrid, 2013; pp. 227-258.

MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis. *Tienda nueva en la avenida de Pi y Margall*. En: *Arquitectura*; Madrid, Órgano de la Sociedad Central de Arquitectos, 1931, nº 147.

MARTÍNEZ-FEDUCHI, Luis. *Curriculum del arquitecto*. Legado LMF Archivo histórico Fundación COAM.

McLUHAN, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Madrid: Ed. Paidós, 1996.

MUMFORD, Lewis. *Arte y técnica*. Logroño: Ed. Pepitas de calabaza, 2014.
ORTEGA Y GASSET, José. *Rebote arquitectónico*. En: *La Gaceta Literaria*, 15 de abril de 1928.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditación de la técnica*. Madrid: Ed. Revista de Occidente, 1939.

PÉREZ RUIZ, Ángel. *La publicidad en España. 1850-1950*. Madrid: Ed. Fragua, 2001.

PRAT GABALLÍ, Pedro. *La publicidad científica*. Barcelona: Ed. Cámara de Comercio de Barcelona, 1915.

RUEDA JIMÉNEZ, Óscar. *Bekleidung. Los trajes de la arquitectura*. Madrid: Ed. Fundación Arquia, 2015.

SAUVAGNARGUES, Anne. *Artemachines: Deleuze, Guattari, Simondon*. Edimburgo: Ed. Edinburgh University Press, 2016.

SIMONDON, Gilbert. *El modo de existencia de los objetos técnico*. Buenos Aires: Ed. Prometeo, 2008.

SIMONDON, Gilbert. *Sobre la técnica*. Buenos Aires: Ed. Cactus, 2017.

Escola Verde en Santos, Sao Paulo.

Escola Verde, at Santos, Sao Paulo.

autores

GOAA

Gusmão Otero Arquitetos Associados

rita_20

noviembre 2023

ISSN: 2340-9711

e - ISSN 2386 - 7027

págs 134-149

ABSTRACT. The prefabricated concrete structure reduces construction times and spatially configures the building with a large-scale modular plot. The building with only two bays organizes all the programs of this school located in front of an urban canal and steps from the beach in Santos. The ground floor is organized by a double-height open space that connects with the surrounding patio and accompanies the most collective programs. On the following floors are the administrative spaces, classrooms and laboratories, also accompanied by a large support space. To top off the volume, the roof has been enabled as an elevated patio. The walls have been resolved with ecological bricks that have been left exposed, the windows with aluminum carpentry, the facilities have been left visible allowing all this, more efficient maintenance for intensive use. The sun protections have been resolved with triage and metallic microperforation.

Key Words. Educational, plot, rough work, open work.

Resumen. La estructura de prefabricados de hormigón, reduce los tiempos de construcción y configura espacialmente el edificio con una trama modular de gran envergadura. El edificio con solo dos crujías organiza todos los programas de esta escuela situada frente a un canal urbano y a pasos de la playa en Santos. La planta baja está organizada por un espacio abierto de doble altura que se conecta con el patio circundante y acompaña los programas más colectivos. En los siguientes pisos se encuentran los espacios administrativos, aulas y laboratorios, también acompañados por un gran espacio de apoyo. Para rematar el volumen, la cubierta se ha habilitado a modo de patio elevado. Los muros se han resuelto con ladrillos ecológicos que se han dejado a la vista, las ventanas con carpinterías de aluminio, las instalaciones se han dejado a la vista permitiendo todo esto, un mantenimiento más eficiente para un uso intensivo. Las protecciones solares se han resuelto con triage y microperforado metálico.

fotografías
Pedro Kok.



Palabras Clave
Educativa
Trama
Obra gruesa
Obra abierta













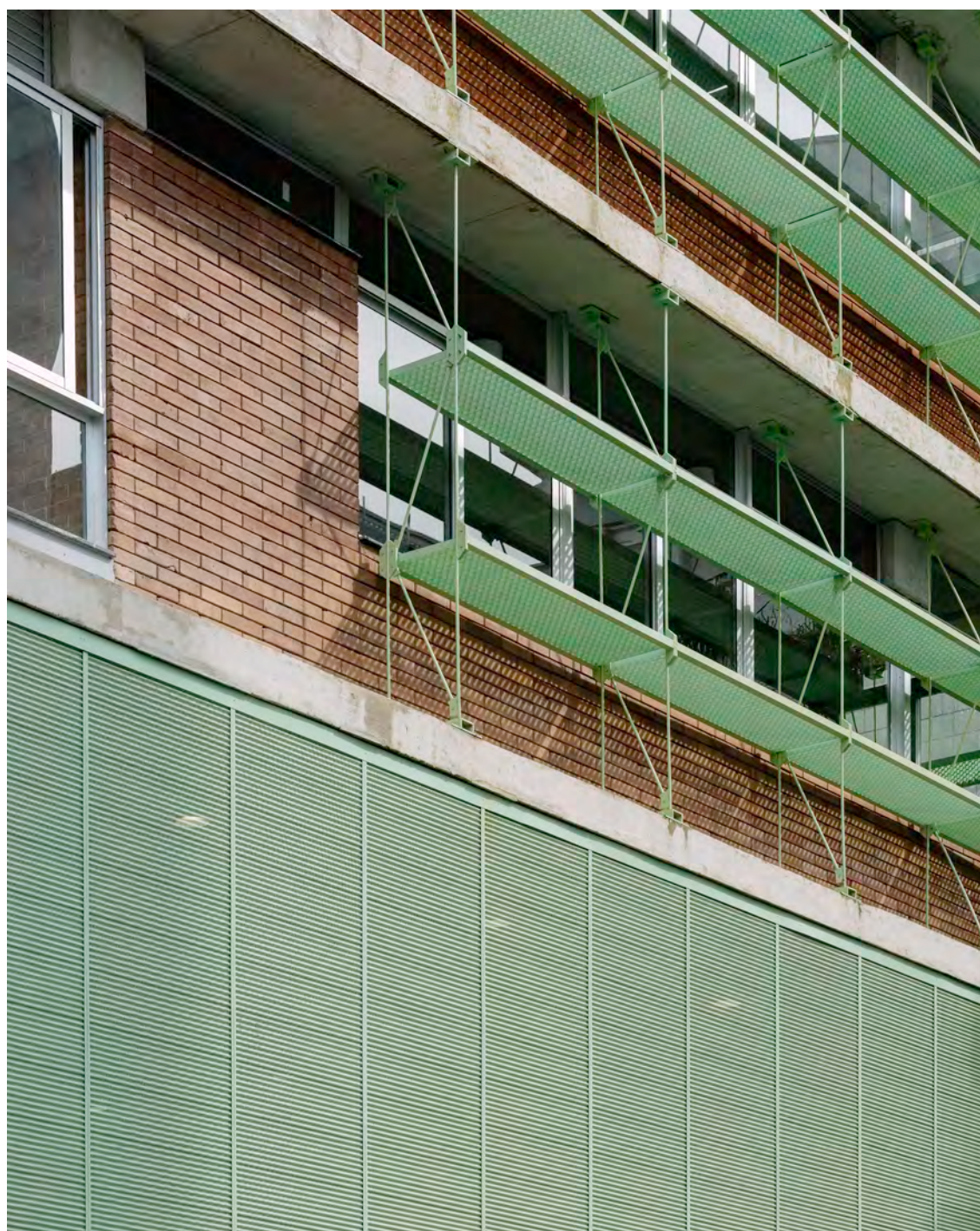
















Arquitectura y programa social:

el Pabellón de Barcelona (1929-actualidad)

Architecture and social program:
the Barcelona Pavilion (1929-present)

Angela Juarranz Serrano

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 150-167

Resumen. Este artículo estudia el Pabellón de Barcelona diseñado por Ludwig Mies van der Rohe en colaboración con Lilly Reich como un ensamblaje de actores, experiencias y recursos silenciados y lo hace a través de una serie de instalaciones de arte y arquitectura. Entre las intervenciones que manifiestan nuevas interpretaciones acerca de la historia pasada y presente del edificio destacan la *performance Casa Palestra* (1986) de Rem Koolhaas, la fotografía *Morning Cleaning* (1999) de Jeff Wall y la instalación *Phantom* (2012) de Andrés Jaque. Dichos trabajos subrayan la condición más social del Pabellón y proporcionan una vía de discusión y actualización de este emblema del movimiento moderno. La aparente incapacidad de esta construcción para responder a las exigencias funcionales contemporáneas atañe igualmente a otros ejemplos de la arquitectura del siglo XX como la Neue Nationalgalerie o la Lemke House, también obras de Mies van der Rohe. Estudiar y debatir estas discordancias sirve como lugar de trabajo para la revisión de la arquitectura construida y la consolidación de unas corrientes de pensamiento e innovación arquitectónica alternativas.

Palabras Clave

Pabellón de Barcelona
Mies van der Rohe
Arquitectura moderna
Instalación
Sociedad
Rem Koolhaas
Jeff Wall
Andrés Jaque

ABSTRACT. This article studies the Barcelona Pavilion designed by Ludwig Mies van der Rohe in collaboration with Lilly Reich as an assembly of actors, experiences, and resources silenced, and develops it through a series of art and architecture installations. Among the interventions that manifest new interpretations of the past and present history of the building, the performance *Casa Palestra* (1986) by Rem Koolhaas, the photograph *Morning Cleaning* by Jeff Wall (1999) or the installation *Phantom* (2012) by Andrés Jaque stand out. These works underline the more social condition of the Pavilion and provide a way to discuss and update this emblem of the modern movement. The apparent inability of this building to respond to the contemporary functional demands also concerns other examples of 20th century architecture such as the Neue Nationalgalerie or the Lemke House, also works by Mies van der Rohe. Studying and discussing these dissonances serves as a platform for the review of built architecture and the consolidation of alternative mechanisms of architectural thought and innovation.

KEY WORDS. Barcelona Pavilion, Mies van der Rohe, modern architecture, installation, society, Rem Koolhaas, Jeff Wall, Andrés Jaque.

El Pabellón Alemán, 1929

La construcción del Pabellón de Barcelona, entonces llamado Pabellón Alemán, formó parte de la Exposición Internacional de 1929 que tuvo lugar en la montaña de Montjuïc, en un área próxima al centro de la capital catalana y que serviría como parque de la ciudad en un futuro cercano (figura 1). La exposición mantenía dos claros propósitos: por un lado, la muestra de los productos industriales manufacturados en cada país y, por otro, la presentación de los estados e instituciones invitados a la feria. Debido a esa distinción, los Palacios de la Exposición funcionaron como grandes contenedores capaces de acomodar piezas de diferente origen y naturaleza, mientras los Pabellones operaron como elementos representativos cuyo diseño debía vincularse al mensaje abanderado por cada organización¹.

Cuando se le encargó a Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) en colaboración con Lilly Reich (1885-1947) el diseño del Pabellón Alemán, el arquitecto preguntó al Ministerio de Asuntos Exteriores qué era lo que se iba a exponer. La respuesta fue rotunda: “No se expondrá nada, el mismo pabellón será la exposición”². En ausencia de un programa específico, el Pabellón resultaba, en sí mismo, el objeto a exponer.

Tras la inauguración en mayo de 1929, las reseñas de la obra dieron cuenta del éxito logrado en el diseño del Pabellón, que funcionaba en sí mismo como la expresión visible de la capacidad industrial y productiva de Alemania. Junto al carácter representativo elogiado en los discursos y críticas de la época³, el edificio constituyó además un emblema de la arquitectura moderna del siglo XX, tal y como lo reflejaron Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock al incluirlo en la exposición “Modern Architecture” en el MoMA de New York de 1932. Según el catálogo de la exposición, el espacio fluía dentro de un sistema de columnas y losas metálicas, acompasado por pantallas no portantes que guiaban el trasiego entre salas. Estas paredes se separaban

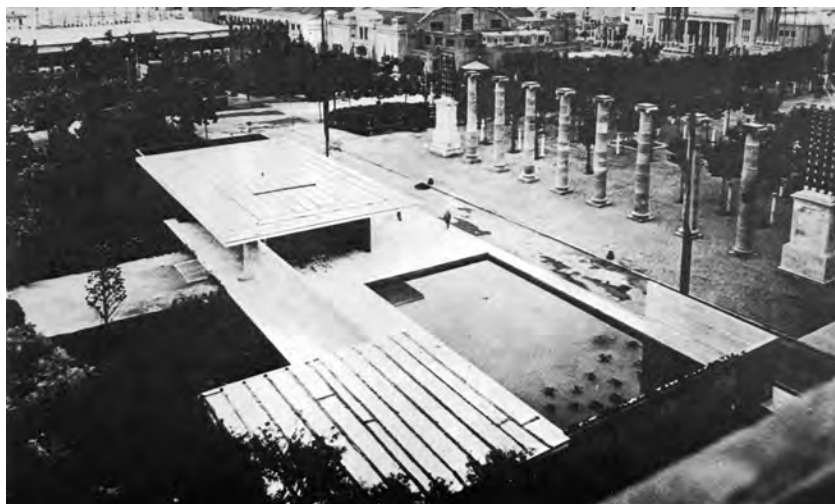


figura 1
Vista aérea del Pabellón Alemán, 1929. Fuente: CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLA-MORALES, Ignasi de. “Proyecto de reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929”. En: *Arquitecturas Bis*, Barcelona, julio de 1983, pp. 11-12.

de los postes cruciformes para permitir la flexibilidad de la distribución y enfatizar estéticamente el ritmo de la estructura⁴ (figura 2).

La condición representativa y el supuesto uso temporal de la edificación conllevaron que el Pabellón careciese de espacios o recursos servidores anexos que pudiesen perturbar la prístina arquitectura. El Pabellón prescindía de áreas y recursos que permitiesen su uso continuado; de modo que con la sencillez y representatividad de la arquitectura se eludieron los espacios y sistemas destinados a su mantenimiento y acondicionamiento interior.

En paralelo a este relato, frente a los logros estéticos y estructurales del Pabellón Alemán, las secciones industriales alemanas incluidas en los Palacios de Monjuic y dirigidos a nivel artístico por Lilly Reich⁵ pasaron a un segundo plano. En la instalación contemporánea “Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona” (2020) de la profesora Laura Martínez de Guereñu, se dio respuesta a la invisibilidad del trabajo de Reich mediante una intervención que transformaba el espacio del Pabellón al incluir planos, fotografías y réplicas del trabajo ideado por Reich. Dicha investigación dio cuenta de una de las primeras ausencias u omisiones de los actores que forman parte de la historia pasada y presente del Pabellón de Barcelona⁶.

La reconstrucción del Pabellón, 1986

Las dificultades económicas que atravesaba el Estado alemán ocasionaron que en enero de 1930 se acometiesen los trabajos de desmontaje del Pabellón, así como la venta o traslado de sus componentes. Pese a ello, esta obra fue ganando reconocimiento como un referente clave de la arquitectura del siglo XX y despertó cierto interés para su posible reconstrucción. La decisión final de reconstruir el Pabellón fraguó en 1980 con Oriol Bohigas como Delegado de Urbanismo y Edificación del Ayuntamiento. Para ello, se generó una red

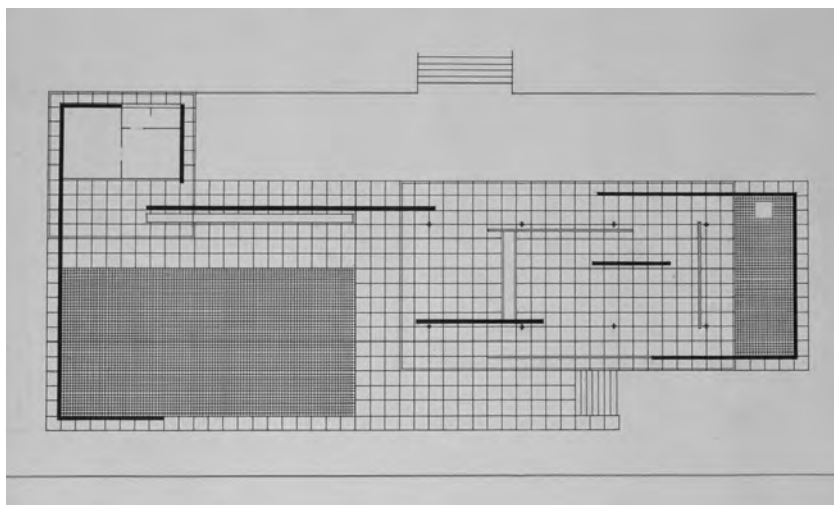


figura 2
Ludwig Mies van der Rohe.
Pabellón Alemán, 1929. Planta.
Fuente: The Mies van der Rohe
Archive, New York.

institucional que favoreciese la reconstrucción de la obra, con la opinión favorable del MoMA, de los descendientes de Mies y el Gobierno de la entonces república Federal Alemana. El equipo de arquitectos encargados de llevar a cabo la reconstrucción fueron Cristian Cirici, Fernando Ramos e Ignasi de Sola-Morales⁷.

Desde las primeras reuniones para el diseño de la reconstrucción del Pabellón se insistió en la recuperación del carácter representativo de la obra. Dicha cuestión conllevaba la limitación de la presencia de zonas servidoras, como un comedor, aseos y almacén. Las preocupaciones por resolver las necesidades cotidianas de los empleados del Pabellón quedaron relegadas a etapas posteriores y no fue hasta bien avanzado el proyecto cuando dieron respuesta a esos temas, aunque de forma oculta y silenciada en la construcción y su difusión posterior. En el texto del proyecto de reconstrucción publicado en la revista *Arquitecturas Bis* en julio de 1983, los arquitectos al mando de la obra señalaban:

“Con el problema de la durabilidad está íntimamente relacionado el uso que se dé al edificio como garantía de su buena apariencia y de su mantenimiento. (...) Ha de ser un espacio representativo para ser visitado y para reunir, en actos de protocolo o sociales, un cierto número de personas invitadas a los mismos. Esto quiere decir que el equipamiento con el que es preciso contar es mínimo y sólo se equipará con carácter de oficina estable uno de los pequeños recintos del cuerpo menor. Se piensa en la adaptación del subsuelo del actual edificio del I.N.I. que se proyecta derribar como zona de servicios del Pabellón, y ubicar allí un almacén, *office* y servicios sanitarios, totalmente imposibles de acomodar en el nuevo Pabellón. (...) Mención aparte merece el capítulo de las instalaciones. El Pabellón original casi carecía de ellas. Nos proponemos dotar al edificio pequeño, que prevemos destinado a suministrar información general sobre la montaña de Montjuïc y sus actividades, de aire acondicionado, que se generará en el basamento, que dejamos vacío a fin de permitir el acceso y la registrabilidad de los conductos a cualquier punto del edificio”⁸.

Tres años antes de la terminación de las obras, estas notas apuntaban la necesidad de incorporar unas zonas servidoras que permitiesen la “buena apariencia” y el “mantenimiento” del edificio en aras de su consolidación como un “espacio representativo”. Sin embargo, se consideraba que, para mantener la correcta imagen del Pabellón, esos espacios debían construirse en dependencias subterráneas o ajenas al propio edificio. Finalmente, se edificó un gran sótano bajo la huella del edificio, con una superficie de 1.000 m² y 2,4 m de alto⁹, aunque los documentos gráficos del proyecto de reconstrucción difundido en aquellos años no facilitaron información alguna sobre su existencia ni la ubicación del acceso a su interior (figura 3 y 4). El equipo de arquitectos incorporó el sótano con el fin de facilitar el registro y mantenimiento de las instalaciones, pero, a la vez, dificultó y ocultó

figura 3
Cristian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi de Sola-Morales. Pabellón de Barcelona. Planta y alzados. Fuente: CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLA-MORALES, Ignasi de. "Proyecto de reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929". En: *Arquitecturas Bis*, Barcelona, julio de 1983.

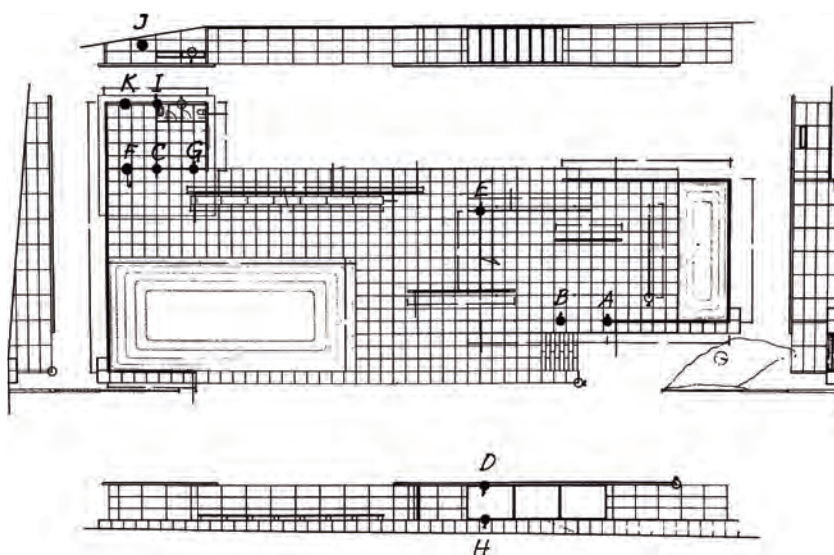
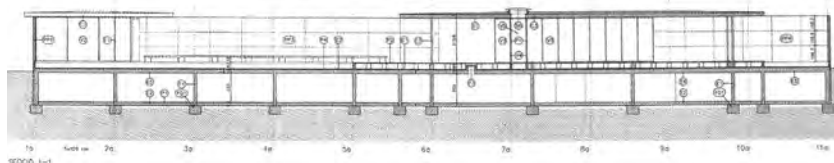


figura 4
Cristian Cirici, Fernando Ramos, Ignasi de Sola-Morales. Pabellón de Barcelona. Sección del proyecto de reconstrucción, 1983. Fuente: BLASI, Ivan. *Andrés Jaque. PHANTOM. Mies as Rendered Society*. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 2013, p.13. © Fundació Mies van der Rohe.



al público su entrada. Las zonas servidoras se encubrían para no perturbar la imagen impoluta propuesta por Mies van der Rohe en 1929¹⁰.

