





SOLUCIONES PARA LA CONSTRUCCIÓN QUE GENERAN CONFIANZA

PÓLIZA JOVEN

PRIMA FIJA

GRATIS

SIN NINGÚN COSTE FIJO

SIN FRANQUICIAS

MAYOR COBERTURA
65.000€

DOBLE COBERTURA
DAÑOS CORPORALES:
hasta 130.000€*



Infórmate en tu oficina de ASEMAS más cercana,
en www.asemas.es o llamándo al **94 424 01 98**.

Prima Variable según actividad.

*Daños Materiales y/o Corporales: 65.000€. Cobertura adicional para Daños Corporales: 65.000€.



ASEMAS

Mutua de Seguros
y Reaseguros a Prima Fija

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, que ayudará a su producción.



Escola Politècnica Superior
Universitat de Girona



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela de Arquitectura
Universidad Nebrija



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Zaragoza de
la Universidad San Jorge



Escuela Superior de Arquitectura
y Tecnología de la Universidad
Camilo José Cela

AQUAPANEL®

UN NUEVO MUNDO DE LIGEREZA

Nueva Placa de Cemento AQUAPANEL® SkyLite

Soluciones de Techos Suspending Knauf con Tecnología AQUAPANEL® en el Interior



PROPIEDADES

- ✓ Libertad de diseño única
- ✓ Protección perfecta contra el clima
- ✓ Protección eficaz contra el moho
- ✓ Fácil de instalar
- ✓ Acabado superficial perfecto

SISTEMA LIGERO PARA TODO TIPO DE TECHOS Suspendidos

Forma parte de las Soluciones Knauf para Techos Suspendidos con Tecnología AQUAPANEL® en el Interior, las cuales son totalmente compatibles técnicamente con los perfiles de base y de soporte Knauf, con los morteros y las cintas de juntas y con la imprimación de placa AQUAPANEL®.

LA DECISIÓN CORRECTA, POR DENTRO Y POR FUERA

Techos Suspendidos para semi intemperie

Galerías con arcadas y pasos subterráneos



exposición baja a la intemperie

Soportales y accesos para la entrada de vehículos



exposición media a la intemperie

Techos suspendidos hasta 25 metros



exposición alta a la intemperie

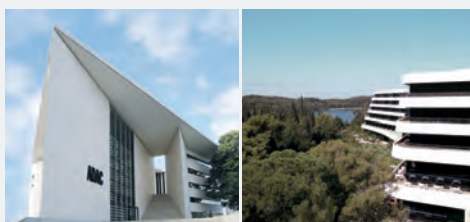
Techos Suspendidos para interiores

- ▶ Temperaturas hasta 70°C
- ▶ Agua pulverizada y chorros de agua
- ▶ Tensión física
- ▶ Aspecto impecable

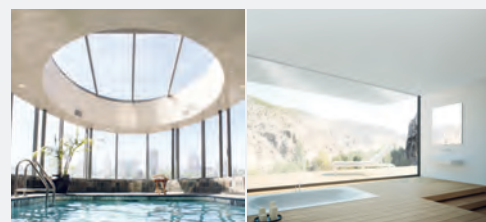
EN 13501: A1, no inflamable.

UN ACABADO CON ESTILO PROPIO

SEMI INTEMPERIE



INTERIOR





Escuela Politécnica Superior

Arquitectura

Grado

- ▶ Fundamentos de la Arquitectura
- ▶ Diseño de Interiores
- ▶ Ingeniería en Diseño Industrial y Desarrollo de Producto

Máster

- ▶ Universitario en Arquitectura
(RCR arquitectes – Paulo David – West 8)
- ▶ Universitario en Diseño Industrial

La Arquitectura se encuentra en un proceso de profunda transformación en todos sus aspectos constituyentes. Es en este contexto donde las necesidades y demandas de nuestra sociedad deben ser atendidas por profesionales con una formación sólida y de excelencia.

Un arquitecto que desarrolle todas sus capacidades dentro de un territorio complejo y variable y donde solo los mejor preparados participarán en los proyectos más exigentes.