Si la vida del Pabellón ha sido convulsa tanto en su época como Pabellón Alemán (1929-1930), como desde su reconstrucción como Pabellón de Barcelona (1986-actualidad), tampoco fue más sosegado el periodo en que su ausencia dejaba un gran vacío en la montaña de Montjuïc. En 2018, el artista visual Domènec en la instalación “El estadio, el pabellón y el palacio”¹¹ recordaba la realidad social de ese lugar en las décadas intermedias. El pabellón de Bélgica, el Palacio de las Misiones y el Estadio Olímpico acogieron personas sin recursos, a priori, “provisionalmente”, trasladadas allí como consecuencia del temporal que en 1963 arrasó varias barracas en la playa de Somorrostro. En el artículo de la revista *Destino* de 1966, con título homónimo a la reciente instalación de Domènec, el periodista J. M. Huertas Clavería relataba:

“Las banderas ondeaban al viento, el sol arrancaba destellos de los ventanales, las balaustradas parecían adornadas con flores... Todo hacía suponer que era día grande en el Estadio de Montjuïc. Sin embargo, nunca mejor apropiado aquello de que las apariencias engañan. Las banderas eran, vistas de cerca, camisas, pañuelos, calzoncillos y otras prendas de ropa puestas a secar: los ventanales eran ventanales, pero brillaban sólo en parte, porque muchos

estaban rotos, y por los agujeros el viento y la lluvia debían campar por su respeto los días de mal tiempo: las flores eran simples macetas y el día... el día era uno cualquiera de la actual vida del Estadio en los últimos tres años⁷² (figura 5).



figura 5
Vista interior del Estadio Olímpico.
Fuente: HUERTAS CLAVERIA,
J. M. "El estadio, el pabellón y el
palacio". En: *Destino*, nº 1531,
Barcelona, 10 de diciembre de
1966, p. 23.

Parece predecible que, de haber seguido en pie, también el Pabellón Alemán podría haberse empleado como cobijo temporal, tal y como sugieren las imágenes de la intervención de Domènec. La instalación del artista recreó la ocupación del Pabellón mediante tendidos de ropa que simulaban la imaginada conquista doméstica del emblemático edificio (figura 6).



figura 6
Domènec. *El estadio, el pabellón i el palacio*, 2018. Intervención para la Fundació Mies van der Rohe Barcelona. Fotografía de Anna Mas.
Fuente: Domènec. "El estadio, el pabellón i el palacio", 2018. En: <https://www.domenecc.net/es/el-estadio-el-pabellon-el-palacio/> [Consulta: 3 de julio de 2023].

Casa Palestra, 1986

Nuestro recorrido se detiene ahora en la *performance Casa Palestra* de Rem Koolhaas (1944) y Office for Metropolitan Architecture para la Trienal de Milán "Proyecto Doméstico" de 1986, simultánea a la terminación de la reconstrucción del Pabellón en Barcelona. En la memoria "A Slice of Modernity", Koolhaas hacía referencia a la lectura frecuente de la arquitectura moderna como un espacio deshabitado y de carácter puritano. *Casa Palestra* contradecía esa interpretación desde la convicción de ser en sí misma un acto hedonista y provocativo para experimentar la vida contemporánea. Para ello, el Pabellón de Barcelona fue reinterpretado curvando su geometría y dinamizando su interior a través de la cultura física en el sentido más amplio posible de la palabra: "la casa será tanto profanada como inaugurada, y mostrará su idoneidad perfecta para incluso los aspectos más sugerentes de la cultura contemporánea"¹³ (figura 7 y 8).

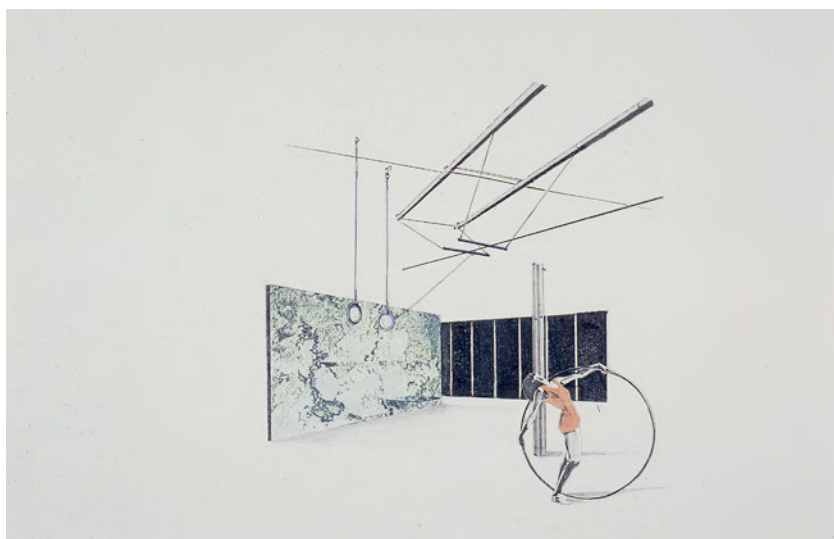


figura 7 y 8
Rem Koolhaas, Office for
Metropolitan Architecture. *Casa
Palestra*, 1985. Intervención para
la Trienal de Milán "Proyecto
Doméstico", 1985-1986. Planta,
y fotomontaje de la instalación.
Fuente: Office for Metropolitan
Architecture. "Casa Palestra", 1986.
Copyright OMA.

Vinculado a la intervención *Casa Palestra*, Koolhaas confeccionó el relato gráfico y escrito “The discovery of the Barcelona Pavilion”¹⁴. La narración hacía alusión a una posible historia del desmantelamiento del Pabellón tras la celebración de la feria:

“[...] De vuelta a casa, Alemania estaba confundida.

El pabellón era demasiado pesado para moverlo con facilidad, ... [...]

La situación política se volvió tensa en España y cuestiones distintas a la arquitectura cobraron mayor importancia. Las bombas estallaron en los alrededores. [...]

En algún momento durante esos días el pabellón se convirtió en sede de los republicanos, pero se pelearon por el espacio, quién estaría adentro, quién estaría cubierto, quién estaría al aire libre. Al final, uno de ellos hizo un plan tan ridículo, con una profusión tan absurda de escritorios, armarios, sillas y bancos de espera, que el resultado fue catastrófico. Esta experiencia convirtió a los republicanos en los primeros en decidir que la arquitectura moderna no funcionaba.

El pabellón fue abandonado una vez más.

En combates posteriores resultó gravemente dañado. Por primera vez, el mundo pudo ver el patético espectáculo de la arquitectura moderna, en ruinas, pero nadie tuvo tiempo de darse cuenta.

El nuevo régimen se tomó en serio la resolución del problema del pabellón de una vez por todas. Tuvieron buenas relaciones con el nuevo gobierno en la gestión de los pabellones. No les gustó la sede del exrepublicano y decidieron enviarlo de regreso a casa en tren, como un gesto amistoso [...]”¹⁵.

Pese al predominante carácter ficticio, el relato da cuenta de las vicisitudes e incongruencias que pudieron acompañar el desmantelamiento del Pabellón, así como de la crítica encubierta de quien firmaba la reseña. Este trabajo operó en el contexto del “Proyecto Doméstico” de la Trienal de Milán como un recurso de investigación con el que explorar la interacción de los agentes y entidades múltiples que pudieron promover, habitar y desmantelar el edificio. Mediante la instalación *Casa Palestra* y el relato parcialmente inventado, Koolhaas cuestionaba la supuesta correspondencia de la arquitectura del Pabellón a las demandas de la sociedad.

Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona, 1999

La instalación *Morning Cleaning, Mies van der Rohe Foundation, Barcelona* (1999) del fotógrafo canadiense Jeff Wall (1946) desvela también una paradoja de trasfondo social acerca del Pabellón de Barcelona. Se trata de



figura 9
 Jeff Wall. *Morning Cleaning*,
Mies van der Rohe Foundation,
Barcelona, 1999. Transparencia
 en caja de luz. 187.0 x 351.0 cm.
 Cortesía del artista.

una fotografía a color de tres metros y medio de largo y dos de alto y es el resultado de un doble proceso de preparación de la escena y de superposición de sucesivas tomas (figura 9). La imagen muestra el interior del Pabellón, con el espacio principal acotado lateralmente por el ventanal más allá del cual se ubica el pequeño estanque presidido por la réplica de la escultura *Der Morgen* (1925) de Georg Kolbe. A la izquierda, un muro de ónice dorado del Atlas instalado según texturas simétricas cierra el espacio. El singular pilar cruciforme figura en primer plano, diluyendo su presencia gracias al destello de la luz naciente sobre el acabado cromado. A la derecha, la cortina de terciopelo rojo da paso a una lámina de vidrio que muestra el sutil reflejo de un coche. En este conocido escenario, un empleado del Pabellón, en plena actividad matutina, rompe la solemnidad de la fotografía. Agachado y con gesto natural, el trabajador maneja los utensilios de limpieza mientras el jabón extendido sobre el vidrio nubla parcialmente la visión del estanque. Más allá de los elementos del primer plano de la fotografía, con el rigor formal y la calidad material, el limpiador adquiere relevancia y emerge como la figura principal. Se trata del encargado de conservar la transparencia del vidrio tal y como lo imaginaron Mies van der Rohe, Reich y los arquitectos responsables de la reconstrucción de 1986.

En alusión a la obra del arquitecto germano-estadounidense y de sus contemporáneos, Wall reflexiona sobre el alto nivel de mantenimiento que requieren dichos edificios¹⁶. En las fotografías del artista, la suciedad, el deterioro y las huellas que manifiestan las labores de conservación producen un contraste inusual en relación con el resto de la obra. Uno de

los temas recurrentes en su trabajo consiste en el mantenimiento del espacio a través de la labor de limpieza sobre diferentes superficies, como cristaleras o suelos, y con intereses diversos, como la disonancia entre escena y actor o la trascendencia de ciertas actividades domésticas, para plasmar unas cuestiones fundamentales en su obra: “el tema de la limpieza, el lavado o la tarea doméstica”¹⁷.

La presencia del protagonista de *Morning Cleaning* revela un momento singular del día a día del Pabellón. Podemos entender el propósito de la obra a través de la alteración efectuada por el artista al revelar públicamente una situación previamente oculta a la vista. La fotografía de Wall presenta un acto cotidiano, visible en el gesto templado del limpiador, en la agilidad del trabajo, en el orden de los utensilios¹⁸. Se trata de una actividad diaria común escenificada en su propio entorno, pero, pese a su autenticidad, la fotografía sorprende por la novedad de su contenido.

Phantom, Mies as Rendered Society, 2012

Más recientemente, la intervención *Phantom, Mies as Rendered Society* (2012) del arquitecto Andrés Jaque (1971) y su estudio Office for Political Innovation ahondó en las dobles naturalezas sociales del Pabellón¹⁹. La instalación expuso el Pabellón de Barcelona como un edificio de dos plantas, dos nociones interdependientes en disputa. El sótano de la reconstrucción de 1986, acorde al modo en que se empleaba para ocultar las acciones diarias de conservación del Pabellón, generaba un desequilibrio respecto a la realidad con que los visitantes recorrían la sala principal. Era un juego por el cual la arquitectura del edificio transformaba parte de la vida cotidiana en visible o invisible, pública o privada, prestigiosa u ordinaria. Para ello, se estudiaron todos los procesos silenciados en la gestión y mantenimiento del edificio para, posteriormente, distribuir los artilugios escondidos en el basamento en varias ubicaciones de la planta principal del edificio.

Phantom mostró el Pabellón a través de aquellos objetos que se acumulaban en el sótano del edificio, es decir, a través de los materiales desechados que también formaban parte del mismo (figura 10 y 11). En el oscuro y frío piso inferior había restos de materiales arrinconados a lo largo de los años, como baldosas de travertino, láminas de vidrio deterioradas, cubos de fregar, mangueras, escaleras, botas de agua o guantes. Entre los materiales desechados se encontraban las cortinas de terciopelo rojo que, debido a la exposición al sol, habían perdido el color según franjas verticales. En relación con otro de los elementos abandonados, en el Pabellón de 1929 el agua de los dos estanques se renovaba mediante una aportación constante de agua. En los años ochenta, la sensibilidad europea por racionalizar el consumo de los recursos hídricos condujo al tratamiento regular del agua. Entonces, dado que los productos empleados para limpiar el agua impedían la supervivencia de los nenúfares que antiguamente poblaban el estanque (véase la figura 1), se ensayó una solución sumergiendo unas cajas de metacrilato con agua sin

figura 10

Andrés Jaque, Office for Political Innovation. *Phantom, Mies as Rendered Society*, 2012. Planta baja del Pabellón. Fotografía de Miguel de Guzmán. Fuente: Andrés Jaque/Office for Political Innovation. “PHANTOM. Mies as Rendered Society”, 2012. En: <https://officeforpoliticalinnovation.com/work/phantom-mies-as-rendered-society/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].

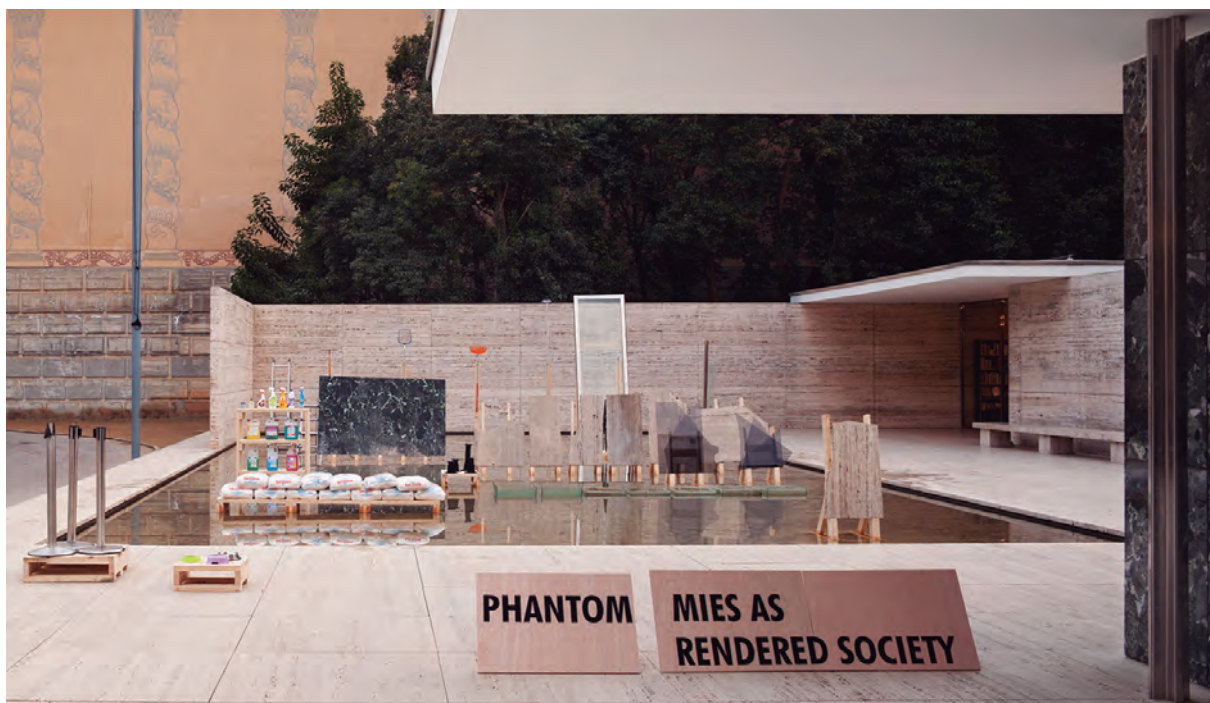
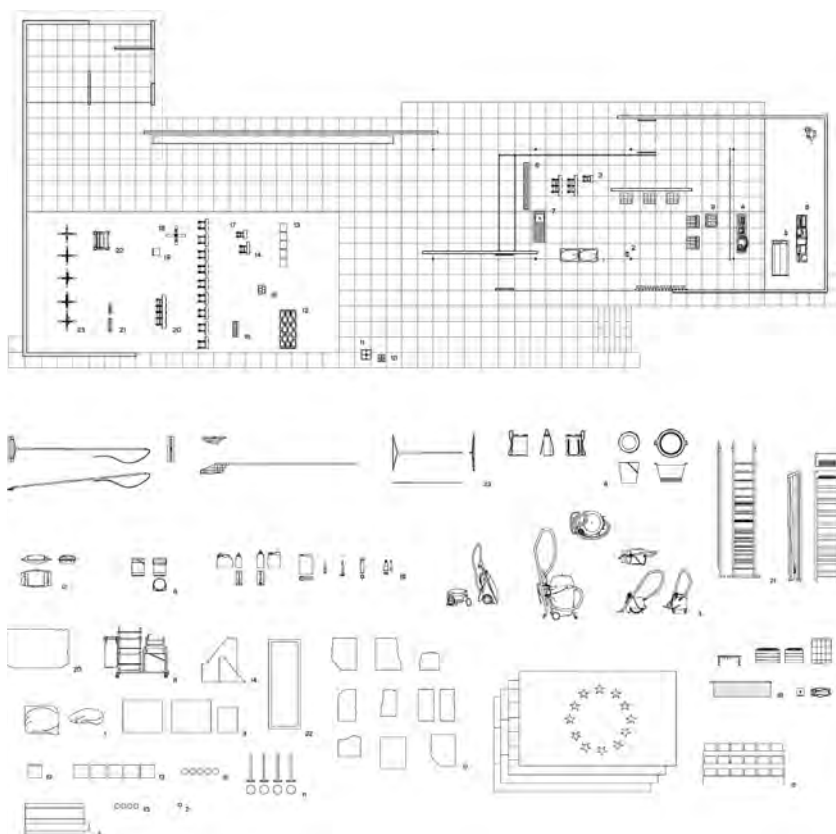


figura 11
 Andrés Jaque, Office for Political
 Innovation. *Phantom, Mies as
 Rendered Society*, 2012. Planta
 de la intervención y descripción
 gráfica de los objetos del Pabellón.
 Fuente: BLASI, Ivan (ed.).
 Andrés Jaque. *PHANTOM. Mies
 as Rendered Society*. Barcelona:
 Fundació Mies van der Rohe, 2013.



cloro en el estanque. Cuando los nenúfares crecían, las hojas entraban en contacto con el cloro y se marchitaban, por lo que las cajas de metacrilato quedaron acopiadas en el sótano²⁰. Así, el pabellón funcionaba en respuesta a un ciclo ecosistémico constituido por un medio y los seres que lo habitan.

Por otro lado, durante el montaje de la instalación, los empleados, hasta entonces agentes no visibles y supeditados a las necesidades del Pabellón, tuvieron un protagonismo tangible al ser ellos quienes conocían dónde se ubicaban las cosas, cómo podían transportarse y cómo debían emplearse. Los encargados de la limpieza empezaron a ser consultados por el director sobre la posibilidad de transportar sus útiles de trabajo a la superficie. Este proceso significaba una inversión de los estándares adoptados, ya que el descubrimiento del sótano conllevaba el reconocimiento de la labor de esos agentes²¹. El estrato de lo ordinario se expandió en una compleja matriz de relaciones, flujos y elementos de naturaleza social, política, infraestructural, tecnológica y territorial que Felicity D. Scott, en alusión a la obra *Phantom*, definió como los “dominios transmedia, transdisciplinares, transmateriales, translocacionales e incluso trans subjetivos”²², que hicieron más evidente la interdependencia de los objetos arquitectónicos y la red de eventos cambiantes.

Obsolescencia programática

La aparente incapacidad de adecuación de ciertas arquitecturas modernas a las demandas contemporáneas no se reduce únicamente al caso del Pabellón de Barcelona. Cuarenta años después de la construcción del Pabellón, el propio Mies finalizaba la Neue Nationalgalerie (1968) en Berlín, otro icono de la arquitectura del siglo XX. Como consecuencia de la obsolescencia funcional y programática de este hito, en 2012, de la mano del arquitecto David Chipperfield, el edificio iniciaba una fase de renovación con el propósito de satisfacer las demandas actuales del museo y causar el mínimo impacto visual y estructural posible. Para ello, se desmontaron todos los revestimientos interiores para incorporar nuevas instalaciones y se amplió la planta inferior del complejo hacia la parte frontal de la plataforma (figura 12). Estas operaciones permitieron implementar los servicios de climatización, iluminación y seguridad; eliminar las barreras arquitectónicas; y mejorar y ampliar los espacios complementarios de museo, como el guardarropa, la cafetería, la tienda y las áreas de manipulación de obras de arte²³.

En línea con las preocupaciones de adecuación de las arquitecturas existentes, a comienzos de la década presente nació el proyecto “Mies goes future”²⁴, un estudio a largo plazo para explorar las posibles transformaciones de la Lemke House (1933), actualmente sede de la Mies van der Rohe House en Berlín. Como consecuencia de la gran afluencia de visitantes, el edificio histórico resulta hoy insuficiente para albergar de manera segura y eficiente todas las funciones requeridas. Con el fin de evaluar las soluciones de ampliación del edificio, así como el impacto de la expansión en el entorno, los impulsores

figura 12
David Chipperfield Architects.
Renovación de la Neue
Nationalgalerie, 2021. Planta
sótano y sección con indicación
en rojo de las partes ampliadas.
Fuente: David Chipperfield
Architects. "Neue Nationalgalerie
Refurbishment", 2021. En: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment>
[Consulta: 28 de marzo de 2023].



de este proyecto internacional convocaron a diferentes artistas, arquitectos e historiadores del arte a través de entrevistas, conversaciones y documentales. Los trabajos y encuentros celebrados muestran que estos temas no son exclusivos de la Neue Nationalgalerie, la Lemke House o el Pabellón de Barcelona, sino que afectan también a otras construcciones donde la condición arquitectónica original compite con las necesidades programáticas de sus usuarios.

También el espacio doméstico ha sido objeto de cierta discrepancia funcional. En 1951, y tras un proceso de cinco años, se finalizaba la construcción de la Farnsworth House diseñada por Mies para la doctora Edith Farnsworth. Tal y como relatan los profesores María Langarita y Víctor Navarro la vivienda manifestó una clara disfuncionalidad programática para el cometido bajo el que había sido encargada: servir de *cottage* a orillas del río Fox en Plano, Illinois²⁵. La casa no dio respuesta a las necesidades y deseos de su propietaria, como la privacidad, la protección o la libre ocupación del espacio. El proyecto de Mies tergiversó la función de vivienda para convertirla en un pabellón paradigma de la arquitectura moderna. Las fotografías que registraron

la vivienda en los años que fue habitada muestran escenas inusuales en la arquitectura ‘miesiana’, con una relación híbrida con la vegetación del entorno, la incorporación de plantas en el interior, la combinación de mobiliario de estilos diversos o la ocupación libre y desordenada del espacio.

Conclusiones

Como consecuencia de las estrategias de diseño aplicadas en la reconstrucción del Pabellón de Barcelona en 1986, se evidenció una doble circunstancia de esta construcción: de un lado, la autonomía de una arquitectura basada en nociones conceptuales y recursos materiales exquisitos; de otro, la de un espacio escasamente acondicionado y sin espacios de características habitables para los empleados. Al ser la primera la visible y predominante, el Pabellón ha sido foco de admiración de muchas visitas fugaces ajenas a la vida continuada en el Pabellón.

Las teorías de sociólogos como Bruno Latour, de cierta inspiración para artífices como Jaque, resultan de gran trascendencia para contextualizar los conceptos expuestos en este artículo. Frente a un significado autónomo de la palabra “social”, la Teoría del Actor-Red definida por Latour explora la formación de “lo social” como algo no pre-establecido, sino en constante evolución y cuyo estudio implica un minucioso rastreo que involucra la participación activa de agentes humanos y no humanos²⁶. En relación al conjunto de las partes intervinientes en el diseño del hábitat, la filósofa Isabelle Stengers recurrió al concepto “cosmopolítica” —término también empleado por Jaque— para referirse a una exploración y composición del mundo a partir de relaciones entre entidades heterogéneas: entre la epistemología y la ética, entre la ciencia y la política, entre lo racional y lo mítico o entre la naturaleza y la sociedad²⁷. Reconocer la capacidad social de la arquitectura incita a una lectura crítica que asuma sus exigencias programáticas a través de su condición material y “transmaterial”.

Las intervenciones retratadas en este texto son el prelude de una serie de acontecimientos que alertan de la urgencia por reflexionar sobre aquellas arquitecturas que se presentaban “correctas”, “plenas”, como “la gran lección”, tal y como describía Alejandro de la Sota el Pabellón de Barcelona²⁸. *Casa Palestra*, *Morning Cleaning* y *Phantom* son proyectos que manifiestan unas necesidades omitidas o silenciadas en el diseño de la arquitectura original. Se trata de instalaciones celebradas por aquellos que ansían conocer una lectura diferente del Pabellón de Barcelona. A la vez, un público más enfocado a la estética podría considerar estas investigaciones como una provocación. Con todo, estudiar estas prácticas sirve como lugar de trabajo para la revisión de la arquitectura construida y la consolidación de unas corrientes de pensamiento e innovación arquitectónica alternativas.

El conjunto de trabajos presentados, bien en forma teórica, de instalación artística o de renovación arquitectónica, desarrolla una reflexión sobre

la condición social de la arquitectura; sobre su capacidad de acoger un uso y reconocer todos los actores y recursos implicados. En especial, *Casa Palestra*, *Morning Cleaning* y *Phantom* subrayan el valor de los procesos de sociabilización, acondicionamiento y mantenimiento y los contrastan con las preocupaciones estéticas del movimiento moderno, como las formas simples y rectas, la noción de transparencia, el empleo extendido de materiales nobles o los revestimientos en blanco. Esta interpretación es la que permite a Koolhaas imaginar el carácter hedonista del Pabellón, a Wall revelar la acción del limpiador en el ventanal del estanque y a Jaque desvelar la realidad oculta en el sótano. Estos trabajos experimentan y dan visibilidad a un entramado social y tecnológico cotidiano que hace posible la pervivencia del edificio.

Estas instalaciones en el Pabellón de Barcelona invitan a la lectura del edificio bajo una perspectiva alternativa a los discursos canónicos. Las estrategias críticas adoptadas por los autores transforman la realidad del Pabellón para aproximarla a un programa social efectivo, como una suerte de evolución funcional de aquel Pabellón erigido en 1929 sin un uso específico. Si su existencia como Pabellón Alemán vino respaldada por una necesidad representativa, su reconstrucción como Pabellón de Barcelona inauguró una vía de exploración de lo que el edificio puede ofrecer al público. Dicha experimentación induce una consideración de esta arquitectura emblemática como un ensamblaje de elementos dependientes de necesidades y comportamientos sociales, a menudo ocultos o silenciados. Bajo esta perspectiva, el Pabellón se presenta como una plataforma de discusión donde surgen oportunidades para descubrir las aspiraciones y recursos encubiertos que mantienen vivo este eterno e inagotable escenario. En definitiva, más allá del logro formal y la flexibilidad espacial del movimiento moderno, el Pabellón manifiesta su versatilidad como ideario filosófico, como espacio que incita una reivindicación de todo tipo de manifestaciones sociales. En cierto modo, esta interpretación parte de la insistencia en que la arquitectura dé respuesta y visibilidad a los retos presentes de cada sociedad.

1. Para más información sobre los Palacios y los Pabellones de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929, véase las siguientes publicaciones: SOLÀ MORALES, Ignasi de. *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929*: Arquitectura y Ciudad. Barcelona: Feria de Barcelona, 1985; y LIZONDO-SEVILLA, Laura; SALVADOR, Nuria; SANTATECLA, José; BOSCH, Ignacio. "The International Exhibition of Barcelona 1929. Aside from the Barcelona Pavilion". En: *Congreso Internacional Las Exposiciones de Arquitectura y la Arquitectura de las Exposiciones*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Navarra, 2014, pp. 419-428.
2. POSENER, Julius. "Los primeros años: de Schinkel a De Stijl". En: *Mies van der Rohe, A&V: Monografías de Arquitectura y Vivienda* 6, Madrid, 1986, p. 33.
3. Junto a las reseñas de la época, otras revisiones contemporáneas han profundizado en el carácter representativo del Pabellón de 1929. Véase: TRILLO, Valentín. *Mies en Barcelona: Arquitectura, Representación y Memoria*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía, 2017.
4. BARR, Alfred H.; HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip; MUMFORD, Lewis. *Modern Architecture: International Exhibition, New York, Feb. 10 to March 23, 1932*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1932, p. 115.
5. Acorde al exhaustivo Catálogo Oficial Alemán de la feria, la atribución de tareas consistió en: arquitecto jefe, Mies van der Rohe; directora artística, Lilly Reich; y director técnico, Karl Strauss. En: AA.VV. *Exposición Internacional de Barcelona 1929*: Catálogo Oficial de la sección alemana. Berlín: Reichsdruckerei, 1929. P. 11. La plena dedicación de Reich en la definición de las secciones industriales también consta en la firma y sello de dichos planos por parte de la arquitecta y su estudio.
6. Fundació Mies van der Rohe Barcelona. *Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona*. Laura Martínez de Guereñu. Programa de la exposición. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe Barcelona, 2020. Véase también: MARTÍNEZ DE GUEREÑU, Laura. "Un Pabellón, ocho Palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, no. 366, 2019, pp. 203-218.
7. Más información sobre los antecedentes y condiciones de la reconstrucción en: NEUMANN, Dietrich; CARALT, David. *An Accidental Masterpiece: Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*. Basilea: Birkhäuser, 2020.
8. CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Proyecto de reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929". En: *Arquitecturas Bis*, Barcelona, julio de 1983, P. 11-12. En relación con la escasez de instalaciones del proyecto original, los arquitectos encargados de la reconstrucción estudiaron en detalle la huella y la cimentación del antiguo edificio y constataron la ausencia de cualquier instalación subterránea e, incluso, la inexistencia de una red de drenaje que resolviese la evacuación de agua de lluvia de las cubiertas y terrazas planas. CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "1929/1986 Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona". En: *Revista Arquitectura COAM*, N°261, Madrid, 1986, p. 6.
9. JAQUE, Andrés/Office for Political Innovation (eds.). *Políticas Transmateriales = Transmaterial Politics*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 87.
10. En la reconstrucción de 1986 se implementaron otras correcciones encaminadas a perfeccionar la imagen del Pabellón y su condición no efímera. Véanse los documentos: SOLÀ-MORALES I. de; CIRICI, C. y RAMOS, F. *Mies van der Rohe: el pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993; y GRAU, Urtzi. "Tres réplicas del Pabellón Alemán", en *Quaderns*, n.º. 263, 2012, p. 60 y 62.
11. Más información en: Fundació Mies van der Rohe Barcelona. "Domènec. El estadio, el pabellón y el palacio", 2018. En: <https://miesbcn.com/cs/proyecto/el-estadio-el-pabellon-y-el-palacio-de-domenec/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
12. HUERTAS CLAVERIA, J. M. "El estadio, el pabellón y el palacio". En: *Destino*, n.º 1531, Barcelona, 10 de diciembre de 1966.
13. Más información en la página web de la oficina OMA: Office for Metropolitan Architecture. "Casa Palestra", 1986. En: <https://www.oma.com/projects/casa-palestra> [Consulta: 28 de marzo de 2023]
14. La versión original de dicho relato fue publicada en: Office for Metropolitan Architecture. "La Casa Palestra" en *AA Files* n.º. 13, otoño 1986.
15. Office for Metropolitan Architecture. "Casa Palestra", 1986. En: <https://www.oma.com/projects/casa-palestra> [Consulta: 28 de marzo de 2023]
16. BURNETT, Craig. *Jeff Wall*. London: Tate Publishing, 2005, p. 91.
17. WALL, Jeff. "A Note about Cleaning". En: *Jeff Wall: Catalogue Raisonné*, 1978-2004. Basel: Laurenz Foundation, Schaulager Basel, Steidl, Göttingen, 2000, p. 393.
18. KREMPEL, León; LAUTER, Rolf; NICOLAISEN, Jan. *Camera Elinga: Pieter Janssens begegnat Jeff Wall*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Frankfurt: Das Städel, 2002.
19. Frente a las realizaciones de artistas y arquitectos de probada trayectoria como Jeff Wall, Ai Weiwei, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue o SANAA, la Fundació Mies van der Rohe planteó la idea de invitar a alguien más joven que pudiese atraer otro público o conectarlo con otro tipo de discusiones. Entrevista de la autora a Andrés Jaque el 15 de diciembre de 2017 en la Universidad de Columbia en Nueva York.
20. Fundació Mies van der Rohe Barcelona. *Andrés Jaque*. PHANTOM. *Mies as Rendered Society*. Programa de la exposición. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 2012.
21. Descripción del montaje de la instalación *Phantom, Mies as Rendered Society* según Andrés Jaque. Entrevista de la autora.
22. JAQUE, Andrés/Office for Political Innovation (eds.). *Políticas Transmateriales = Transmaterial Politics*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017, p. 16.
23. Más información en: David Chipperfield Architects. "Neue Nationalgalerie Refurbishment", 2021. En: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
24. Véase: Mies Van Der Rohe Haus: "Mies Goes Future: Film and Exhibition Project", 2022. En: <https://www.miesvanderrohehaus.de/en/2022-liveliness-and-abstracton/mies-goes-future-film-and-exhibition-project/> [Consulta: 28 de marzo de 2023]. También: Fundació Mies van der Rohe Barcelona: "Mies Goes Future". En: <https://miesbcn.com/project/mies-goes-future/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
25. LANGARITA, María; NAVARRO, Víctor. "La doble obsolescencia de la casa Farnsworth". En: *Materia Arquitectura* N° 18, 2019, pp. 56-63.
26. LATOUR, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 2005, p. 46.
27. STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitics*, 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
28. SOTA, Alejandro de la. "Pabellón de Barcelona". En: *Revista Arquitectura COAM*, N°261, 1986, Madrid, p. 1.

Bibliografía

- AA.VV. "Los Reyes e Infantes en la Exposición. Inauguración del Pabellón de Alemania". En: *La Vanguardia*, Barcelona, 28 de mayo de 1929.
- AA.VV. *Exposición Internacional de Barcelona 1929: Catálogo Oficial de la sección alemana*. Berlin: Reichsdruckerei, 1929.
- BARR, Alfred H.; HITCHCOCK, Henry-Russell; JOHNSON, Philip; MUMFORD, Lewis. *Modern Architecture: International Exhibition, New York, Feb. 10 to March 23, 1932*. Nueva York: Museum of Modern Art, 1932.
- BLASI, Ivan. *Andrés Jaque. PHANTOM. Mies as Rendered Society*. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 2013.
- BURNETT, Craig. *Jeff Wall*. London: Tate Publishing, 2005.
- David Chipperfield Architects. "Neue Nationalgalerie Refurbishment", 2021. En: <https://davidchipperfield.com/project/neue-nationalgalerie-refurbishment> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
- CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLA-MORALES, Ignasi de. "Proyecto de reconstrucción del Pabellón Alemán de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929". En: *Arquitecturas Bis*, Barcelona, julio de 1983.
- CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLA-MORALES, Ignasi de. "1929/1986 Reconstrucción del Pabellón Alemán de Barcelona". En: *Revista Arquitectura COAM*, N°261, Madrid, 1986.
- CIRICI, Cristian; RAMOS, Fernando; SOLA-MORALES, Ignasi de. *Mies van der Rohe: el pabellón de Barcelona*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- DOMÈNEC. "El estadio, el pabellón i el palacio", 2018. En: <https://www.domenec.net/es/el-estadio-el-pabellon-el-palacio/> [Consulta: 3 de julio de 2023].
- Fundació Mies van der Rohe Barcelona. *Andrés Jaque. PHANTOM. Mies as Rendered Society*. Programa de la exposición. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe, 2012.
- Fundació Mies van der Rohe Barcelona. *Re-enactment: la obra de Lilly Reich ocupa el Pabellón de Barcelona. Laura Martínez de Guereñu*. Programa de la exposición. Barcelona: Fundació Mies van der Rohe Barcelona, 2020.
- Fundació Mies van der Rohe Barcelona. "Domènec. El estadio, el pabellón y el palacio", 2018. En: <https://miesbcn.com/es/proyecto/el-estadio-el-pabellon-el-palacio-de-domenec/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
- Fundació Mies van der Rohe Barcelona. "Mies Goes Future", 2022. En: <https://miesbcn.com/project/mies-goes-future/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
- ## Angela Juarranz Serrano
- Universidad Politécnica de Madrid
- Profesora de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid), donde completó sus estudios de Arquitectura, Máster y Doctorado. Ha sido *Visiting Scholar* en la Universidad de Columbia en Nueva York. Su labor académica ha sido reconocida con la Beca de Investigación en Nueva York, de la Fundación Arquia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; y la Beca FPU, del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Combina la actividad docente e investigadora con la práctica profesional, reconocida por la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo; el Premio European; el Premio COAM o el Premio COACYL. angela.juarranz@upm.es
- Fuente de financiamiento.** Beca FPU (Formación de Profesorado Universitario) concedida por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte durante los años 2015-2019. FPU14/06882.
- III Beca de Investigación en Nueva York concedida por la Fundación Arquia y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando durante los años 2017-2018.
- GRAU, Urtzi. "Tres réplicas del Pabellón Alemán". En: *Quaderns*, n° 263, 2012, p. 58-63.
- HUERTAS CLAVERIA, J. M. "El estadio, el pabellón y el palacio". En: *Destino*, n° 1531, Barcelona, 10 de diciembre de 1966.
- JAQUE, Andrés. *Mies en el sótano. El Pabellón de Barcelona como ensamblaje de lo social*. Tesis Doctoral. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- JAQUE, Andrés/Office for Political Innovation (eds.). *Políticas Transmateriales = Transmaterial Politics*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2017.
- KREMPEL, León; LAUTER, Rolf; NICOLAISEN, Jan. *Camera Elinga: Pieter Janssens begegnet Jeff Wall*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Frankfurt. Frankfurt: Das Städel, 2002.
- LANGARITA, María; NAVARRO, Víctor. "La doble obsolescencia de la casa Farnsworth". En: *Materia Arquitectura* N° 18, 2019, pp. 56-63.
- LATOURE, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Nueva York: Oxford University Press, 2005.
- LIZONDO-SEVILLA, Laura; SALVADOR, Nuria; SANTATECLA, José; BOSCH, Ignacio. "The International Exhibition of Barcelona 1929. Aside from the Barcelona Pavilion". En: *Congreso Internacional Las Exposiciones de Arquitectura y la Arquitectura de las Exposiciones*. Pamplona: Escuela Técnica Superior de Navarra, 2014. Pp. 419-428.
- MARTÍNEZ DE GUERENU, Laura. "Un Pabellón, ocho Palacios: la construcción de la identidad alemana en Barcelona 1929". En: *Archivo Español de Arte*, vol. 92, no. 366, 2019. Pp. 203-218.
- Mies Van Der Rohe Haus. "Mies Goes Future: Film and Exhibition Project", 2022. En: <https://www.miesvanderrohehaus.de/en/2022-liveliness-and-abstraction/mies-goes-future-film-and-exhibition-project/> [Consulta: 28 de marzo de 2023].
- NEUMANN, Dietrich; CARALT, David. *An Accidental Masterpiece: Mies van der Rohe's Barcelona Pavilion*. Basilea: Birkhäuser, 2020.
- NEUMANN, Dietrich; CARALT, David. *The Barcelona Pavilion by Mies van der Rohe. One Hundred Texts since 1929*. Basilea: Birkhäuser, 2021.
- Office for Metropolitan Architecture. "Casa Palestra", 1986. En: <https://www.oma.com/projects/casa-palestra> [Consulta: 8 de febrero de 2017].
- Office for Metropolitan Architecture. "La Casa Palestra" en *AA Files* n° 13, otoño 1986.
- POSENER, Julius. "Los primeros años: de Schinkel a De Stijl". En: *Mies van der Rohe, A&V: Monografías de Arquitectura y Vivienda* 6, Madrid, 1986.
- SOLÁ MORALES, Ignasi de. *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*. Barcelona: Feria de Barcelona, 1985.
- SOTA, Alejandro de la. "Pabellón de Barcelona". En: *Revista Arquitectura COAM*, N°261, 1986, Madrid.
- STENGERS, Isabelle. *Cosmopolitics*, 2 vols. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- TRILLO, Valentín. *Mies en Barcelona: Arquitectura, Representación y Memoria*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Consejería de Fomento y Vivienda de la Junta de Andalucía, 2017.
- WALL, Jeff. "A Note about Cleaning". En: *Jeff Wall: Catalogue Raisonné*, 1978-2004. Basel: Laurenz Foundation, Schaulager Basel, Steidl, Göttingen, 2000.
- WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona: GG Mínima, 2007.
- Figuras 7 y 8. Office for Metropolitan Architecture (OMA). Weena-Zuid 158, 3012 NC Rotterdam, The Netherlands. www.oma.com

¿Devorar para reparar?

Una intervención Yanomami en la arquitectura modernista del Congreso Nacional de Brasilia

Devour to repair?

A Yanomami intervention in the modernist architecture of the National Congress of Brasilia

Ayara Mendo Pérez, Camila Bevilaqua Afonso, Priscila Martins de Melo

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 168-187

Resumen. La noche del veintiuno de diciembre de dos mil veinte, se proyectaron en las fachadas del Congreso Nacional de Brasília, diseñado por Oscar Niemeyer, grafismos de la cosmología Yanomami con el fin de reivindicar la expulsión de los *garimpeiros* de sus Tierra Indígenas y denunciar la contaminación de suelos, ríos y degradación forestal de sus territorios. Esta proyección de la animación amerindia, titulada *Xapiri pë nē mari* [El soplo de los *xapiri*], con frases de Davi Kopenawa e ilustraciones del artista Joseca Yanomami, además de ser un acto político de suma importancia, abre otros cuestionamientos en el campo de la arquitectura y del urbanismo. Frente al proyecto moderno impuesto sobre el territorio que supuso en la década de 1950 la construcción de Brasília, la intervención Yanomami interpela y pone en jaque la supremacía de un proyecto nacional urbano-territorial, invocando otras epistemologías y visiones de mundo. Esta reflexión explica cómo este gesto arquitectónico, devora críticamente al edificio institucional, en el sentido antropofágico, al vestir con un pellejo amerindio a un símbolo del canon espacial moderno. La propuesta antropofágica de intervención en la arquitectura abre perspectivas proyectuales y propone un diálogo para diseñar juntos múltiples urbanidades posibles, apuntando a otras relaciones y devenires entre la Floresta y la Ciudad.

Palabras Clave

Brasília
Patrimonio
Arquitectura moderna
Arte amerindio contemporáneo
Antropofagia
Reparación historiográfica
Yanomami

ABSTRACT. On the night of December twenty-first, two thousand and twenty, graphics of the Yanomami cosmology were projected on the facades of the National Congress of Brasília, designed by Oscar Niemeyer, in order to demand the expulsion of illegal gold miners from their Indigenous Lands and to denounce the contamination of soils, rivers and forest degradation of their territories. This projection of the Amerindian animation, entitled *Xapiri pë nē mari* [The breath of the *xapiri*], with phrases by Davi Kopenawa and illustrations by the artist Joseca Yanomami, besides being a political act of great importance, opens other questions in the field of architecture and urbanism. Faced with the modern project imposed on the territory in the 1950s with the construction of Brasília, the Yanomami intervention questions and challenges the supremacy of a national urban-territorial project, invoking other epistemologies and worldviews. This reflection explains how this architectural gesture critically devours the institutional building, in the anthropophagic sense, by dressing a symbol of the modern spatial canon with an Amerindian skin. The architectural anthropophagic proposal opens up project perspectives and suggests a dialogue to design together multiple possible urbanities, pointing to other relationships and futures between the Forest and the City.

KEY WORDS. Brasília, heritage, modern architecture, contemporary amerindian art, anthropophagy, historiographic reparation, Yanomami.