900 321 322 • www.nebrija.com

Campus Dehesa de la Villa
C/ Pirineos, 55 - 28040 Hoyo de Manzanares (Madrid)



UNIVERSIDAD
NEBRIJA

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



Escuela Superior de Arquitectura
y Tecnología de la Universidad
Camilo José Cela



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Internacional de Catalunya



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Politècnica de València



Escola Politècnica Superior
Universitat de Girona



Escuela de Arquitectura
Universidad de Alcalá
Madrid



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de Zaragoza de
la Universidad San Jorge



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



Escola Politècnica Superior
Universitat d'Alacant



Universidad Pontificia de Salamanca
Campus de Madrid



Escuela Politécnica Superior de la
Universidad Alfonso X El Sabio



Escola Tècnica Superior d'Arquitectura
Universitat Rovira i Virgili



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela Superior de Enseñanzas Técnicas
CEU Cardenal Herrera



Escuela Politécnica Superior
Universidad Francisco de Vitoria



Escola Técnica Superior
de Arquitectura
Universidade da Coruña



Escuela de Arquitectura
Universidad Nebrija



Arquitectura URJC
Universidad Rey Juan Carlos I



ETSA del Vallès
Universitat Politècnica de Catalunya
BarcelonaTech



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura de la Universidad
de Valladolid



IE University Segovia



Escuela Politécnica Superior
Universidad San Pablo CEU



Escuela de Arquitectura
Universidad Europea



Escuela de Arquitectura e Ingeniería
de Edificación Universidad Católica
San Antonio de Murcia



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura Universidad de Granada



Escuela de Arquitectura e
Ingeniería de Edificación
Universidad Politécnica de Cartagena



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura
Universidad de Navarra



Arquitectura UDEM
Universidad de Monterrey, México



Departamento de Diseño, Arquitectura
y Artes Plásticas de la Universidad
Simón Bolívar de Caracas, Venezuela



Tecnológico de Monterrey
Campus Querétaro, México



Escuela de Arquitectura de la
Universidad de Piura, Ecuador



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



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



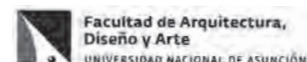
Carrera de Arquitectura, Facultad de Planeamiento Socio Ambiental, Universidad de Flores, Argentina



Escola de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal Fluminense, Brasil



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal do Pará, Brasil



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



Facultad de Arquitectura Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas



Facultad de Arquitectura y Urbanismo Pontificia Universidad Católica del Perú



Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño, Universidad Nacional de Rosario, Argentina



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil



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



Departamento de Arquitetura e Urbanismo Instituto Universitário de Lisboa



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



Facultad de Arquitectura, Universidad Francisco Marroquín, Guatemala



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



Departamento de arquitectura, Universidad Iberoamericana Ciudad de México



Universidade Coimbra Departamento de arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia



Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile



Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo



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

rita_redfundamentos 04

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



MENCIÓN IX BIAU



FINALISTA PREMIOS FAD 2014



PREMIO COAM 2014

Director
Editor
Arturo Franco

Subdirectora
Deputy Director
Ana Román

Redacción
Editorial team
Alba Brandin
Claudia Salvarani

Publicidad
Advertising
Publicidad R.F.
Calle Bahía, 29
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584
publicidad@redfundamentos.com

Consejo editor universidades
Editorial council universities

ETSAM UPM - Madrid
Jorge Sainz
EIA UNIZAR - Zaragoza
Javier Monclús
ESAYT UCJC - Madrid
Isabel de Cárdenas
ESARQ - Barcelona
Vicente Sarraibo
ETSAV - València
Javier Pérez
EPS UdG - Girona
Miguel Ángel Chamorro
UAH - Madrid
Roberto Goycoolea
ETSA USJ - Zaragoza
Jorge León y Lourdes Diego
EA ULPGC - Las Palmas
Manuel Martín
EPS UA - Alicante
Enrique Nieto
UPS - Campus Madrid
Mara Sánchez
EPS UAX - Madrid
Pablo Olalquiaga
EAR - Reus
Pau de Sola-Morales
La Salle URLI - Barcelona
Teresa Rovira

Editores
Editors
Arturo Franco
Ana Román
Jesús Gallo

Asesor editorial
Advisor editor
Íñigo Cobeta

Dirección de arte
Art Direction
Félix Fuentes

CEU UCH - Valencia
Alfonso Díaz
EPS UFV - Madrid
Marta García
ETSAC - Coruña
Pendiente de nombramiento
IE - Segovia
José Vela
EPS CEU - Madrid
Federico de Isidro
UEM - Madrid
Fernando Espuelas
EAIE U. Católica San Antonio - Murcia
Estrella Núñez
EA Universidad Nebrija - Madrid
Elena Merino Gómez
Arquitectura URJC - Madrid
Ignacio Vicente-Sandoval y Raquel Martínez
ETSA del Vallès - Barcelona
Pendiente de nombramiento
ETSAV - Valladolid
Julio Grijalba
ETSAB - Barcelona
Ricardo Devesa
ETSAG UG - Granada
Juan Domingo Santos