Introducción

*Reescribir la historia es raspar escorias y crancos agarrados del imaginario colonizador y, a partir de allí, sobreponer capas de urucum, arcilla, jenipapo, carbón, crajiru y memorias de aquellos que se transformaron en alienígenas del progreso*¹

Los pueblos amerindios² originarios del territorio brasileño han sido históricamente expulsados de sus tierras autóctonas e imposibilitados de mantener sus formas de estar en el mundo. En el campo de la arquitectura y del urbanismo, esta política de borrado también se expresa, entre otras estrategias, mediante la invisibilidad de las preexistencias y espacialidades amerindias en el territorio, lo que significa silenciar una riqueza cultural, constructiva y arquitectónica de innumerables pueblos y mantener una narrativa canónica histórica que los excluye. La llegada de este debate a las Escuelas de Arquitectura y Urbanismo está provocando el levantamiento de nuevas cuestiones sobre la memoria, la justicia social o el medio ambiente, y comienzan a movilizarse pautas pedagógicas e investigativas. No obstante, la diversidad de formas de habitar de los pueblos amerindios, que hoy en día se localizan tanto en las tierras indígenas como en los espacios urbanos, no son comúnmente transmitidas y referenciadas en los cursos de Arquitectura.

A medida que el debate se amplía, las pautas que exigen una revisión historiográfica de la producción amerindia territorial, urbanística, paisajística y arquitectónica se imponen en el medio académico arquitectónico. Como propone la arquitecta brasileña Andreia Moassab, debemos reivindicar dentro de la enseñanza universitaria “una reconstrucción de la memoria arquitectónica que incluya una mayor diversidad de prácticas constructivas, de ocupación espacial, de estar-en-el-mundo, de representación simbólica”³. En el contexto latinoamericano, algunas voces emergen para estudiar y reconocer estas prácticas, con el objetivo de iniciar traducciones posibles entre las múltiples visiones de mundo. En conjunto, se observa un avance en la visibilización de narrativas espaciales y territoriales amerindias que elaboran metodologías multidisciplinarias y numerosas textualidades. Aunque se reconoce la imposibilidad de una traducción directa entre las diversas cosmologías en contacto, se trata de investigar las zonas intermedias.

La pertinencia de esta revisión arquitectónica debe darse, más que en un describir, analizar, estudiar y representar sus espacios pasados, en un buscar las formas de participación directa de los pueblos amerindios, y “pensar en formas de afrontar el presente”⁴. Esto significa comprender que la reparación historiográfica va más allá de tener en cuenta las manifestaciones arquitectónicas o infraestructurales pretéritas amerindias; al contrario, estamos sosteniendo que los saberes espaciales ancestrales son fuentes presentes de producción de inteligencias y, con esto, afirmando la necesidad de visibilizar agendas amerindias contemporáneas y sus prácticas de diseño. Debemos de estar atentos a las voces amerindias, de líderes y artistas

contemporáneos, que se alzan en este sentido y nos abren caminos hacia posibles perspectivas de reparación.

Es el caso de la intervención urbana realizada por el grupo Yanomami, que proyectó la animación *Xapiri pë nẽ mari* [El soplo de los *xapiri*] ⁵ (2020) en las fachadas del Palacio del Congreso Nacional de Brasilia. Con esta acción se exigía la retirada definitiva de millares de *garimpeiros*, “buscadores de oro”, de las Tierras Indígenas Yanomami, y se denunciaba la contaminación de sus suelos, de sus ríos y la degradación forestal de sus territorios. Esta expresión audiovisual proyectaba el mensaje del líder político y espiritual Davi Kopenawa Yanomami junto a los grafismos de Joseca Yanomami, que ya ha realizado dos exposiciones en el Museo de Arte de São Paulo (MASP).

Con este gesto efímero, los Yanomami nos interpelan y constituyen otras textualidades espaciales frente al diseño arquitectónico hegemónico, y esto, por su parte, puede abrir caminos para ampliar métodos de proyecto, frente a las cuestiones ecológicas, ambientales y climáticas urbanas futuras. La hipótesis del presente trabajo interpreta la intervención Yanomami como un acto político y cultural que puede desencadenar un proceso de reflexión y debate sobre las relaciones entre la arquitectura moderna brasileña y las diversas visiones espaciales de los mundos indígenas, movilizándolo posibles acciones en el ámbito de las reparaciones históricas. Nos preguntamos, ¿cómo impacta la proyección del mensaje Yanomami en un símbolo arquitectónico de poder como es el Congreso Nacional, en el diálogo entre perspectivas y/o en la comprensión de las epistemologías indígenas alternativas al proyecto urbano-territorial dominante?

El objetivo de esta investigación es profundizar en los alcances de las propuestas amerindias de reparación y de auto-representación histórica en el ámbito arquitectónico y observar los efectos del diseño que articulan las traducciones entre epistemes. A continuación, se detalla la metodología: i) Recopilación y selección de material fotográfico de diversas fuentes periodísticas para análisis del diseño y mensaje Yanomami. Investigación de los documentos existentes del proyecto urbano de Brasilia idealizado por Lúcio Costa; ii) Análisis documental para la identificación de las condiciones semánticas y simbólicas del proyecto de Costa, así como de la interpelación amerindia; iii) Revisión de la literatura relacionada con la reparación historiográfica con el propósito de contextualizar la intervención Yanomami en un marco teórico que nos permita reconocer, dialogar y “aprender con” la propuesta amerindia; iv) Finalmente, el estudio de caso se centra en identificar en qué sentidos se formula una estrategia de *devoración arquitectónica*, que, como figura proyectual, arroja otras relaciones entre el pasado colonial desde el presente.

Desde esta perspectiva, se percibe un *gesto* de reescritura historiográfica arquitectónica y la sobreincisión en el Congreso Nacional de otras capas

y/o *pellejos*, concepto desarrollado por la arquitecta María Langarita ⁶. Como resultado, se expone una reflexión crítica sobre una práctica espacial y proyectual que, además de otros múltiples significados, expresa diseños posibles para una reparación historiográfica, con una estrategia proyectual propia, traducida como una devoración *antropofágica* (de Andrade, 1928) de la arquitectura moderna que nos devuelve imágenes de urbanidades de otras naturalezas. Devorar se utiliza aquí como una figura de pensamiento, en el sentido antropofágico del amplio movimiento modernista brasileño, liderado por Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Mário de Andrade y Menotti del Picchia, entre otros, que tiene como inspiración rituales canibalísticos amerindios, como metáfora para la apropiación de influencias culturales extranjeras. En este sentido, las influencias externas no son rechazadas ni destruidas, sino digeridas y transmutadas en un acto creativo. Se propone el concepto de *devoración antropofágica* para reinventar otras relaciones entre culturas, amerindias y modernas, y articular la literatura entre arquitectura, arte, y antropología.

Estrategias para un *rascar* y *superponer* capas historiográficas

Actualmente, estudios incipientes en Arquitectura apuntan a la necesidad de profundizar en perspectivas que legitimen las prácticas espaciales amerindias como técnicas y saberes del diseño arquitectónico contemporáneo. Algunas de estas investigaciones forman parte de la exposición del Pabellón de Brasil, ganador del León de Oro en la XVIII Bienal de Venecia, comisariado por Gabriela de Matos y Paulo Tavares. Proyectos colectivos y multidisciplinares que permanecen expuestos en un palco internacional que percibe con atención sus voces ancestrales, enunciadas desde una perspectiva crítica decolonial, que, de la mano, apunta hacia otras concepciones del diseño, universal por su potencia de constituir futuros climáticos planetarios. Recibir este prestigioso premio refleja una abertura epistémica en diversos campos, donde “voces roncadas de tanto gritar del lado del fuera hoy asaltan la mesa grande” y apunta un giro historiográfico donde las comunidades originarias están disputando las narrativas históricas de “un territorio también inventado”⁷.

En este marco, comienza a legitimarse y reconocerse internacionalmente, dando paso a posibles estrategias de reparación de las herencias amerindias. Existe una concepción inexacta de los pueblos amerindios como meros protectores de la floresta, es decir, como pueblos cuyo estilo de vida tiene bajo impacto en el ambiente. Es importante resaltar que los estudios arqueológicos⁸ como los de ecología histórica⁹ indican que estas poblaciones son activas productoras de la biodiversidad de la floresta amazónica, en lugar de simples “protectoras”. Más allá de no destruir, estas poblaciones produjeron este paisaje fértil. Esta comprensión es crucial para comprender la floresta como un espacio construido, al igual que la ciudad. Los procedimientos amerindios de diseño del paisaje forestal, revelados por fuentes arqueológicas, etnobotánicas, etc. sugieren otras concepciones arquitectónicas y territoriales posibles que se constituyen y se manifiestan

en diversos soportes. Estas concepciones espaciales se expresan en diseños y propuestas contemporáneas artísticas y narrativas, visibles en los trabajos de Denilson Baniwa, Moara Brasil, Salissa Rosa, Emerson Uyra y Jaider Esbell, entre otros, inventando, como en las proyecciones del Congreso Nacional, nuevos canales de diálogo entre diferentes cosmologías.

La reparación, como estrategia cultural, artística y conceptual, defiende las condiciones materiales de visibilidad de lo que reconocemos como las cicatrices históricas coloniales. En lugar de intentar borrar o silenciar el pasado colonial, mediante el concepto de reparación busca reconocer y confrontar las consecuencias de ese legado. No se trata de restituir o reconstruir otros tiempos o saberes, sino de construir un futuro en el que las heridas del pasado sean tenidas en cuenta y se promueva un enfoque amplio y múltiple en propuestas territoriales y urbanas que consideren las diversas perspectivas, existencias y saberes¹⁰. En el caso de las herencias amerindias, no bastaría con promover la ampliación de narrativas plurales, ya que “no se trata de una cuestión de diferentes perspectivas sobre la historia, sino de una reparación histórica”, como subraya el arquitecto Paulo Tavares¹¹. El debate de la reparación de saberes amerindios es un campo nuevo en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo, que comienza a procesarse mediante la actualización de las concepciones y perspectivas históricas.

En este sentido, entendemos la reparación un proceso continuo de revisión, más allá de una restitución de algo que puede concebirse como irreparable. Esta reparación afronta el presente apuntando hacia un futuro donde las heridas, cicatrices y rupturas sean reconocidas y trabajadas. En este texto, nos interesa subrayar el estado de coexistencia posible entre ruptura y reparación, que se manifiesta, como en la intervención Yanomami, en una acción momentánea de la totalidad de un objeto arquitectónico, despojándolo de su sentido único. Esto no implica una aceptación pasiva de los daños causados, sino una afirmación crítica. Aunque no se trata de retroceder, es plausible pensar en un “experimentar un devenir indígena, local y global”¹².

La construcción de Brasilia y el proyecto moderno: una agenda que se opone a la Floresta

Para avanzar en caminos posibles de una *reparación incesante*¹³, es necesario construir preguntas una y otra vez sobre los proyectos existentes y su carácter formador en la epistemes occidental. En este sentido, el proyecto de la ciudad de Brasilia ocupa un lugar central en la historia de la arquitectura moderna brasileña y, por su carácter formador¹⁴ y como símbolo de la asimilación del proyecto moderno en el contexto brasileño. Además, Brasilia es la única ciudad que ha sido completamente preservada por el Instituto Nacional de Patrimonio Histórico (IPHAN) y ha recibido el título de Patrimonio Cultural de la Humanidad de la UNESCO, lo que demuestra la fuerza y centralidad de su arquitectura como expresión moderna, nacional e internacional. En el memorial del proyecto de la ciudad, el arquitecto

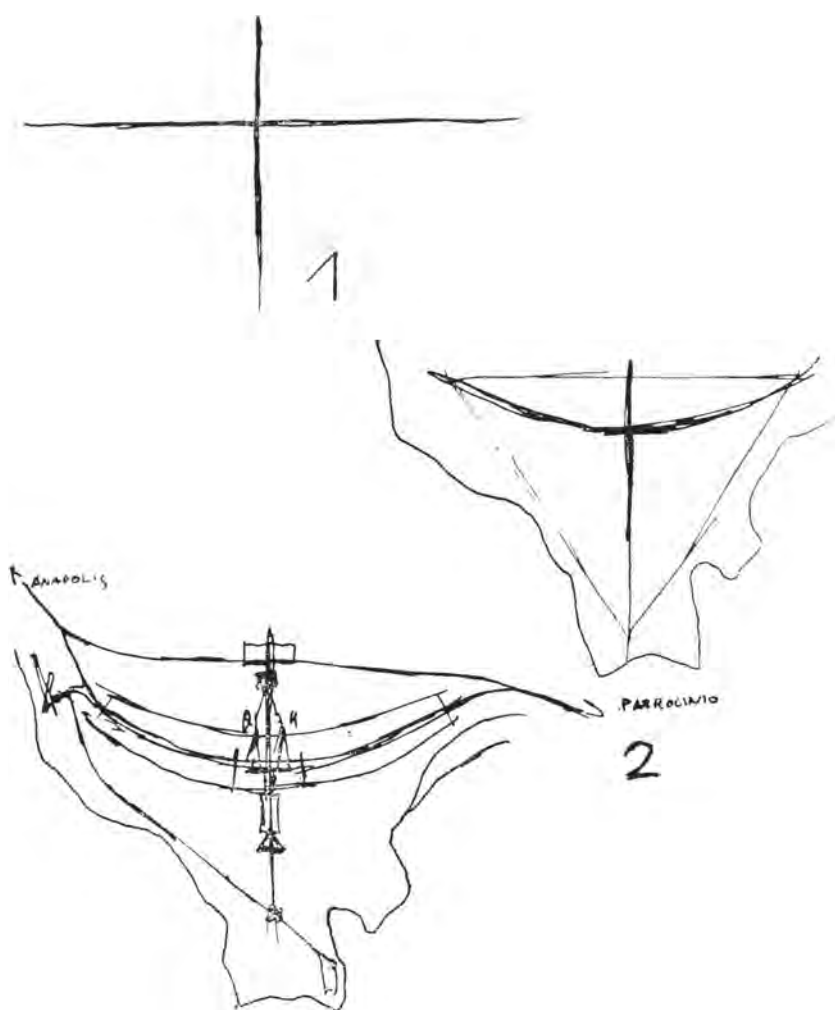
Lucio Costa, su autor, defiende su diseño urbano y arquitectónico como una expresión de posesión sobre el territorio. Según el autor, los dos ejes que se cruzan en ángulo recto (figuras 1, 2) marcan el gesto proyectual de dominio sobre el lugar y hacen alusión a la *señal de la cruz*. El proyecto tenía como directriz esencial dar forma y lugar a la narrativa del progreso, frente a la sabana salvaje del territorio preexistente y, en este sentido, la pureza formal arquitectónica modernista expresaba el mensaje (figura 3).

Lucio Costa tiene un pensamiento modernista particular, su formación a partir de la investigación sobre la arquitectura neocolonial brasileña parte de la premisa de que, la arquitectura colonial era la base de la arquitectura tradicional brasileña. Desde la perspectiva de Costa sobre los orígenes del movimiento moderno de Brasil, él sugiere que la arquitectura portuguesa había sido “ablandada”, concepto de Freyre¹⁵. Es decir, la referencia estilística original es de origen europeo y blanco, pero es modificada involuntariamente por los elementos no blancos. Si bien, como la arquitecta Paola Jacques (2020) recuerda, hubo una corriente modernista crítica que defendía la memoria de herencias escondidas, que fue ella misma olvidada frente al modernismo “oficial”. Jacques habla del presente como palimpsesto, donde estratos de temporalidades coexisten, a partir de diferentes herencias del pasado y proyectos del futuro.

Sobre “descubrir el hilo conductor” que nos conduce hasta los orígenes de la arquitectura moderna brasileña, Tavares (2022a) afirma que es importante tejer otros caminos más allá de la herencia colonial y transitar en dirección a otras tradiciones. Por tanto, a pesar de la calidad constructiva y formal del trabajo de Costa y de Oscar Niemeyer (figuras 4, 5), es necesario revisitar y dar voz de forma crítica y ampliada al origen de determinados discursos canónicos. La creación de una narrativa lineal que tendría su punto de inicio en la arquitectura colonial subestima que la ‘tradicional’ podría tener otros puntos de origen. Por tanto, admitir esta cuestión fundante en el pensamiento de Costa es, también, entender que este entendimiento está en la génesis del diseño urbano de Brasilia. Así, el ambiente construido está directamente ligado al pensamiento que lo constituye, y la arquitectura, en este sentido, produce realidades y sentidos, como coloca Andreia Moassab:

*El ambiente construido es un sistema semiótico revelador de los pueblos y dentro de este lenguaje la arquitectura tiene un papel central como productora de discurso, atribuyendo sentidos y construyendo realidades: es un dispositivo de producción de verdades.*¹⁶

Brasilia, que posee una de las arquitecturas más icónicas del país, produce un discurso y una ‘verdad’, y omite otras formas de habitar el territorio, formas ya preexistentes y menos predatorias. Por más que Costa intente convertir el proyecto de Brasilia como algo bastante personal, refiriéndose varias



Brasília, cidade que inventei.
 Lúcio Costa

figura 1
 Lúcio Costa. Croquis de la
 propuesta para el concurso de
 Brasília. Texto a mano en la imagen
 "Brasília, ciudad que inventé".
 Autor: Lúcio Costa, 1957. Fuente:
 IPHAN, 2014.

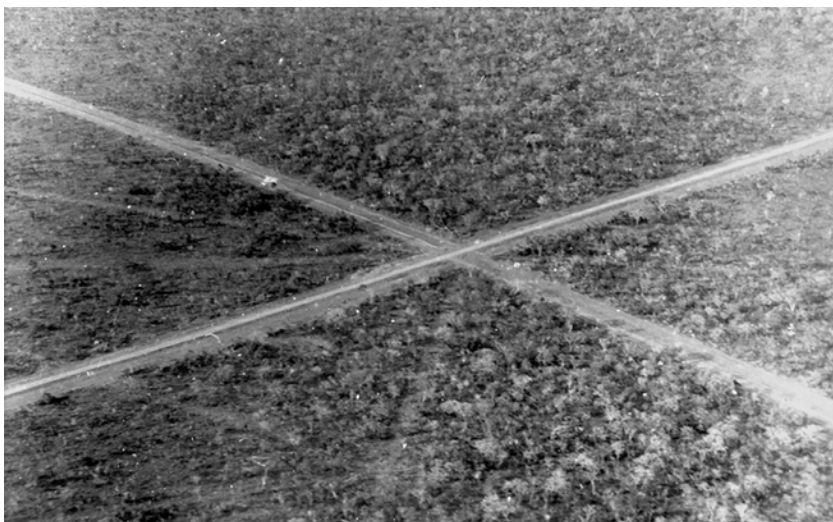


figura 2
 Abertura de los ejes rodoviarios
 que definen el plano-piloto de
 Brasília, marco zero de la capital.
 Autor: Mario Fontenelle. Fuente:
 Archivo Público do Distrito Federal
 - ArPDF, 1957.

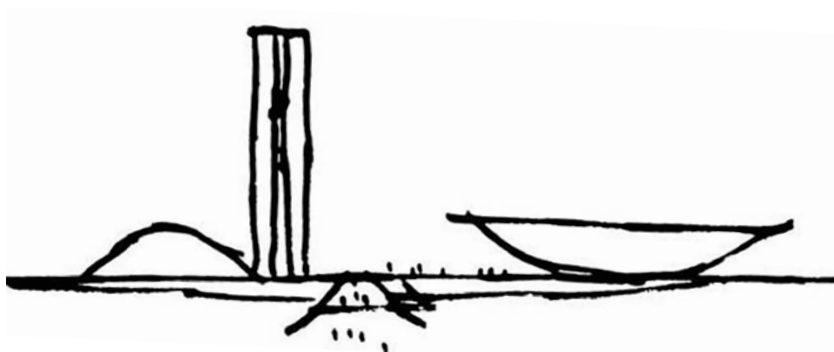


figura 3
 Vistas áreas de Brasília en
 construcción. Autor: Marcel
 Gautherot. Fuente: Instituto
 Moreira Salles, 1961.

figura 4
Vista del Palacio del Congreso Nacional. Autor: Marcel Gautherot.
Fuente: Instituto Moreira Salles, 1961.



figura 5
Oscar Niemeyer. Croquis del Palacio del Congreso Nacional. Autor: Oscar Niemeyer, 1958.
Fuente: Congreso Nacional. Disponible en: <https://www2.congressonacional.leg.br/visite/galeria> (15/10/2023).



veces al proyecto como una *invención suya*¹⁷. Según Cançado, podemos crear paralelos con las palabras del líder Yanomami Davi Kopenawa, “la concepción de ciudad es, en este sentido, menos un espacio particular y más una ontología”¹⁸. Y a partir de esta perspectiva podemos colocar que el proceso modernizador en el contexto latinoamericano se relaciona, fundamentalmente, con una colonialidad macro territorial. Este proyecto interescalar, entre otras cuestiones colocadas, interpreta la Floresta o, en este caso la Sabana, como un “vacío demográfico” a ser conquistado y a la arquitectura occidental como un distintivo de este proceso civilizatorio.

En este sentido, la formación urbana del territorio brasileño se genera a partir de la lógica de la “ciudad que se opone a la Floresta, como la civilización a la barbarie”¹⁹, conforme explica Marco Morel. La acción de deforestar para construir extensivamente, al contrario de “construir con”, viene de lo que el arquitecto Paulo Tavares apunta como “oposiciones dialécticas, las cuales contienen en sí las mismas relaciones de dominio, entre domesticado y salvaje, cultivado y no cultivado, artificial y natural”²⁰. Muchas veces los argumentos se esconden en la abstracción creativa del proyecto, distanciando la arquitectura de un abordaje medioambiental y relacional. El principio de *tabula rasa* o, en este caso de floresta arrasada, con sus trazos imperativos, se aproxima mucho más a un *construir sobre* los escombros de otros mundos. Es decir, la construcción de este proyecto urbano enmudeció aquello que era considerado atrasado, “para que la modernidad pudiese acontecer”²¹.

Es importante destacar que el uso de especies autóctonas en el diseño paisajístico de las “superbloques”, tipología característica de la escala bucólica o “cotidiana” (IPHAN, 2015), muestra que hubo un esfuerzo por retomar elementos preexistentes. Esto contradice el concepto de *tabula rasa* y demuestra las interpretaciones particulares hechas por el modernismo en Brasil. Brasilia formó parte del pensamiento desarrollista que guió el diseño urbano en Brasil durante este periodo y expone la complejidad de este análisis, que trae tanto glorias como decepciones. Sin embargo, es necesario revisar los procesos de la modernidad, porque estas premisas siguen vigentes en algunos sectores sociales y económicos, aunque de forma diferente. En este sentido, autoras como Paola Jacques (2020) y Marcia Chuva (2009) pretenden crear caminos de esperanza buscando otros legados en la arquitectura para pensar nuevos futuros²².

La superposición de las imágenes de Joseca Yanomami en la arquitectura del Palacio denuncia esta nueva realidad depredadora que representa el *garimpo* como fuerza destructiva para los pueblos amerindios. Esta amenaza se expresa en las reflexiones de Kopenawa y Albert, además de ser constatada por la literatura especializada, tanto en el caso del grupo Yanomami como de otros pueblos de la región²³. La Floresta sigue siendo visto por algunas fuerzas económicas y políticas como un espacio a ser deforestado para

la extracción de materias primas, y no como un legado biocultural de un proyecto del *urbanismo-floresta amerindio*, es decir, un lugar a ser habitado desde otros paradigmas.

La arquitectura como soporte de diálogo entre múltiples mundos

A través de la voz del líder Davi Kopenawa Yanomami, entendemos que Brasilia es leída por los Yanomami como un espacio de poder y de protección, donde son tomadas decisiones importantes que afectan directamente a la vida de los pueblos amerindios:

*Cuando yo de hecho comencé a defender la floresta, amigos blancos me invitaron a ir a Brasilia, para darme lo que llaman de premio. (...) Pensaron también que, con el premio, tal vez los garimpeiros dudasen antes de matarme. Me protegieron de la muerte*²⁴.

La propagación de las palabras en estos lugares es vista como una forma de atraer aliados para su lucha. Desde este punto de vista, es posible ver la ocupación audiovisual del Congreso Nacional como un acto de inmensa fortaleza, y no solo simbólica, sino, como explica Davi Kopenawa, genera una visibilidad que tiene consecuencias muy concretas, de vida o muerte de estas poblaciones, pudiendo protegerlos de los “buscadores de oro” (figura 6). A su vez, el *soplo de los xapiri* en el Congreso ofrece una visión de otra Brasilia posible, más allá de la deforestación y negación de un paisaje preexistente. La proyección nos recuerda la centralidad de las herencias de los pueblos amerindios en la historia biocultural de esta región. Es interesante considerar el papel del arte contemporáneo para los pueblos indígenas, para entender que esta intervención visual en la capital nacional está cargada de múltiples significados.

Según Lévi-Strauss²⁵, el arte amerindio se diferenciaría del arte occidental por no representar nada y si presentificar. El soporte sobre el cual los grafismos son realizados generalmente es tridimensional, siendo en general el propio cuerpo, que se transforma en artefacto. El grafismo amerindio también está mucho más marcado por abstracciones que sugieren relaciones. Así como Clastres (2012) nos explicó que no deberíamos mirar hacia las sociedades amerindias como sociedades sin Estado, en referencia a la sociedad occidental, lo mismo puede ser comprendido en relación al arte. Lagrou (2011) propone, a partir de sus estudios de los grafismos Kaxinawa, que la fuga de la representatividad sería un equivalente en el campo estético a la lucha contra el Estado, en el campo político. Esto se debe a que, desde la perspectiva amerindia, el arte puede ser vista como uno de los medios de producción de cuerpos. En este sentido, los cuerpos funcionan como memoria, sobre la cual está inscrito el valor igualitario de estas sociedades. Lagrou (2009) afirma que el arte amerindio es *agenciativo*, actúa directamente sobre su soporte, ya sean estos objetos o personas. El valor estético está directamente ligado a su funcionalidad. En el rito de pasaje, por ejemplo, la pintura corporal tiene

figura 6
Intervención artística con dibujos de los *xapiri* Yanomami, los espíritus de la Floresta en el Congreso Nacional con la frase “Vidas indígenas importan”. Autor: Sergio Lima. Fuente: Poder360 (03/12/2020). (pag 180-181)





una función performativa, moldeando y transformando el cuerpo²⁶, como se observa en las fotografías de Claudia Andujar (figura 7 y 8). Esa relación entre grafismo y soporte es específica y contextual.

Es posible pensar en el Congreso Nacional como un soporte sobre el cual se inscriben los grafismos amerindios, proyectados como una forma de incidir en esta arquitectura y hacerla más familiar. Esto intenta lograr una aproximación del espacio, visto como centro de poder. Como resalta Davi Kopenawa, las formas de inscripción de su pueblo son otras. Sin embargo, el líder Yanomami reconoce la necesidad de realizar una traducción entre diferentes cosmologías, en este caso, para comunicarse con los no-indígenas. El creciente intercambio con la ciudad demuestra una transformación también en el campo estético, como expresa Belaunde (2016), en que el grafismo amerindio pasa a aproximarse a la pintura figurativa de origen europeo. Según Belaunde, existe un movimiento estético de una nueva pintura figurativa amazónica desde la década de 1940, en la que los artistas buscan exaltar y recrear su ancestralidad y “generar una nueva relación con la ciudad a través de las artes visuales”²⁷. Podemos decir que de esta forma, la propia representación pictórica de la cosmología Yanomami realizada por Joseca Yanomami y proyectada sobre las fachadas del Congreso ya tienen en su técnica un *gesto antropofágico*, al apropiarse de técnicas figurativas para transmitir el mensaje de su pueblo. Al igual que Roldan Pinedo, artista del pueblo Shipibo-Konibo, que afirma: “ahora Lima es también un poco mi selva, yo también necesito usar los materiales que la ciudad, como la Floresta, me da”²⁸, podemos entender la ocupación Yanomami del espacio de Brasilia a través de los soportes que la ciudad dispone, y entre ellos, su arquitectura moderna.

Al habitar esta traducción, también se explica la intervención Yanomami conforme la definición de la arquitecta María Langerita, un “pellejo” diseñado para el busto o cuerpo arquitectónico del Congreso Nacional. Este “pellejo” no solo moviliza afectos y pautas sociopolíticas, sino que también tiene la capacidad de transmutar el soporte y accionar otros paradigmas arquitectónicos posibles, como el concepto de una *arquitectura del bosque*²⁹. La noción de una *arquitectura del bosque*, propuesta por Tavares, apela a que los proyectos espaciales amerindios “son el producto de interacciones complejas y de largo plazo entre colectivos humanos, fuerzas ambientales y la agencia de otras especies”. Se trata de reconocer y reivindicar la existencia de una *arquitectura del bosque*, que es producto de una agenda amerindia de coexistencia con el paisaje diseñada colectivamente, entre humanos y no-humanos. Cuando el “pellejo” de la *arquitectura del bosque* desaparece, permanecen las percepciones y significados territoriales de un debate epistémico en emergencia. Esta piel perecedera conforma el elemento corpóreo que permite la humanización y transmutación de un busto y soporte cargado de modernidad y hegemonía. Por instantes, la inscripción de los grafismos hace desaparecer su autoridad y nos devuelve otra visión de un patrimonio biocultural ancestral amenazado, no obstante, presente y vivo

figura 7

Fotografía de Davi Kopenawa hablando en el Congreso Nacional. Autor: Claudia Andujar, 1988. Fuente: Galeria Vermelho. Disponible en: <https://galeriavermelho.com.br/en/artistas/claudia-andujar/> (7/11/2023).



figura 8

Fotografía de joven Yanomami en hamaca tradicional de algodón. Autor: Claudia Andujar, 1974. Fuente: Galeria Vermelho. Disponible en: <https://galeriavermelho.com.br/en/artistas/claudia-andujar/> (7/11/2023).



en el territorio brasiliense, que invita a establecer otras relaciones posibles entre humanos y no-humanos (figuras 9 y 10).

Pensar en términos de *gestos arquitectónicos antropofágicos* nos permite pensar en formas de desestabilizar y desconcertar aquello de lo que parece inevitable escapar. Se trata de asumir, por *gesto*, un acto que se realiza, pero que “no necesariamente se completa o necesita completarse del todo”³⁰. No observamos esta propuesta Yanomami como una pequeña acción artística puntual, sino como un conjunto colectivo de acciones que han impulsado diseños urbanos revolucionarios. Estas acciones urbanas son centrales para los estudios estratégicos investigativos, ya que abren múltiples perspectivas de diseño, urbano y arquitectónico, que reivindican procesos de revisión incesantes. En este sentido, se perciben como *gestos arquitectónicos* en proceso y en estado de inacabamiento.

Consideraciones finales

El estudio de caso de la intervención efímera Yanomami en Brasilia ofrece una perspectiva estratégica y profunda sobre otras relaciones posibles entre la arquitectura moderna y las herencias *biopatrimoniales* indígenas silenciadas, como también sobre la posibilidad de movilizarse y posicionarse arquitectónicamente frente a la cicatriz histórica colonial. Las intervenciones de diseño elaboradas por los movimientos culturales y artísticos amerindios, con sus herramientas propias, estéticas, simbólicas, políticas, textuales, etc., abren caminos para posibles ejercicios y cuestionamientos espaciales de reparación.

La proyección *Xapiri pë nē mari* [El soplo de los *xapiri*], más allá de ser una incisión gráfica en un símbolo de la arquitectura moderna institucional, nos abre perspectivas proyectuales que inician un diálogo para diseñar juntos otras urbanidades posibles, apuntando relaciones y devenires entre la Floresta y la Ciudad. Con este gesto arquitectónico, que repara mientras devora, los Yanomami nos invitan a construir zonas entre diversos mundos, donde podemos entrelazar numerosas narrativas y capas de significado. Así, el concepto de devoración *antropofágica* es interpretado con su poderosa potencia para establecer esta interacción entre culturas y tiempos, ya que implica una forma de visibilizar y reconocer las heridas y cicatrices coloniales, desde su potencial proyectivo arquitectónico.

Con esta visión futurible, nos proponen un devenir de urbanidades de otra naturaleza, abordando las posibles mutaciones urgentes de las actuales urbes, como la descarbonización y la reparación de los paisajes degradados, entre otros aspectos que repercuten tanto en los métodos de diseño como en las relaciones que se establecen entre epistemologías. El proyecto de futuro amerindio coexiste y disputa espacio de representación en el presente, frente a un antagonico proyecto futuro del agronegocio. Desde esa perspectiva, reconocer y visualizar las roturas y cicatrices en su potencia es vital para poder pensar juntos, en alianza, en otros futuros.

figura 9
Intervención artística con dibujos de los *xapiri* Yanomami, los espíritus de la Floresta en el Congreso Nacional. Autor: Adriano Machado. Fuente: Instituto SocioAmbiental (ISA) (03/12/2020).

figura 10
Intervención artística con dibujos de los *xapiri* Yanomami, los espíritus de la Floresta en el Congreso Nacional. Autor: Adriano Machado. Fuente: Instituto SocioAmbiental (ISA) (03/12/2020).



1. BANIWA, Denilson. Vaivém histórico. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 82, p. 237-248, ago. 2022. p.237. El urucum (Bixa orellana), el jenipapo (Genipa americana), y el crajiru (Arrebidaca chica Verlot) son plantas usadas por los amerindios como fuentes de pigmento aplicado en sus pieles y otros soportes.
2. El término amerindios define a los pueblos indígenas de las Américas, debido a las semejanzas que unen a las sociedades indígenas de América del Norte, Central y del Sur. Usaremos el término amerindio a lo largo del texto. Disponible en: https://pib.socioambiental.org/pt/Quem_s%C3%A3o [Accedido 22 Noviembre de 2022].
3. MOASSAB, Andréia. Os desafios de introduzir as categorias gênero e raça no ensino de arquitetura e urbanismo. Epistemologias do Sul, Foz do Iguaçu, v. 3, n.2, 2019: 134-153. p.150.
4. BRAIDOTTI, Rosi. Affirmative Ethics and Generative Life. Deleuze and Guattari Studies 13.4, 2019: 463-481.
5. FÓRUM DE LIDERANÇAS YANOMAMI E YE'KWANA E INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Xapiri pë nê mari. [Video, color, sonoro]. Brasil, 2020, 8 min. nímación en tres canales. Dibujos: Joseca YanomamiFras: Davi Kopenawa Yanomami; Cantos: Ehuana Yaiara Yanomami, Levi Malamahi Alaopeteri Yanomami, Tafarel Yanomami –captados por Marcos Wesley de Oliveira en la aldea Watoriki. Otros registros sonoros captados por Gustavo Fioravante, Watoriki. Apoyo: Hutukara Associação Yanomami. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=b-Itr31QwY> [Accedido 2 de junio de 2023].
6. LANGARITA SÁNCHEZ, María. “Territorios de excepción la CV500 como laboratorio de arquitectura”. Director de tesis: Emilio Tuñón Álvarez. Universidad Politécnica de Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura. 2016.
7. BANIWA, Vaivém histórico. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 82, 2022, p.237.
8. Para una de estos estudios arqueológicos, ver HECKENBERGER, Michael, PETERSEN, James y NEVES, Eduardo. “Village Size and Permanence in Amazonia: Two Archaeological Examples from Brazil”. Latin American Antiquity. 10 Vol. 4, (1999): 353-376. HECKENBERGER, Michael, RUSSELL, Christian, FAUSTO, Carlos, TONEY, Joshua R., SCHMIDT, Morgan J., PEREIRA, Edithe, FRANCHETTO, Bruna y KUIKURO, Afukaka. “Pre-Columbian urbanism, anthropogenic landscapes and the future of the Amazon”. Science, 321(5893), (2008): 1214-1217.
9. En la ecología histórica diversos estudios argumentan esta hipótesis: BALEÉ, William. The research program of historical ecology. Annual Review of Anthropology, 2006,35:75-98. BALÉE, William. Cultural forests of the Amazon: a historical ecology of people and their landscapes. Tuscaloosa: University of Alabama Press. 2013.
10. Para una descripción más completa del concepto de la reparación, ver: TWITCHIN, Mischa. (2021) On Repair, Performance Research, 26:6, 54-61. Danika Cooper (2023) Spatializing Reparations, Journal of Architectural Education, 77:1, 66-86, DOI: 10.1080/10464883.2023.2165805
11. TAVARES, Paulo. A capital colonial. Revista Zum. Publicado en 28 de julio de 2020, 2020a, el 1 de marzo de 2023, 2º párrafo.
12. Ver DANOWSKI, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2017). The Ends of the World, trans. Rodrigo Nunes, Cambridge: Polity. p.122.
13. Ver AZOULAY, Ariella (2019). Potential History: Unlearning imperialism, London: Verso.
14. Para una descripción más completa, ver: IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Plano Piloto 50 anos: cartilha de preservação, Brasília, 15ª Superintendencia Regional IPHAN, 2007.
15. FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala. Editora Record. 2001.
16. MOASSAB, Andréia. O patrimônio arquitetônico no século XXI para além da preservação unívoca e do fetiche do objeto. Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA. n. 2 (2013). São Paulo: PUCSP, 2003. p.26
17. Original de Lucio Costa : IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília. “Plano Piloto de Brasília”, Brasília, 2014. Además Canez y Segawa argumentan la centralidad de la figura Lucio Costa CANEZ, Anna Paula; SEGAWA, Hugo. Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou. Arquitectos, São Paulo, ano 11, n. 125.00, Vitruvius, out. 2010.
18. CANÇADO, Wellington. “Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica”. Director de Tesis doctoral: Roberto Luis de Melo Monte-Mór. Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2019. p. 35.
19. MOREL, Marco. A saga dos Botocudos: guerra, imagens e resistência indígena. São Paulo: Hucitec, 2018. p. 129 apud CANÇADO, Wellington. “Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica”. Director de Tesis doctoral: Roberto Luis de Melo Monte-Mór. Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2019. p. 19.
20. TAVARES, Paulo. In The Forest Ruins. In: Superhumanity: Design of the Self, edited by Beatriz Colomina, Nikolaus Hirsch, Anton Vidokle, and Mark Wigley. (Org.). 1ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2017, v. 1, p. 20-35.
21. JACQUES, Paola, B.; LOPES, Dilton; In: A construção de Brasília: Alguns silenciamentos e um afogamento. Campinas, SP: XII Encontro de História da Arte – Unicamp. Campinas, SP. 2017 p.473.
22. A historiadora Márcia Chua sinala el paso de la memoria como obstáculo a la modernidad. La autora utiliza la expresión “memorias del futuro”, y transfiere al patrimonio histórico el potencial de apoyar un futuro más justo. er: CHUVA, Márcia. Os Arquitetos da Memória: sociogênese das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009. p. 213.
23. IUBEL, Aline Fonseca. (2020) Terras de Ouro: Narrativas e experiências indígenas e não indígenas acerca do garimpo de ouro na Amazônia Brasileira.
24. KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.486.
25. Apud LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? Revista de Antropologia, São Paulo (USP), 2011, v. 54, n.2. pp.747-780.
26. SEEGER, Anthony; MATTA, Roberto da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras. Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia, n. 32, p. 2-19.1979.
27. BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos e Pintores: Plantas e Figuração na Amazônia Peruana. Mana, v. 22, n. 3, p. 611–640, 2016.
28. Apud BELAUNDE, 2016. BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos e Pintores: Plantas e Figuração na Amazônia Peruana. Mana, v. 22, n. 3, p. 611–640, 2016.
29. TAVARES, Paulo. Derechos no humanos y otros ensayos acerca de la arquitectura del bosque. Bartlebooth, Madrid, 2022. p.87.
30. ABDULLA, Danah & VIERA DE OLIVEIRA, Pedro J. S. (2023). El caso de los gestos menores. Diseña, (22), Article.6. p.5.

Bibliografia

ABDULLA, Danah y VIERA DE OLIVEIRA, Pedro J. S. El caso de los gestos menores. *Diseña*, (22), 2023, Article.6. <https://doi.org/10.7764/disen.22.Article.6>

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

AZOULAY, Ariella. *Potential History: Unlearning imperialism*, London: Verso, 2019.

BALÉE, William. *Cultural forests of the Amazon: a historical ecology of people and their landscapes*. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 2013.

BANIWA, Denilson. *Ficções coloniais*. Revista Zum-(20). Instituto Moreira Salles, 2021.

BANIWA, Denilson. *Vaivém histórico*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 82, 2022.

BELAUNDE, Luisa Elvira. Donos E Pintores: Plantas E Figuração Na Amazônia Peruana. *Mana*, v. 22, n. 3, 2016.

BRAIDOTTI, R. Affirmative Ethics and Generative Life. *Deleuze and Guattari Studies* 13.4. 2019. p. 463–481. DOI: 10.3366/dlgs.2019.0373

BRASIL. IPHAN - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. Brasília, cidade que inventei: Relatório do Plano Piloto de Brasília. "Plano Piloto de Brasília", Brasília, 2014.

CANÇADO, Wellington. "Sob o pavimento, a floresta: cidade e cosmopolítica". Tesis doctoral, Universidade Federal de Minas Gerais, 2019. <http://hdl.handle.net/1843/35246>.

CANEZ, Anna Paula; SEGAWA, Hugo. Brasília: utopia que Lúcio Costa inventou. *Arquitextos*, São Paulo, ano 11, n. 125.00, Vitruvius, out. 2010. <https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.125/3629>.

Ayara Mendo Pérez

Universidad de Alicante (UA)

Universidade Federal do Rio de Janeiro (LAURD/PROURB/FAU/UFRJ)

Arquitecta (Universidad de Alicante), Máster (PROURB-con beca FAPERJ nota 10) y Doctora (IPPUR-UFRJ). Profesora efectiva en Proyectos de Arquitectura en la Universidad Federal de Río de Janeiro (desde 2018), y actualmente profesora asociada del Área de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Alicante. Investigadora en el grupo de investigación PAPCPEPM (UA) y en el laboratorio LAURD/PROURB (UFRJ). Su línea de investigación, propone reivindicar la percepción de las herencias de las espacialidades amerindias y, así, afirmar estos saberes en el ámbito de la arquitectura y el urbanismo. ayara.mendo@ua.es

Camila Bevilaqua Afonso

Antropóloga con doctorado (2022) y maestría (2017) en el Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social en Museu Nacional - Universidade Federal do Rio de Janeiro. mila.bevi@gmail.com

Priscila Martins de Melo

Arquitecta por la Universidad Federal de Río de Janeiro (UFRJ). Especialista en Sociología Urbana por la Universidad del Estado de Río de Janeiro (UERJ). martins.priscila18@gmail.com

Fuente de financiamiento. Financiación propia

CLASTRES, Pierre. *A Sociedade contra o Estado – pesquisas de antropologia política*. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.

COOPER, Danika. Spatializing Reparations. *Journal of Architectural Education*, 77:1, (2023). P. 66-86, DOI: 10.1080/10464883.2023.2165805

DANOWSKI, Déborah y VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *The Ends of the World*, trans. Rodrigo Nunes, Cambridge: Polity. (2017).

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. Editora Record, 2001.

HECKENBERGER, Michael, PETERSEN, James y NEVES, Eduardo. "Village Size and Permanence in Amazonia: Two Archaeological Examples from Brazil". *Latin American Antiquity*. 10 Vol. 4, (1999): 353-376. https://www.researchgate.net/publication/248329217_Village_Size_and_Permanence_in_Amazonia_Two_Archaeological_Examples_from_Brazil.

IUBEL, Aline Fonseca. *Terras de Ouro: Narrativas e experiências indígenas e não indígenas acerca do garimpo de ouro na Amazônia Brasileira*. 2020.

JACQUES, Paola B. *Pensamentos selvagens: montagem de uma outra herança*. Vol. 2. Salvador: EDUFBA, 2021.

JACQUES, Paola, B.; LOPES, Dilton; In: *A construção de Brasília: Alguns silenciamentos e um afogamento*. Campinas, SP: XII Encontro de História da Arte – Unicamp. Campinas, SP, 2017 p.473. JECUPÉ, Kaká Werá. *A Terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. 2ª ed. São Paulo: Petrópolis, 1998.