Diseño gráfico
Graphic design
Jesús Gallo

Coordinadores universidades
Universities case managers
Ana Román

Coordinador nuevas tecnologías
New technologies case manager
Jesús Gallo

Coordinador de reseñas
Regular contributor
Jorge Sainz

Coordinador libros
Regular contributor
Juan Francisco Lorenzo

Traducción
Translation
Susana Morais

ARQU&IDE UPCT - Cartagena
Miguel Centellas y María Mestre
ETSA de Navarra
Mariano González Presencio
UDEM - México
Daniela Frogheri
DDAAP USB - Venezuela
José Javier Alayón
ITESM TEC - Querétaro, México
Rodrigo Pantoja
EA UDEP - Ecuador
Ana Lavilla
FAU UFRJ - Brasil
María Cristina Cabral
PGAUR USJT - Brasil
Fernando Guillermo Vázquez
FPSA UFLO - Argentina
Daniel Ventura
EAU UFF - Brasil
Louise Land B.
FAU UFPA - Brasil
Celma Chaves de Souza
FADA UNA - Paraguay
Juan Carlos Cristaldo
FA UPCA - Perú
Pendiente de nombramiento
FAU PUCP - Perú
Sharif Kahatt

Grupo de investigación asociado
Associated research group

Manuel Blanco
Ana Esteban
Beatriz Fernández
Arturo Franco
Guillermo García-Badell
Ángel Cordero
Rosario Otegui
Elia Gutiérrez
Héctor Navarro
Daniel Díez

Impresión
Printing
Orymu

Distribución y suscripciones
Distribution and subscriptions
redfundamentos S.L.
rita@redfundamentos.com
Calle de la Bahía, 29,
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584

FAPyD - Argentina
Néstor Javier Elias
UFRGS - Brasil
Luísa Durán
La Salle - México
María del Rocío Martínez
ISCTE IUL - Portugal
Paulo Tormenta Pinto
FAAC UNESP - Brasil
Cláudio Silveira Amaral y Rosio
Fernandez Baca Salcedo
FADA PUCE - Ecuador
Peter Jose Schweizer
FA UFM - Guatemala
Julián González Gómez
UIA-México
Jimena De Gortari Ludlow
FACTUC-Portugal
Gonçalo Canto Moniz
PUC-Chile
María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande
FAUUSP-Brasil
Leandro Silva Medrano y Rodrigo Cristiano Queiroz
DA/UAL-Portugal
Joaquim Moreno, Nuno Mateus y Ricardo Carvalho
FAD U. Finis Terrae-Chile
Pablo Brugnoli
UPAEP-México
Juan Manuel Márquez Murad

Edita
redfundamentos S.L.
www.redfundamentos.com rita@redfundamentos.com
Calle de la Bahía, 29,
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584

Fe de erratas:

En el anterior número de la revista, rita_03, en el texto 07 | *Experimentación radical italiana en torno al night-club Warhol-McLuhan-Price y la arquitectura eléctrica de los años 60* (pp. 112-119), de Marcos Parga, se presentan las siguientes erratas:

-El texto de la imagen 8 corresponde a la imagen 9 y viceversa.

-La imagen a la que se asoció el número 18 debería ser la 17 y ese desfase de un número se mantiene hasta el final, por lo que pies de foto no se corresponden con las imágenes.

Ninguna parte de esta publicación impresa puede ser reproducida por ningún medio sin el consentimiento previo y por escrito del editor. Los derechos de reproducción de los textos pertenecen a sus autores.

redfundamentos no se responsabiliza de los posibles derechos de reproducción de las imágenes pertenecientes a los textos firmados. Estos, si los hubiera, son responsabilidad de los autores de los textos conforme a los acuerdos establecidos en la convocatoria.

© textos: sus autores.
© imágenes: sus autores/instituciones.

Imagen de portada
Cover image
Imagen de la Casa E/C de SAMI Arquitectos.
Fotografía: Paulo Catrica.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte

Octubre 2015
ISSN 2340-9711
M-35005-2013
e-ISSN 2386-7027
PVP Europa 30 euros PVP América 36,25 euros PVP África y Asia 47,50 euros