KOPENAWA, David; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. *Ideas para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LAGROU, Els. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? *Revista de Antropologia*, São Paulo (USP), 2011, v. 54, n.2.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2009.

NASCIMENTO, Flavia Brito do. *Arquitetos Modernistas*. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). *Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural*. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015.

MOASSAB, Andréia. "O patrimônio arquitetônico no século XXI para além da preservação uníssona e do fetiche do objeto" *Revista Digital do Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História Universidade Federal da Integração Latino-Americana-UNILA*. n. 2 São Paulo: PUCSP (2013) <https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/71/92>.

MOASSAB, Andréia. "Os desafios de introduzir as categorias gênero e raça no ensino de arquitetura e urbanismo". *Epistemologias do Sul*, Foz do Iguaçu, v. 3, n.2, (2019): 134-153. <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2478>.

SEEGER, Anthony; MATTA, Roberto da; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo B. *A construção da pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. *Boletim do Museu Nacional, Série Antropologia*, n. 32, 1979.

TAVARES, Paulo. In *The Forest Ruins*. In: *Superhumanity: Design of the Self*, edited by Beatriz Colomina, Nikolaus Hirsch, Anton Vidokle, and Mark Wigley. (Org.). 1ed. Minneapolis: The University of Minnesota Press, 2017, v. 1.

TAVARES, Paulo. "A capital colonial". *Revista Zum*. Publicado em 28 de julio de 2020, 2020a, acesso el 1 de marzo de 2023, <https://revistazum.com.br/ensaios/a-capital-colonial/>.

TAVARES, Paulo. *Derechos no humanos y otros ensayos acerca de la arquitectura del bosque*. Bartlebooth, Madrid, 2022.

TAVARES, Paulo. *Lucio Costa era racista? Notas sobre raça, colonialismo e a arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: n-1, 2022a.

TWITCHIN, Mischa. *On Repair*, *Performance Research*, 26:6, (2021). p. 54-61. DOI: <https://doi.org/10.1080/13528165.2021.2059162>.

La integración de la energía renovable en el paisaje litoral europeo

Tres casos de estudio

Integration of renewable energy infrastructure in the European coastal landscape

Three case studies

Daniel Cueto Mondéjar, F. Javier Castellano-Pulido

rita_20
noviembre 2023
ISSN: 2340-9711
e - ISSN 2386 - 7027
págs 188-211

Resumen. El gran desarrollo que ha mostrado la energía renovable como estrategia central de la denominada *transición energética* ha provocado importantes impactos en el territorio. Estos incluyen desde conflictos con otras actividades económicas hasta la invasión de paisajes de gran valor cultural. Estas intersecciones, con ciertas particularidades, también se aprecian en ciertos contextos litorales en los que se están implementando nuevas tecnologías tanto en mar como en tierra para la obtención de energía. Atender a este contexto específico desde su dimensión espacial por parte de la arquitectura y desde una noción amplia de la idea de paisaje puede permitir importantes aprendizajes para el proyecto de la energía. Este trabajo presenta un análisis de tres casos de estudio como ejemplos relevantes de los procesos emergentes de ocupación del litoral europeo: *el parque eólico de Middelgrunden, la planta undimotriz de Mutriku y la infraestructura mareomotriz del estuario del Rance*. El estudio realiza una relectura de sus aspectos espaciales desde una mirada arquitectónica y define estrategias de diseño que relacionan la infraestructura energética litoral con su contexto paisajístico y sociocultural específico, proponiendo así relaciones transversales que pueden incorporarse a los procesos de integración multidisciplinarios para futuros escenarios de la energía en la costa.

Palabras Clave

Energías renovables
Paisaje litoral
Ordenación del espacio marino
Infraestructura
Energía marina
Energía eólica

ABSTRACT. The great development that renewable energy has shown as a central strategy of the so-called *energy transition* has caused significant impacts on the territory. These range from conflicts with other economic activities to the invasion of landscapes of great cultural value. These intersections, with certain particularities, are also seen in certain coastal contexts in which new technologies are being implemented both at sea and on land to obtain energy. Attending to this specific context from its spatial dimension on the part of architecture and from a broad notion of the idea of landscape, can allow important learnings for the energy project. This paper presents an analysis of three case studies as relevant examples of the emerging processes of European coastal occupation: the *Middelgrunden wind farm, the Mutriku wave plant and the tidal infrastructure of the Rance estuary*. The research makes a rereading of its spatial aspects from an architectural perspective and defines strategies that allow the coastal energy infrastructure to be related to its specific landscape and sociocultural context, thus proposing transversal relationships that can be taken into account in multidisciplinary integration processes for future scenarios of energy at the coast.

KEY WORDS. Renewable energies, coastal landscape, marine spatial planning, infrastructure, wave energy, wind energy.

INTRODUCCIÓN

La transición energética es una estrategia fundamental en cualquier política territorial de futuro para la mitigación del cambio climático. Como resultado, la infraestructura para la producción de energías renovables se está extendiendo por todo el territorio europeo presionando también sus litorales¹. Estas instalaciones requieren de una importante ocupación espacial para cubrir las demandas energéticas actuales, lo que puede amenazar ciertos contextos como los paisajes litorales, en los que los parques energéticos confluyen con múltiples actividades económicas, además de entrar en contacto con las dinámicas costeras². Como muestra de estos desafíos, surgen fenómenos como el NIMBY (Not in my Backyard) que ponen de manifiesto el rechazo frecuente a estos proyectos por parte de la población por su importante influencia en los paisajes locales y en actividades sensibles como el turismo o la pesca.

Hasta ahora, las miradas para lograr una integración paisajística de la infraestructura han oscilado entre tres tendencias: *paisajes tecnificados* por megaproyectos motivados por la productividad, *paisajes proteccionistas* de entornos naturales e históricos que alejan de la costa las instalaciones y *paisajes estetizados*, basados en la estilización de los dispositivos o en la imitación formal de la naturaleza (figura 1). Estas estrategias se muestran insuficientes para abordar los tres impactos fundamentales de la infraestructura energética en el territorio – la percepción visual, la huella espacial y la compatibilidad de actividades económicas – porque tienden a simplificar la complejidad de los paisajes. Sus soluciones se suelen reducir a la mitigación de la percepción del observador, la optimización productiva de las instalaciones para minimizar la ocupación o la segregación de las actividades económicas del litoral

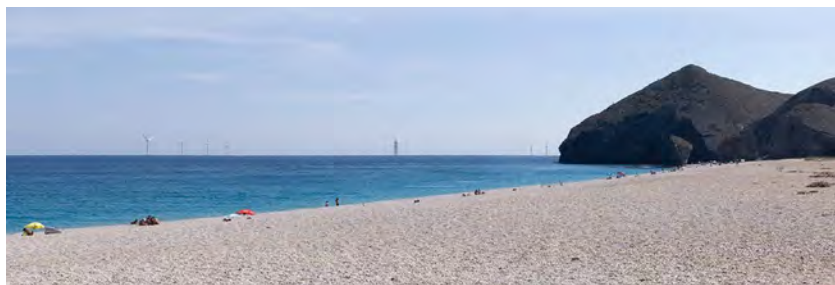


figura 1

Tendencias actuales de integración en el paisaje de la infraestructura energética.

a) Paisaje tecnificado: Proyecto Mar de Ágata. Carboneras. SENER 2022. Fuente: <https://mardeagatapaisaje.es/>

b) Paisaje proteccionista: Parque eólico de Lillgrund. Suecia 2011. Fuente: <https://isc.dk/>

c) Paisaje esteticista: Aerogenerator X. Grimshaw Architects. 2010. Fuente: <https://grimshaw.global/>

en áreas monofuncionales. Este estudio trata de encontrar perspectivas innovadoras para abordar la integración de la infraestructura energética desde una aproximación sociocultural y paisajística de la misma, así como desde las potencialidades que las relaciones espaciales ofrecen para poder diseñar escenarios de transición en el litoral europeo.

METODOLOGÍA

El objetivo de este estudio es encontrar una serie de estrategias espaciales generales para facilitar la integración de los proyectos de la energía en el paisaje desde esta mirada sociocultural y paisajística. Estas estrategias se basan en las relaciones espaciales territorio-infraestructura a diferentes escalas —denominadas aquí *dimensiones espaciales*— en tres casos de estudio singulares del litoral europeo. Estas dimensiones son: territorial (red), local (percepción), urbanismo (distribución espacial) y arquitectura³. Esta clasificación introduce a la infraestructura energética en un análisis equiparable al de cualquier proyecto de paisaje con el objetivo de desplazar la mirada productiva a una perspectiva sociocultural y multidisciplinar.

Los ejemplos elegidos para su estudio son las plantas energéticas de *Middelgrunden* (2000), *Mutriku* (2011) y *Rance* (1966) que aprovechan respectivamente el recurso eólico, undimotriz y mareomotriz. Los proyectos son elegidos porque emplean tecnologías diferentes, porque han consolidado relaciones paisajísticas singulares y por su recorrido temporal. Además, ofrecen una gran cantidad de información a través tanto de la literatura científica como de fuentes locales, lo que permite entender la evolución en el tiempo de sus relaciones con el territorio (figura 2).



figura 2

Casos de estudio analizados a)
Parque eólico de Middelgrunden.

Fuente:

a) Planta undimotriz de Mutriku.

Fuente: Ente Vasco de la Energía
<https://www.bimep.com>

b) Foto por Dagmar Richardt,
2008, <https://stock.adobe.com/es/>

c) Planta Mareomotriz del estuario
del Rance. Fuente: Université Du
Temps Libre Du Centre Ouest
Bretagne <http://utlcoeb.e-monsite.com/>.



Del análisis de los tres casos de estudio se obtienen dos resultados. Se ha elaborado, por una parte, la descripción de las dimensiones espaciales de los proyectos analizados según su potencial para el proyecto de paisaje. Se han añadido, además, referencias arquitectónicas y artísticas que contribuyen a ampliar la perspectiva sobre estas tecnologías para entenderlas desde un contexto cultural exterior al sector energético. Como segundo resultado, de las dimensiones anteriores se extraen estrategias para la integración de la infraestructura –visual, espacial y funcional- en el paisaje para un escenario futuro de transición energética sostenible social, económica y ambientalmente. Estas aportan formas específicas de relación con el entorno que pueden ser ensayadas tanto en posibles intervenciones sobre los mismos casos de estudio analizados como en otros proyectos de la energía litoral.

TRES CASOS DE ESTUDIO EN EL LITORAL EUROPEO

Horizonte eólico del Øresund

El parque eólico de Middelgrunden se sitúa sobre un banco de arena del mismo nombre en el estrecho de Øresund a 3.5 km del frente marítimo de Copenhague⁴. En una zona de fuertes vientos, los molinos han salpicado este paisaje costero desde la Edad Media siendo retratados con frecuencia en las representaciones de la ciudad como elementos fundamentales de su litoral (figura 3). Este es el origen del arraigo de la cultura energética en Dinamarca,



figura 3
Recorte de la ilustración Vista de Copenhague de Jan Diricks, 1611.
Fuente: www.kbhilleder.dk.

que muchos siglos después se fue consolidando con los primeros prototipos de turbinas modernas. La histórica relación comunidad-energía facilitó que, como en otros proyectos eólicos nacionales, la propiedad del parque de Middelgrunden fuera compartida entre la compañía nacional eléctrica y una cooperativa que interviene directamente en su gestión. Esto fue crucial desde el proceso de planeamiento en el que la postura de la cooperativa promovió un diseño de la instalación poco ortodoxo. En lugar de un patrón regular, las

turbinas formarían una curva de casi 4 km para seguir el trazado histórico de las defensas de la ciudad con centro en el parlamento danés (figura 4). La distribución permitiría que el arco fuera reconocible desde el litoral sin entrar en conflicto con el resto de elementos paisajísticos de valor. La inclusión de parámetros culturales en la distribución espacial de las turbinas supuso un hito único de gran interés en el sector energético.

Middelgrunden fue el primer parque eólico de Copenhague, sin embargo, hoy en día es sólo un eslabón más dentro del proyecto para la transición energética de la región conocido como *CPH 2025 Climate Plan* del que también forman parte otras instalaciones eólicas, centrales de biocombustibles o infraestructuras experimentales para la industria del hidrógeno. La central térmica de residuos de CopenHill, obra del reconocido estudio de arquitectura BIG (Bjarke Ingels Group) ejemplifica la intensa relación de la ciudadanía danesa con la energía renovable.

La paulatina materialización de este plan de transición energética ha sido parte de la renovación del frente marítimo de la ciudad. En este contexto, Middelgrunden se ha convertido en un símbolo que representa innovación y conciencia medioambiental constituyendo incluso un lugar de constante afluencia turística (figura 5). Para convertir el parque en un espacio

figura 4
Usos del mar y energías renovables en el área metropolitana litoral de Copenhague. Proyectos de energía renovable litoral. Fuente: Elaboración propia.



figura 5
Sellos relacionados con energía eólica en Dinamarca. Parques eólicos de Askov (1891), Gedser (1957) y Middelgrunden (2000). Fuente: www.wnsstamps.post.



multifuncional está en desarrollo un marco legislativo que permita el acceso para el turismo y al mismo tiempo pueda restringir actividades perniciosas para el medio marino como la pesca de arrastre. Se pretende generar así, una suerte de santuario ecológico que mejore la provisión de especies que hasta este momento han sido mermadas por la pesca intensiva ahora relegada a un perímetro de más 200m de distancia del parque. Esta circunstancia ha iniciado un interés local en la pesca recreativa ecológica y en el submarinismo, por lo que aparecen proyectos como *UnitedH2020* que trata de consolidar la confluencia entre energía y turismo e incentivar nuevos usos que creen sinergias en los ámbitos socioeconómico, legal y político.

El parque eólico configura un paisaje litoral visible desde cualquier punto elevado de la ciudad que crea un nuevo horizonte desde el frente marítimo. Supone una referencia que permite acotar la superficie abstracta del mar y, al mismo tiempo, visibiliza la presencia del recurso eólico⁵(figura 6). La capacidad de las instalaciones eólicas para generar resonancias con las fuerzas de la naturaleza y convocarlas recuerda a determinadas intervenciones de *Land Art* como *The Umbrellas*, de Christo y Jeanne-Claude. Haciendo uso de códigos similares, la arquitectura es capaz de desarrollar proyectos energéticos que crean vínculos visuales y experienciales con la historia. Este es el caso de la propuesta *Área de rememoración*, proyecto que distribuye los

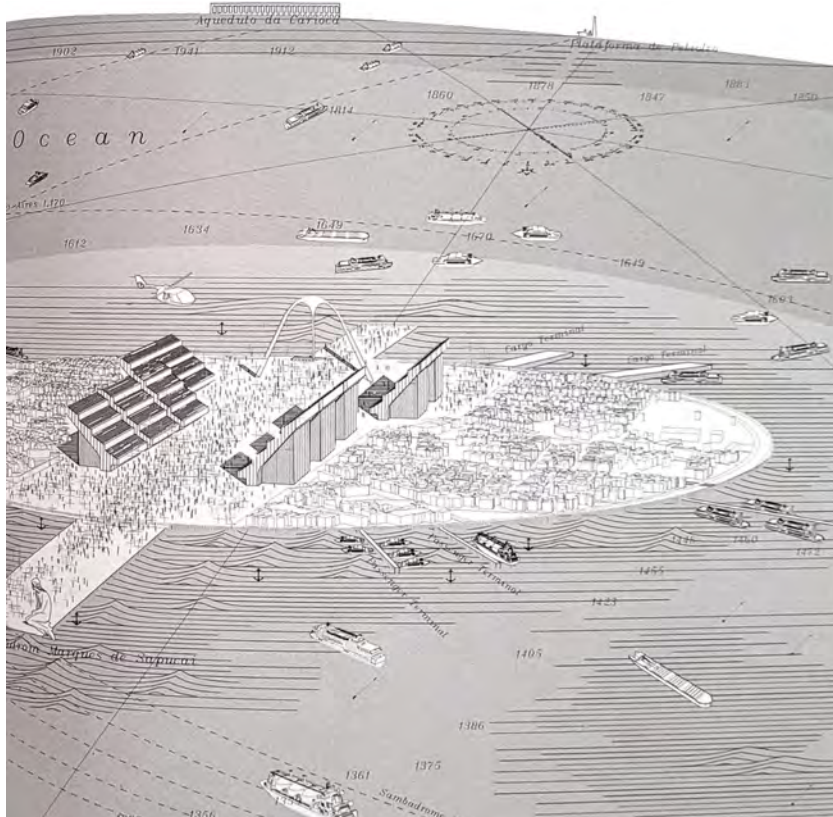


figura 6
A Geographic Stroll around the Horizon. Desing Earth. 2013.
Fuente: Imagen extraída del libro Geostories. Another Architecture for the Environment. Rania Ghosn y El Hadi Jazairy. Ed.: Actar. 2018.

dispositivos energéticos en relación a la disposición de las naves en la célebre batalla de Trafalgar de 1805 creando un lugar para la memoria (figura 7).

El acceso al parque se obtiene en un tránsito de unos veinte minutos en lancha semirrígida desde el puerto hasta la primera turbina. Su escala monumental se asemeja en proporción a las instalaciones industriales del puerto y a los cruceros o los barcos de carga que lo frecuentan. Esta arquitectura del viento, abstracta, fría y cercana a lo sublime, es intensificada por el movimiento incesante de sus palas y sólo determinados elementos como las puertas de las astas permiten entender su dimensión (figura 8). Supone una verdadera experiencia espacial singular de gran intensidad a sus diferentes escalas, capaz de combinar infraestructura, mar y viento y de generar nuevas identidades para la comunidad.

Mirador de la energía de Mutriku

La planta undimotriz de Mutriku se encuentra en el Golfo de Vizcaya, en el puerto de esta pequeña población costera históricamente dedicada a la pesca

figura 7

a) The Umbrellas. Christo y Jeanne-Claude. California 1991. Fuente: Foto de André Grossmann, Christo and Jeanne-Claude Foundation, 1991 <https://christojeanneclaude.net/>
b) Área de rememoreción en el Cabo de Trafalgar. Laboratorio de técnicas y paisajes contemporáneos. UPM. Fuente: Recorte de fotomontaje extraído del libro Campos de Batalla. 2002-03. Ed. COAC.

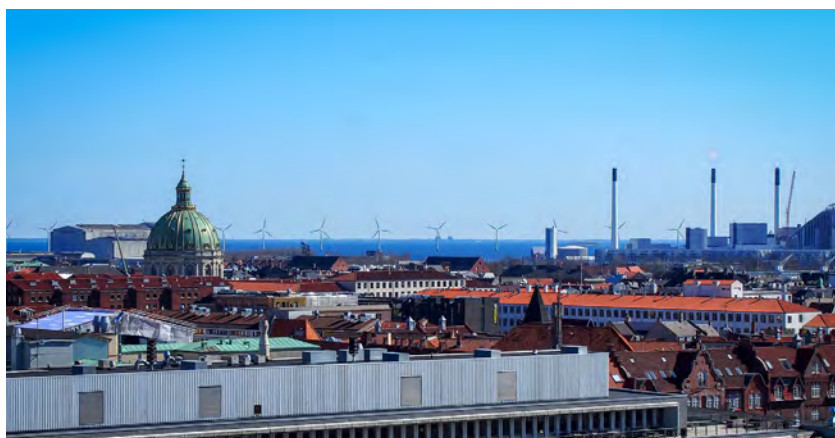


figura 8

Vistas del parque desde diferentes localizaciones. Fuente:
a) Foto por Belogodorov, 2016, <https://stock.adobe.com/es/>
b) RibAlex.dk, 2004, <https://ribalex.dk/>
c) UNITED Research Project, 2020, <https://www.h2020united.eu/>.



de la ballena en la que se elaboraban los galeones que viajaban a Canadá por bacalao. Su situación en una pequeña bahía entre acantilados no evita su exposición al continuo oleaje que ha requerido las continuas remodelaciones de su puerto (figura 9). A su dique más reciente se incorporó la instalación undimotriz en el año 2011⁶.



figura 9
Dibujo de la costa de Mutriku.
Fuente: Ilustración extraída de "El atlas del rey planeta: La descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos", de Pedro Texeira (1634).

La planta y su dique forman parte de nuevas infraestructuras turísticas dirigidas a la paulatina sustitución de una actividad pesquera en declive. Mediante esta intervención se aumentó el número de amarres del puerto deportivo y se mejoró la protección contra el intenso oleaje. En poco tiempo, la presencia de la infraestructura ha provocado transformaciones importantes en el litoral cambiando los depósitos de arena, generando nuevas playas y vaciando otras. Tanto la construcción de sucesivas infraestructuras como estos cambios de la dinámica litoral han desnaturalizado el frente marítimo. Esto ha causado un gran impacto visual para una población muy ligada al valor simbólico y cultural de sus playas y con una gran sensibilidad hacia la instalación de nuevas infraestructuras costeras (figura 10). Las autoridades locales por su parte, luchan contra esta percepción, tratando de integrar la planta como parte del patrimonio local en propuestas como el Geoparque de la Costa Vasca.

La planta undimotriz es un proyecto promovido por el Ente Vasco de la Energía, institución que ha planteado una estrategia a largo plazo para conseguir la soberanía energética de la comunidad vasca. La región trata así de avanzar desde un metabolismo energético alimentado por combustibles fósiles al aprovechamiento de recursos renovables locales. El País Vasco ha sido una comunidad dependiente históricamente del carbón vegetal obtenido de sus encinares para mantener sus importantes industrias. El Monte Arno, que se alza sobre la población de Mutriku, albergaba decenas de carboneras, canales de transporte y chozas para pernocta configurando un

paisaje cultural casi desaparecido. Del mismo modo, los paisajes de la energía contemporáneos y futuros aspiran a imbricarse en la cultura local.

Desde hace más de una década, los esfuerzos por desarrollar la transición energética en el litoral han derivado en un proyecto regional que integra diferentes intervenciones entre las que se encuentra la planta de Mutriku. Este comprende, además, un centro logístico en Bilbao, una oficina técnica e incubadora de empresas en Armintza y la plataforma de energía marina de Vizcaya (BIMEP) dedicada al ensayo de nuevas tecnologías y a la investigación oceánica. Se puede ver, de esta manera, como un verdadero sistema energético renovable litoral que se va extendiendo a nivel regional y que se apoya en las diferentes capacidades que cada ubicación aporta, creando una red física descentralizada de intercambio energético y de información científica (figura 11).

El proyecto para el nuevo dique de Mutriku conllevó la adición de una nueva playa y una piscina natural de formas orgánicas y materiales locales. La planta eléctrica aparece como continuidad y extensión del dique y por tanto como contención y protección. Presenta una apariencia geográfica, pero artificializada mediante su forma en arco. El acceso desde la playa a través

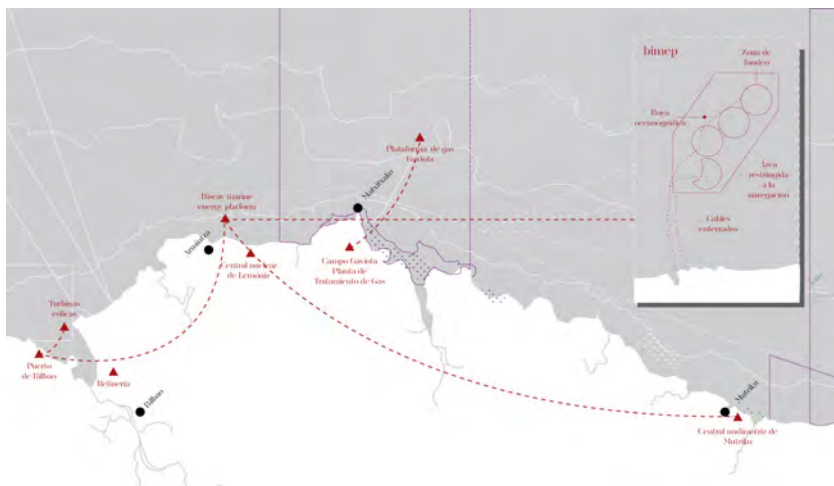
figura 10

Evolución del paisaje antes y después de la construcción del dique y la planta energética. Fuente: Imágenes de Google Earth Pro años 2001 (a) y 2018 (b) (Image©2023 Eusko Jalauritza; Image©2023 TerraMetrics; Data SIO, NOAA U.S. Navy, NGA, GEBCO).



figura 11

Usos del mar y proyecto regional de energía marina en el País Vasco. Fuente: Elaboración propia.



del dique conduce a un sistema de rampas que nace en una explanada de hormigón que mira al pueblo en una suerte de plaza pública⁷. El ascenso por la rampa finaliza en un gran mirador sobre el Cantábrico (figura 12).

Desde el punto de vista arquitectónico, la obra se relaciona con numerosos proyectos de piscinas naturales y de observatorios que desde el litoral se asoman al mar⁸(figura 13). Además, su posición de contención frente al oleaje lo emparenta con la épica de la pintura romántica y con la violencia evanescente de la obra de Turner. Esa misma relación puede encontrarse, por ejemplo, en otro proyecto situado en el golfo de Vizcaya como es el paisaje energético undimotriz de *Galerna*, de la arquitecta Marta Domínguez (figura 14).



figura 12
Vistas de la planta desde diferentes localizaciones. Fuente:
a) Foto por Julen, <https://stock.adobe.com/es/>
b) Foto por David, <https://stock.adobe.com/es/>

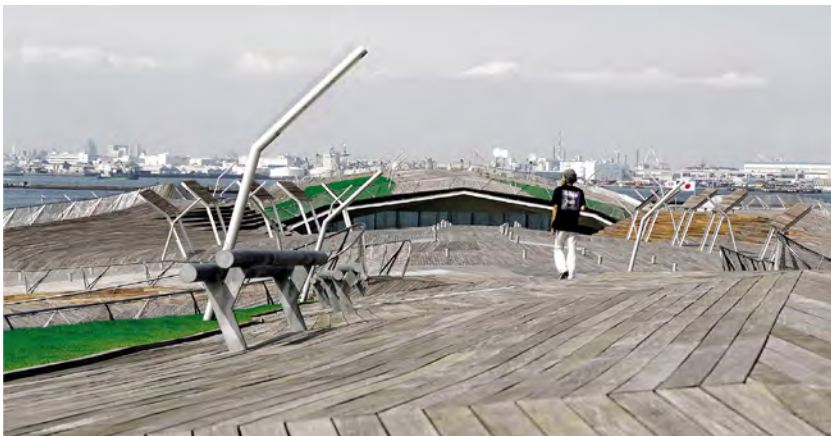


figura 13
a) Terminal de ferris de Yokohama. FOA. 2002. Fuente: <https://www.archdaily.com/>.
b) Piscinas en Leça da Palmeira. Álvaro Siza. 1966. Fuente: <https://www.archdaily.com/>.
c) Piscinas en Aahrus. Bjarke Ingels Architects. 2013. Fuente: <https://arquitecturaviva.com/>.

Paisaje dinámico del Rance

La planta mareomotriz de La Rance se encuentra en la región francesa de Bretaña —concretamente en el estuario del río del mismo nombre, entre las poblaciones de Dinard y St Malo (figura 15)—⁹ y forma parte de la costa Esmeralda, caracterizada por una secuencia de rías con importantes ciclos de mareas que han generado una cultura y unas prácticas sociales comunes en torno a su paisaje. Hoy en día, las actividades tradicionales se han sustituido por el turismo, siendo un centro de atracción para toda Francia.

El paisaje del estuario es el resultado de las importantes transformaciones que ha implicado la implementación de la planta. Particularmente relevantes fueron los cambios en la sedimentación y en la salinidad que desplazaron

figura 14

a) Stormy Sea with wrecks, J.M.W. Turner. 1840. Fuente: Tate Britain <https://www.tate.org.uk/>
b) Proyecto Galerna. TFM de la UPM de Marta Domínguez, 2020. Fuente: Repositorio de Universidad Politécnica de Madrid <https://oa.upm.es/>.



figura 15

Usos del estuario y molinos de mareas históricos en el Valle del Rance. Fuente: Elaboración propia.

el estuario original río arriba. Durante los tres años de construcción de la planta, por otra parte, el necesario corte del flujo del río eliminó la vida del estuario de gran valor medioambiental. Diez años después, se alcanzó un nuevo equilibrio entre comunidades naturales, manteniendo un adecuado intercambio ecológico entre estuario y mar, pero extremadamente dependiente del funcionamiento de la planta. Una parada en su actividad por mantenimiento o un cambio en la electricidad demandada causan grandes impactos.

La construcción de la planta en 1966 fue un motivo de orgullo regional y constituyó un símbolo de la modernización del país. A nivel local la unión de Dinard y St Malo por carretera supuso un gran incentivo para su implementación. Hoy en día, una carretera de cuatro carriles comunica ambos lados de la cuenca, provocando una gran disrupción visual en la imagen natural del entorno. Sus arcones son aprovechados para la pesca recreativa y un pabellón de vidrio da acceso a un pequeño centro de interpretación de la energía (figura 16).



figura 16
Vistas de la planta desde diferentes localizaciones. Fuente:
a) Foto por antoine2k, <https://stock.adobe.com/es/>
b) Foto por foxytoul, <https://stock.adobe.com/es/>
c) Entreprise et Découverte <https://www.entrepriseetdecouverte.fr>

Existe actualmente una importante oposición a la infraestructura fruto de una nueva sensibilidad hacia el medioambiente que se ha materializado en la organización de la ciudadanía en torno a una propuesta integral para el territorio, el *Parque Natural Regional del Valle del Rance*. Se pretende proteger el conjunto del estuario a través de la creación de planes de restauración de los ecosistemas, junto a la protección y puesta en valor del paisaje cultural. Este integraría los molinos de mareas, hoy en desuso y poco valorados, que configuran un auténtico paisaje histórico para la producción energética de gran interés y que podría incluir a la central de Rance como heredera de este legado (figura 17).

La planta mareomotriz es un mediador entre océano y estuario. Se constituye como una infraestructura permeable tanto para el flujo de las mareas, como para organismos marinos y embarcaciones. La flexibilidad que requieren los territorios sometidos a las dinámicas naturales es similar a la que aplican las estrategias adaptativas al cambio climático en casos como *Resilient by design* en el que se aborda el futuro de la bahía de San Francisco como una región donde confluyen paisajes cambiantes y usos temporales. Del mismo modo, en el proyecto *Global Energy Landscapes* en la Patagonia Argentina se crea una laguna de mareas en el océano integrando todo un programa sociocultural, energético y paisajístico (figura 18). A una escala menor,



figura 17
Molino de marea de Beauchet,
Saint Suliac Valle del Rance 1882.
Fuente: Foto por Patrice Latron
<http://photos.lookatsciences.com>.



figura 18
a) Proyecto Grand Bayway parte
Resilient by design. San Francisco.
Common Ground. 2018. Fuente:
<https://www.resilientbayarea.org/>
b) Global Energy Landscapes.
Río Gallegos (Argentina) de
Romagnoli, Pont y Serafini.
2017. Fuente: <https://awards.re-thinkingthefuture.com/>.

son posibles espacios de gran atractivo como la pequeña instalación que el estudio noruego Snohetta ha diseñado en Traelvikosen, Noruega, y que se conecta con intervenciones artísticas como la reciente *Daylight Destination* de Olafur Eliasson (figura 19).

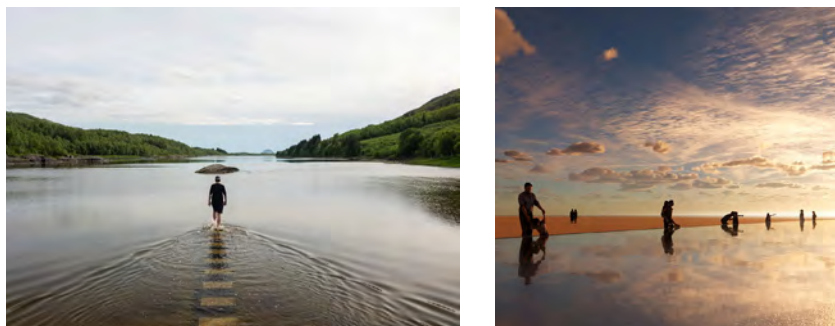


figura 19

a) Instalación de mareas en Traelvikosen. Noruega. Snohetta. 2018. Fuente: <https://www.snohetta.com/>
b) Daylight Destination de Olafur Eliasson (2023) Fuente: www.theguardian.com.

Dimensiones espaciales de los casos de estudio

A modo de resumen se incluye la *Tabla 1* en la que las diferentes relaciones espaciales de interés de cada proyecto se ordenan según su dimensión correspondiente, es decir, con su escala de proyecto: red, percepción, distribución y arquitectura. La primera de ellas, de alcance territorial, se refiere a los sistemas de relaciones con la historia, con el metabolismo energético de la región y con el proyecto cultural y paisajístico del litoral por lo que vemos cómo los casos de estudio se deben analizar como un eslabón más dentro de estructuras complejas (tabla 1). La *percepción*, por su parte, localiza no sólo los aspectos visuales que relacionan al observador con la infraestructura, si no también cómo los impactos ambientales y la relación efectiva con la comunidad local alteran la apreciación general de la sociedad sobre los parques. En *distribución* se encuentran las decisiones de contexto que han determinado una localización concreta en términos socioculturales y cómo esa ubicación de los dispositivos crea una relación con la dinámica de la costa con un impacto en los flujos marinos y los sedimentos. Por último, en *arquitectura* se agrupan las posibilidades espaciales de aspectos de los dispositivos como la forma, el material o la tecnología utilizada que permiten una experiencia singular del parque y la aparición de nuevos usos y formas de apropiación.

Muchas de las relaciones mostradas en la tabla no estaban contempladas en los proyectos originales, sin embargo, por un lado, el tiempo ha intensificado estos contactos y ha cohesionado el proyecto con su contexto de formas no previstas, y por otro lado, es la mirada arquitectónica la que las desvela al utilizar estas categorías y asimilar el proyecto de la energía al de paisaje.

Al definir estas dimensiones afloran nuevas perspectivas paisajísticas para consolidar estos proyectos en el tiempo. Así, desde la escala arquitectónica

podríamos generar en el área de Middelgrunden un espacio marino multiusos con estructuras urbanas de escala humana que faciliten la interacción de la comunidad y que intensifiquen la experiencia espacial eólica. En Mutriku sería interesante incorporar a la población local en la toma de decisión sobre la planta y visibilizar de forma explícita la red renovable a ambos lados de la costa y a lo largo del *Geoparque* para mejorar la percepción de todo el proyecto. Mientras que en Rance, la reorganización de los usos que actualmente acoge, la intensificación de la relación con los molinos de mareas de su horizonte y el aprovechamiento del carácter singular de los espacios interiores de la planta podría multiplicar su interés espacial y su integración en el futuro Parque Natural.

ESTRATEGIAS PARA EL DISEÑO DE LA INFRAESTRUCTURA INTEGRADA EN EL LITORAL

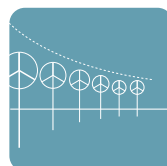
Los resultados obtenidos en la *tabla 1* ejemplifican las relaciones que el proyecto de la infraestructura energética puede establecer con el territorio. Estos nexos se consideran de valor al poder presentarse como estrategias generales aplicables en el diseño de los paisajes de la energía del litoral (figura 21) y son propuestos por su incidencia positiva en los posibles escenarios de una transición energética justa y sostenible. Algunos mejoran la calidad ambiental (*e3,e8,e15,e17,e18,e20,e21,e22*), otros promueven la equidad social (*e4,e5,e6,e7,e9,e11,e13,e14,e24*), mientras que los últimos incentivan el desarrollo cultural del litoral (*e1,e2,e10,e12,e16,e19,e23*). Por otro lado, las estrategias tienen diferentes escalas de aplicación y requieren de la participación de otras disciplinas que informen las labores de diseño (tabla 2). Se incluyen, por ejemplo, intervenciones de pequeña escala que tienen que ver con la materialidad (*e12*) y que requieren de un conocimiento específico en resistencia de materiales. También se recogen otras propuestas que abarcan un ámbito regional como puede ser que la infraestructura asuma funciones ecológicas (*e3*) lo que necesitaría de la participación de otros campos como la biología. Otra característica transversal es la temporalidad que implica que algunas estrategias pongan el foco en la incertidumbre climática y en la responsabilidad del proyecto de la energía en la adaptación del litoral (*e20*) o atiendan al futuro de la instalación tras su obsolescencia tratando de anticipar la planificación todo su ciclo de vida (*e22*).

La *tabla 2* se ha elaborado como una caja de herramientas ampliable en la que las estrategias comentadas se han agrupado según el tipo de integración que proponen en el paisaje litoral. La *integración visual* propone nuevos significados paisajísticos o potencia valores preexistentes desde la construcción de entornos híbridos que combinan tecnología y contexto. La *integración espacial* conduce a explorar el medio y la atmósfera marinos, la naturaleza limítrofe del litoral, la infraestructura como ámbito colectivo y la relación de la red energética y sus elementos con la organización urbana. Por último, la *integración funcional* trata de resolver los conflictos entre las

/// ESTRATEGIAS ESPACIALES PARA LA
INTEGRACIÓN DE LA INFRAESTRUCTURA
ENERGÉTICA MARINA EN EL LITORAL ///

A

PARQUE EÓLICO DE
MIDDELGRUNDEN. 2001.
COPENHAGUE,
DINAMARCA



B

PARQUE UNIMOTRIZ DE
MUTRIKU. 2011.
MUTRIKU, PAIS VASCO,
ESPAÑA



C

PARQUE MAREOMOTRIZ
DE RANCE. 1966.
BRETAÑA, FRANCIA



figura 21
Estrategias espaciales para la
integración de la infraestructura
según cada caso de estudio. Fuente:
Elaboración propia.



actividades de la costa para adecuarlas a la convivencia y crea nuevos usos litorales que profundizan en una nueva cultura construida de mar, tierra y energía (tabla 2). Además, en la misma tabla se añaden una serie de componentes operativos como posibles acciones de aplicación en el marco de las estrategias definidas basadas en los propios casos de estudio analizados. Las componentes permitirán entender mejor la implantación del compendio en escenarios litorales específicos.

CONCLUSIONES

La infraestructura energética renovable está transformando rápidamente el territorio litoral. Los conflictos espaciales que esta ocupación implica necesitan del diseño de instalaciones integradas en el paisaje de forma visual, espacial y funcional y no sólo de la mitigación de sus impactos. Para ello se requieren innovadoras estrategias basadas en el análisis de las dimensiones espaciales del proyecto de la energía que completen las perspectivas predominantes actualmente.

Este estudio muestra estos nuevos criterios a través de la generalización de la interpretación paisajística de tres casos de estudio en el litoral europeo. En primer lugar, se ha partido de la definición de cuatro dimensiones espaciales —red, percepción, distribución y arquitectura—, para clasificar las relaciones con territorio de la infraestructura energética a las diferentes escalas. Tanto el parque eólico de *Middelgrunden* como las plantas energéticas de *Mutriku* y del estuario del río *Rance* anticipan conflictos y muestran prácticas de valor en su relación con el paisaje que complementan los enfoques económicos y ambientalistas comunes en el sector. La gran riqueza de situaciones espaciales incluidas en la *tabla 1* demuestra el interés de esta clasificación y al mismo tiempo la adecuada selección de los tres ejemplos escogidos. Existe así, en el ámbito de la energía una trayectoria de prácticas de valor para el paisajismo, pero que requieren de un análisis paisajístico para ser desvelados. Esta perspectiva ha sido ampliada mediante referencias procedentes del arte y de la arquitectura que muestran algunos caminos que estos proyectos podrían seguir en el futuro para mejorar su integración.

El trabajo aquí presentado trata de superar miradas proteccionistas, tecnificadas o esteticistas presentes en el sector energético a partir de un método de proyecto multidisciplinar y multiescalar en el que el arquitecto actúa como figura transversal. Su capacidad de aplicación viene determinada por componentes operativos para la intervención local, frente a la estandarización de las soluciones habituales en el sector. Se trata de una metodología abierta que pretende enriquecer la perspectiva actual de la ordenación litoral existente manifestando la necesidad de procesos de diseño flexibles, adaptativos y basados en la acción y el proyecto. Su validez dependerá de su puesta en práctica en procesos de proyecto y podrá evolucionar según los resultados sucesivamente obtenidos. Al ser

una infraestructura en constante evolución, se ha pretendido aquí generar un marco general. Cada caso concreto intentará encontrar las relaciones territoriales características de cada tecnología presente y futura.

Las estrategias van dirigidas a crear un escenario futuro de transición energética en el que un modelo de territorio más justo y sostenible pueda tener lugar. Por ello, en última instancia el enfoque de las estrategias pretende socializar los beneficios, multiplicar los actores intervinientes y descentralizar la toma de decisiones. Esto configura una visión del proyecto de la energía como parte de una gestión territorial global de interés colectivo. La energía es sólo una capa más de dicho territorio que a veces tiene un papel preponderante, pero que debe responder siempre a unos objetivos compartidos. Se abre así una ventana para redibujar el campo de la energía renovable litoral desde una perspectiva sociocultural basada en el proyecto de paisaje que entiende la infraestructura como un elemento fundamental capaz de vertebrar el territorio e intensificar las relaciones entre tierra, mar, energía y sociedad.

	RED			PERCEPCIÓN			
	<i>energética</i>	<i>histórica</i>	<i>paisajística</i>	<i>visual</i>	<i>ambiental</i>	<i>social</i>	
MI	CPH 2025 climate plan	molinos de viento	United H2020	ocupación del horizonte	restricción a la pesca intensiva	cooperativa y participación	
MU	BIMEP	carboneras	Geoparque de la costa vasca	integración en infraestructura	protección de infraestructura portuaria	transformación agresiva de las playas	
RA	sistema energético francés	molinos de mareas	Parque natural Valle del Rance	punto focal en el estuario	regulación artificial del ecosistema del estuario	antropización del estuario	
	DISTRIBUCIÓN ESPACIAL			ARQUITECTURA			
	<i>implementación</i>	<i>dinámica marina</i>	<i>dinámica litoral</i>	<i>multifuncionalidad</i>	<i>apropiación urbana</i>	<i>accesibilidad de la instalación</i>	<i>materialidad</i>
MI	continuidad con las defensas	permeabilidad	dragado puntual del lecho marino	turismo, pesca	observatorio	embarcación	tecnológica
MU	adición a dique	contención	desplazamiento de sedimentos	turismo, protección costera	plaza	rampa peatonal	geográfica
RA	conexión entre dos poblaciones	filtrado	depósito sedimentos - cambio de salinidad	transporte, turismo, pesca	punto	carril rodado	industrial

tabla 1
Dimensiones espaciales de los casos de estudio. Elaboración propia.
Mi (Parque de Middelgrunden),
Mu (Planta undimotriz de Mutriku),
Ra (Planta marcomotriz de Rance).
Fuente: Elaboración propia.

	ESTRATEGIAS GENERALES	COMPONENTES OPERATIVOS	ÁMBITO	DIMENSIÓN
INTEGRACIÓN VISUAL	FORTALECIMIENTO DE LÓGICAS PAISAJÍSTICAS	Dar continuidad en el diseño a elementos existentes como murallas o formas geográficas o urbanas	Energía	Distribución
	SINGULARIZACIÓN DEL PAISAJE ENERGÉTICO	Crear hitos visuales destacados en contraste con el paisaje que muestren la presencia del recurso	Paisaje	Arquitectura
	FOMENTO DE UNA PERSPECTIVA MARINA	Implementar un enfoque que valore el hábitat marino y sus actividades de forma conjunta con las terrestres	Geografía	Percepción
	INTEGRACIÓN MATERIAL Y FORMAL	Desarrollar diseños con materiales y lógicas constructivas locales o formas con resonancias culturales	Ing. de Materiales	Arquitectura
	VISIBILIZACIÓN DE LOS SISTEMAS Y PROCESOS ENERGÉTICOS	Intensificar la interacción para la concienciación la transición energética y sus metabolismos	Energía	Red
	VINCULACIÓN CULTURAL CON EL MAR	Incorporar actividades tradicionales como la pesca o miradas culturales del litoral desde el arte	Sociología	Percepción
	RELACIÓN CON PAISAJES ENERGÉTICOS EXISTENTES	Estudiar las formas de producción energética histórica y potenciar sus vínculos de forma explícita	Historia	Red
	VISIBILIZACIÓN DE LA DINÁMICA LITORAL	Utilizar la infraestructura como mediador visual interactivo entre la comunidad y la dinámica marina	Geografía	Percepción
INTEGRACIÓN ESPACIAL	ORGANIZACIÓN DEL ESPACIO Y CREACIÓN DE LÍMITES EN EL MAR	Generar perímetros mediante la distribución de dispositivos, por ejemplo, para la seguridad marítima	Legislación	Distribución
	DESARROLLO DE LA EXPERIENCIA ESPACIAL DE LA ENERGÍA	Diseñar una experiencia singular estética basado en las cualidades específicas del mar y la energía	Sociología	Percepción
	FACILITACIÓN DE LA APROPIACIÓN ESPACIAL POR LA COMUNIDAD	Promover la accesibilidad y la habitabilidad parcial o total de la comunidad como espacio público	Sociología	Arquitectura
	CONSIDERACIÓN DE LA PERMEABILIDAD A LOS FLUJOS MARINOS	Valorar el grado de permeabilidad necesario para el tránsito del mar, las especies y las embarcaciones	Geografía	Distribución
	ADAPTACIÓN A LOS PROCESOS DINÁMICOS COSTEROS	Plantear sistemas espaciales flexibles adaptados a las temporalidades de los fenómenos naturales	Geografía	Percepción
	UTILIZACIÓN DE REFERENCIAS ESPACIALES INNOVADORAS	Recurrir a proyectos de paisaje y arquitectura como ejemplos de soluciones espaciales de calidad	Paisaje	Arquitectura
	GENERACIÓN DISTRIBUIDA DE LA ENERGÍA	Encontrar organizaciones espaciales innovadoras para comunidades productoras de tamaño local	Energía	Red
	ATENCIÓN A LAS REDES GEOPOLÍTICAS Y ECONÓMICAS	Proteger los intereses locales entre numerosos intereses en sistemas transnacionales multiescalares	Economía	Red
INTEGRACIÓN FUNCIONAL	INCORPORACIÓN DE ESTRATEGIAS MULTIFUNCIONALES	Facilitar la compatibilidad de usos en el mismo espacio marino o sobre la misma estructura	Ing. de Estructuras	Distribución
	PROMOCIÓN DE PROCESOS DE MEJORA Y EQUIDAD SOCIAL	Buscar soluciones de transición justa y aportar plusvalías relacionadas con la vulnerabilidad social	Economía	Percepción
	ATENCIÓN A LAS FUNCIONES ECOLÓGICAS DEL ENTORNO	Atender a las necesidades del hábitat marino (biorremediación, provisión de especies, protección...)	Biología marina	Distribución
	SOCIALIZACIÓN DE LAS INSTALACIONES	Aplicar la participación social a todas las fases del proyecto incluida la propiedad de la infraestructura	Sociología	Percepción
	OBTENCIÓN E INTERCAMBIO DE CONOCIMIENTO MARINO	Incorporar tecnología de monitoreo y vigilancia de parámetros de interés en la oceanografía o la biología	Oceanografía	Arquitectura
	ELABORACIÓN DE PLANES LITORALES INTEGRALES	Planificar redes energéticas coordinadas con el resto de regulaciones del espacio litoral	Urbanismo	Red
	CONSIDERACIÓN DE ACTIVIDADES DE MANTENIMIENTO Y SERVICIO	Diseñar equipamientos de calidad adaptados a las demandas de los usuarios de estas actividades de apoyo	Energía	Arquitectura
	CONSIDERACIÓN DEL CICLO DE VIDA DE LAS INSTALACIONES	Planificar el rol de la instalación en el entorno teniendo en cuenta su durabilidad y su reprogramación posterior	Energía	Distribución

tabla 2
Estrategias de diseño para la integración en el paisaje litoral.
Fuente: Elaboración propia.

1.

El Ministerio de Transición Energética español estima un impacto directo de 2.2 ha / MW en solar fotovoltaica y 32ha para la energía eólica.

2.

A día de hoy, la instalación con más presencia en las costas es la turbina eólica. La energía solar se suele instalar sobre la edificación existente y tiene una mayor extensión en espacios industriales o portuarios. La energía undimotriz es todavía experimental y por tanto no comercializable, mientras que la mareomotriz requiere de localizaciones con un alto rango de mareas en estuarios de ríos en los que su impacto medioambiental es muy importante, lo que ha frenado su expansión.

3.

Investigadoras como Nancy Couling o Carola Hein han tratado la multiescalaridad del paisaje de la energía en trabajos como *The Role of Ocean Space in Contemporary Urbanization* o *Oil Space: Exploring the Global Petroleumscape*.

4.

La instalación se inauguró en 2001 y se compone de 20 turbinas de una altura total de 102 m que proporcionan la energía equivalente para abastecer a 32.000 viviendas.

5.

El proyecto de *Design Earth* para Rio de Janeiro *A Geographic Stroll around the Horizon* propone una secuencia de islas cada 4.7 km hasta una plataforma petrolífera que permite reclamar el espacio marino como patrimonio social.

6.

La planta empezó sus operaciones en 2011 y es la primera planta comercial que utiliza el sistema OWC (Oscillating Water Column). Alcanza unos 90 m de longitud con una profundidad de 4.5 m y una altura de 10m y se encuentra incorporada al dique del puerto deportivo siendo capaz de producir 300 MWh anuales. Se configura como una hilera de cámaras de hormigón cuyo aire interior es empujado por el oleaje para que pueda mover una turbina que a través de un alternador acaba produciendo electricidad.

7.

Proyectos como la *terminal de ferris de Yokohama* de FOA de 2002 proponen desde la arquitectura aptitudes parecidas en el frente marítimo.

8.

Tanto el proyecto de *Álvaro Siza* para *Leça da Palmeira* como las piscinas de BIG en *Aarhus* o *Copenhagen* muestran la colonización del medio marino mediante estructuras que resuelven de forma diferente el contacto con el mar.

9.

Se trata de una infraestructura puente de unos 700 m de largo y 40 de ancho compuesta por diferentes compuertas que permiten el paso del agua desde el estuario al mar y en dirección contraria aprovechando un rango de mareas que puede llegar a los 13 metros de altura. La planta es capaz de producir en torno a 500 GWh el equivalente a unas 130000 viviendas al año.

Bibliografía

PASQUALETTI, Martin; STREMKKE, Sven. Energy landscapes in a crowded world: A first typology of origins and expressions. *Energy research & social science*, 2018, vol. 36, p. 94-105.

BORTHWICK, Alistair GL. Marine renewable energy seascape. *Engineering*, 2016, vol. 2, no 1, p. 69-78.

RUSU, Eugen; ONEA, Florin. A review of the technologies for wave energy extraction. *Clean Energy*, 2018, vol. 2, no 1, p. 10-19

PERLAVICIUTE, Goda, et al. Emotional responses to energy projects: Insights for responsible decision making in a sustainable energy transition. *Sustainability*, 2018, 10(7), p. 2526.

BRIDGE, Gavin, et al. Geographies of energy transition: Space, place and the low-carbon economy. *Energy policy*, 2013, vol. 53, p. 331-340.

FROLOVA, Marina; PÉREZ PÉREZ, Belén. El desarrollo de las energías renovables y el paisaje: algunas bases para la implementación de la Convención Europea del Paisaje en la Política Energética Española. *Cuadernos Geográficos de la Universidad de Granada*, 2008, vol. 43, no 2, p. 289-310.

GARCÍA, Miriam; BOROBIO, Manuel. Guía de criterios de integración paisajística de los parques eólicos Xunta de Galicia, 2013.

GEE, Kira; SIEDSCHLAG, Daniela. A place-based perspective on marine and coastal space. *Europa XXI*, 2019, vol. 36, p. 59-74.

COULING, Nancy Raewyn. *The role of Ocean space in contemporary urbanization*. EPFL, 2015.

DE WAAL, Renée M.; STREMKKE, Sven. Energy transition: missed opportunities and emerging challenges for landscape planning and designing. *Sustainability*, 2014, vol. 6, no 7, p. 4386-4415.

SORENSEN, Hans Christian, et al. Experience with and strategies for public involvement in offshore wind projects. *International Journal of Environment and Sustainable Development*, 2002, vol. 1, no 4, p. 327-336.

PRZEDRZYMIŃSKA, Joanna, et al. Multi-use of the sea: From research to practice. *EDP Sciences-Web of Conferences*. 2018.

PILLAI, Ajit C., et al. Application of an offshore wind farm layout optimization methodology at Middelgrunden wind farm. *Ocean Engineering*, 2017, vol. 139, p. 287-297.

LABUSSIÈRE, Olivier; NADAÏ, Alain. Spatialities of the energy transition: intensive sites making earth matter? *Energy research & social science*, 2018, vol. 36, p. 120-128.

SULLIVAN, Robert G., et al. Offshore wind turbine visibility and visual impact threshold distances. *Environmental Practice*, 2013, vol. 15, no 1, p. 33-49.

TORRE-ENCISO, Yago, et al. Mutriku wave power plant: from the thinking out to the reality. En *Proceedings of the 8th European wave and tidal energy conference*, Uppsala, Sweden. 2009. p. 319-329.

HERAS-BAZARBITORIA, Iñaki; ZAMANILLO, Ibon; LASKURAIN, Iker. Social acceptance of ocean wave energy: A case study of an OWC shoreline plant. *Renewable and Sustainable Energy Reviews*, 2013, vol. 27, p. 515-524.

SANTOS-ELLAKURIA, Ibone, et al. Diagnóstico de la gestión pública del territorio costero del País Vasco. *Geographicalia*, 2019, no 71, p. 1-25.

FERNANDES, Eduardo. A praise of shadows: the tidal swimming pool in Leça da Palmeira. *Sharing memories I partilhar memórias | piscina de marés*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto / Ed. Afrontamento, 2022. p. 76-79

ANDRE, H. Ten years of experience at the "La Rance" tidal power plant. *Ocean Management*, 1978, vol.4, no 2-4, p. 165-178.

RETIÈRE, C. Tidal power and the aquatic environment of La Rance. *Biological Journal of the Linnean Society*, 1994, vol. 51, no 1-2, p. 25-36.

SONNIC, Ewan. La Rance, 50 ans de turbinage. Et après? Le statu quo est-il la seule option pertinente? *L'information géographique*, 2017, vol. 81, no 4, p. 103-128.

GANDY, Matthew. Cyborg urbanization: complexity and monstrosity in the contemporary city. *International journal of urban and regional research*, 2005, vol. 29, no 1, p. 26-49.

PETLEY, Sean, et al. Opportunities for tidal range projects beyond energy generation: Using Mersey barrage as a case study. *Frontiers of Architectural Research*, 2019, vol. 8, no 4, p. 620-633.

Daniel Cueto Mondéjar

Universidad de Málaga. Doctorando por la Universidad de Málaga en el programa Ciudad, Territorio y Planificación Sostenible

Arquitecto por la E.T.S. de Arquitectura de la Universidad de Granada. Doctorando por la Universidad de Málaga dentro del programa interuniversitario *Ciudad, Territorio y Planificación Sostenible*. Actualmente colabora en el estudio *Monochrome* donde desarrolla proyectos de urbanismo, arquitectura y diseño de interiores. Entre sus reconocimientos destaca el Primer Premio en el concurso European 16 emplazado en Almendralejo (2021). Ha sido profesor externo en el Instituto de Arquitectura Experimental de la Universidad Técnica de Innsbruck, Austria, (2016, 2017 y 2018); así como colaborador en el proyecto "Buoyant Energy Quarters" de dicha Universidad (2018 - 2022).
dcueto Mondejar@gmail.com

Francisco Javier Castellano Pulido

Universidad de Málaga. Profesor Titular en el Departamento de Arte y Arquitectura de la Universidad de Málaga + Instituto Hábitat, Turismo y Digitalización (IHTD)

Dr. Arquitecto, Profesor Titular de Proyectos Arquitectónicos (Universidad de Málaga). Sus investigaciones versan sobre el paisaje urbano y la agricultura, el cambio climático y las relaciones entre patrimonio y arquitectura contemporánea. Su tesis doctoral "El patrimonio fértil" obtuvo el Premio de la X BIAU (2016) y fue finalista del Premio Europeo Manuel de Solà-Morales. Cofundador de CUAC Arquitectura, sus obras han sido ampliamente publicadas y premiadas (FAD, BIAU, BEAU, BESTARCHITECTS...) o expuestas en eventos como la Bienal de Venecia (2008, 2016 y 2021), BEAU, ABOVEMM o CAAC. Su estudio recibió el premio DESIGN VANGUARD en 2016 (Architectural Record, Nueva York).
javiercastellano@uma.es

Fuente de financiamiento. Financiación propia

Delirios de grandeza

Delusions of grandeur

texto

Esteban Salcedo Sánchez

autor de libro

Sálvora Feliz

rita_20

noviembre 2023

ISSN: 2340-9711

e - ISSN 2386 - 7027

págs 212-215

ABSTRACT. This text is a book review of the work "Latin America XL. Experimentations of collective modern living", an adaptation of Dr. Sálvora Feliz's doctoral thesis, which explores the critical mass where architecture and territory intertwine. The book addresses the influences of Le Corbusier and the concept of neighborhood unity in Latin American planning between 1920 and 1960, converging on the notion of large-scale residential infrastructure. The work catalogs more than 50 cases, using a descriptive methodology and generic categorizations. The abstraction over which the author flies over the architectural experiments of the Latin American context suggests a homogeneous interpretation, omitting important political and social nuances. The review defends, supported by the notion of Greatness in architecture coined by Rem Koolhaas, that the XL dimension requires exploring multiple agents and sensibilities that influenced the infrastructural expansion of collective housing, to enter and decipher the residential agenda of Latin American modernity.

Key Words. Greatness, Latin America, modernity, experiment, infrastructure housing.

Resumen. El presente texto es una reseña de la obra "Latinoamérica XL. Experimentaciones del habitar moderno colectivo" una adaptación de la tesis doctoral de la Dra. Sálvora Feliz, que explora la masa crítica donde arquitectura y territorio se entrelazan. El libro aborda las influencias de Le Corbusier y el concepto de unidad vecinal en la planificación latinoamericana entre 1920 y 1960, convergiendo en la noción de infraestructura residencial de gran escala. La obra cataloga más de 50 casos, utilizando una metodología descriptiva y categorizaciones genéricas. La abstracción sobre la que la autora sobrevuela los experimentos arquitectónicos del contexto latinoamericano sugiere una interpretación homogénea, omitiendo importantes matices políticos y sociales. La reseña defiende, apoyada en la noción de Grandeza en arquitectura acuñada por Rem Koolhaas, que la dimensión XL exige explorar múltiples agentes y sensibilidades que influyeron en la expansión infraestructural de la vivienda colectiva, para introducirse y descifrar la agenda residencial de la modernidad latinoamericana.

Palabras Clave

Grandeza
Latinoamérica
Modernidad
Experimento
Vivienda infraestructural

Delirios de grandeza

El texto de la Dra. Feliz “Latinoamérica XL. Experimentaciones del habitar moderno colectivo” es una adaptación del capítulo titulado “Experimentaciones Latinoamericanas” de su tesis doctoral “Infraestructuras Residenciales XL: evolución de las producciones masivas de vivienda en la gran escala”. Un trabajo muy extenso que, como ella misma resume, explora la masa crítica a partir de la cual la arquitectura y el territorio se confunden. En un momento en que los proyectos de vivienda monopolizaron la agenda urbana como respuesta a la necesidad acuciante de paliar el déficit residencial de sus territorios. Es, por tanto, imprescindible entender que este libro es la publicación, casi literal, de un apéndice de una investigación mucho más amplia.

El texto se introduce como centrado en dos corrientes predominantes que atraviesan el planeamiento latinoamericano entre los años 20 y los años 60. Por un lado, la influencia de la figura de Le Corbusier, el mítico arquitecto europeo que ilumina el otro lado del atlántico con su mensaje de modernidad. Por otro, el concepto de *unidad vecinal*, un sistema de agrupación desde el que acometer la masiva planificación de viviendas que el continente tuvo que afrontar. Ambas confluyen en un fenómeno concreto: el concepto de infraestructura residencial atendiendo a una característica consustancial; la grandeza.

Como apunta Rem Koolhaas en su texto *Grandeza o el problema de la talla*:

“De todas las categorías posibles, la Grandeza no parece merecer un manifiesto; descreditada como problema intelectual, se encuentra aparentemente en vías de extinción -como los dinosaurios-. Debido a la torpeza, la lentitud, la inflexibilidad y la dificultad. Sin embargo, en realidad solo la Grandeza pone en marcha ese régimen de complejidad que moviliza toda la inteligencia de la arquitectura y sus campos afines.”¹

Varios conceptos se vierten a lo largo del libro como respuestas arquitectónicas a la voluntad de acoger la masiva oleada de nuevos habitantes. A una inteligencia que propiciara la convergencia y el orden social en momentos altamente expansivos. El *City block* en Argentina, el *Superbloque* venezolano o la *Supermanzana* en México, las *Superquadras* brasileñas y las *Macromanzanas* en Perú.

La metodología de aproximación que aplica Feliz a este hecho particularmente complejo es, sin embargo, esencialmente descriptiva y aséptica (¿Científica?). Una breve introducción seguida de cinco categorizaciones genéricas apoyadas en la escala o morfología de los bloques residenciales organizan la secuencia de casos: Racionalismo masivo, Tipos rectos urbanos, Libertad orgánica, Dominaciones territoriales y la Ciudad desde la nada.

Más de 50 casos se suceden, uno tras otro, en apenas 135 páginas de forma aturullada e intencionadamente sintética, como fichas que repiten una estructura similar. Localización, volumetría, densidad, programas adicionales y tipos de células residenciales recorren de forma irregular los seis capítulos que estructuran la obra. La exuberancia de casos invita a pensar que la pretensión es la de registrar la totalidad de ejemplos de lo que la autora entiende como XL en Latinoamérica. Un atlas valioso de un fenómeno anómalo.

En lugar de mostrar las ‘experimentaciones’ en el contexto latinoamericano y, por tanto, los métodos ‘científicos’ con los que los agentes que intervinieron en el diseño y desarrollo de estos grandes complejos habitacionales ensayaron los principios del Movimiento Moderno, lo que se nos presenta en el libro son los resultados. Los experimentos. Edificios o barrios que aparecen como objetos. Descontextualizados de toda la serie de fenómenos políticos y sociales, con grandes matices entre países, que atravesaron el panorama latinoamericano. Esta voluntad de

abstracción genera una interpretación homogénea del territorio, similar a la que imprimió la modernidad, que confunde el tamaño con la escala olvidando las características y los relatos específicos del amplísimo marco contextual. Una lectura formal que perpetúa la mirada colonialista hacia el continente situando en el mismo plano las realizaciones en la Cuba de Batista con las del Brasil de Dornelles Vargas.

Y es que, como apunta también Koolhaas, la Grandeza requiere de aproximaciones que ahonden en la existencia de una red de cordones umbilicales con otras disciplinas “cuya actuación es tan crítica como la del arquitecto: como escaladores de montañas unidos por cuerdas salvavidas”². Como muestra, tenemos otros brillantes ejemplos de la influencia de las ideas modernas fuera de Europa como: *Casablanca Chandigarh: A Report on Modernization* de Tom Avermaete y Maristella Casciato, *Architecture in*

Global Socialism: Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War de Lukasz Stanek e incluso, también en Latinoamérica, *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, Utopia* de Luis E. Carranza y Fernando Luiz Lara. Lecturas que nos enseñan la importancia entender la maximización del fenómeno funcionalista como consecuencia de toda una serie de avances tecnológicos, culturales y políticos que llevaron a la necesidad de afrontar desde planteamientos experimentales la incertidumbre asociada a las nuevas necesidades poblacionales. Resulta difícil abordar la dimensión XL sin desgarnar el enorme abanico de agentes y sensibilidades que concurrieron en la expansión infraestructural de la vivienda colectiva: afiliaciones políticas, sesgos raciales, corrientes artísticas, innovaciones tecnológicas, relaciones domésticas o vinculaciones con el paisaje; y que constituyen la verdadera escala de la delirante agenda de la modernidad latinoamericana.

Esteban Salcedo Sánchez

Doctor Arquitecto en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSA Madrid (Cum Laude). Su práctica profesional se nutre de la experiencia en diferentes oficinas: Arquitecturas Torres Nadal, Elisa Valero Arquitectos y Ateliers Jean Nouvel. Entre 2014 y 2023 ha sido director de proyecto en estudioHerreros. Su producción académica se desarrolla entre la investigación y la docencia. Ha ejercido de profesor en la ETSA Madrid, en la Architectural Association, en la Universidad Andrés Bello, y en la Universidad de Miami; y ha realizado estancias de investigación en el Canadian Center of Architecture, en el Centre Georges Pompidou y el Curatorial Research Collective de la TUE Eindhoven. sala@salaestudio.es

Notas

1.

Koolhaas, Rem, Bruce Mau y Jennifer Sigler. S. M, L, XL: *O.M.A., Rem Koolhaas and Bruce Mau*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.

2.

Ibid, 29.

Bibliografía

Koolhaas, Rem, Bruce Mau y Jennifer Sigler. S. M, L, XL: *O.M.A., Rem Koolhaas and Bruce Mau*. Rotterdam: 010 Publishers, 1995.

Koolhaas, Rem. *Grandeza o el problema de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

Avermaete, Tom y Maristella Casciato. *Casablanca Chandigarh. A Report on Modernization*. Zürich: Park Books, 2014.

Stanek, Lukasz. *Architecture in Global Socialism - Eastern Europe, West Africa, and the Middle East in the Cold War*. Princeton: Princeton Architectural Press, 2020.

Carranza, Luis E. y Fernando Luiz Lara. *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2015.