desde Iberoamérica**_Portugal**

obra 01 Arquipélago-Centro de Arte Contemporáneo	014	
Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda. y João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda.		
obra 02 Casa E/C	018	
SAMI Arquitectos		
obra 03 Proyectos de Renovación de la Escuela Lima de Freitas	022	
Daniel Moreno Flores, Margarida Marques		
obra 04 Casa Lagartixa	026	
Nuno Valentim Arquitectura e Reabilitação, Lda		
obra 05 Abraxas y SAAL Exhibition	028	
Barbas Lopes Arquitectos		
texto 01 Arquitectura Portuguesa. La identidad en movimiento. La influencia de <i>Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal</i> en la arquitectura de Posguerra	030	
Victor Mestre		
textos de investigación		
	042	resúmenes
	048	bibliografías
	054	texto 01 La escuela en Hunstanton: fachada reticulada vs fachada collage _María José Climent
	064	texto 02 El pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad _Carmen García Sánchez
	076	texto 03 Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico _Karina Contreras Castellanos
	084	texto 04 Metáforas obsesivas e ideogramas [marcas del surrealismo en la construcción del discurso de Le Corbusier] _Luis Rojo de Castro
	096	texto 05 En torno al mundo. Reflexiones sobre el proyecto del mundo en condensación o despliegue _Ángel Martínez García-Posada
	102	texto 06 Factores de progreso en la vivienda subvencionada madrileña de los años cincuenta. Reseña histórica y normativa _Juan Manuel Ros García
	110	texto 07 De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm _Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya
	118	texto 08 Formas líquidas contingentes. Posiciones en la aproximación al concepto de contingencia en arquitectura _Antoni Gelabert Amengual
	124	texto 09 WAKONYOUSAI. Con corazón japonés, al estilo occidental. Objetualidad en el espacio doméstico japonés en el periodo 1850-1880: aprendiendo a convivir con la silla _Nadia Vasileva
	130	texto 10 Juan O’Gorman. Formas de no ser arquitecto _Javier Jerez González
	136	texto 11 Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia _Fernando Zapařain Hernández
	144	texto 12 En busca del arquetipo perdido. Pabellón de invitados en Kempsey, Nueva Gales del Sur, Australia (G. Murcutt, 1992) _Miguel de Lózar de la Viña
	152	texto 13 Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina. La arquitectura “latinoamericana” en la crítica arquitectónica _María Rosa Zambrano Torres
libros	160	

rita_redfundamentos 04

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

índices

Avery Index, Latindex, Actualidad Iberoamericana, MIAR, DOAJ, InfoBase Index

bases de datos

ISOC, DIALNET

índices solicitados

Artindex, JCR

¿qué es rita_?

La revista **rita_** es una publicación semestral. La temática de los textos será cualquiera relacionada con la teoría y práctica arquitectónica (proyecto-análisis/composición-crítica-tecnología). rita_ es una revista en formato papel y digital que publica trabajos originales no difundidos anteriormente en otras revistas, libros o actas editadas de congresos. Se establece un sistema de arbitraje aplicable a los artículos seleccionados para su publicación mediante un revisor externo siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas. El sistema de evaluación será anónimo, externo al consejo de redacción y por pares, e incidirá sobre cuatro aspectos fundamentales: la contribución al conocimiento del tema, la corrección de las relaciones establecidas con los antecedentes y bibliografía utilizados, la correcta redacción del texto que facilite su comprensión y, por último, el juicio crítico que se concluya de lo expuesto.

cumplimiento criterios CNEAI

La revista rita_ cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por la misma 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).

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 en: <http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/>
 Información sobre el proceso de evaluación y selección de manuscritos empleado por la revista, editorial, comité de selección, incluyendo, por ejemplo, los criterios, procedimiento y plan de revisión de los revisores o jueces en: <http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/>
 Traducción del sumario, títulos de los artículos, palabras clave y resúmenes al inglés, en caso de revistas y actas de congresos.

B. Criterios sobre la calidad del proceso editorial:

Periodicidad de las revistas y regularidad y homogeneidad de la línea editorial en caso de editoriales de libros.

Anonimato en la revisión de los manuscritos.

Comunicación motivada de la decisión editorial, por ejemplo, empleo por la revista, la editorial o el comité de selección de una notificación motivada de la decisión editorial que incluya las razones para la aceptación, revisión o rechazo del manuscrito, así como los dictámenes emitidos por los expertos externos.

Existencia de un consejo asesor, formado por profesionales e investigadores de reconocida solvencia, sin vinculación institucional con la revista o editorial, y orientado a marcar la política editorial y someterla a evaluación y auditoría.

C. Criterios sobre la calidad científica de las revistas:

Porcentaje de artículos de investigación. Más del 75% de los artículos deberán ser trabajos que comuniquen resultados de investigación originales.

Autoría: grado de endogamia editorial. Más del 75% de los autores serán externos al comité editorial y virtualmente ajenos a la organización editorial de la revista.

OJS

rita_ está registrada en OJS (Open Journal System). Es una solución de software libre, desarrollado por el Public Knowledge Project (PKP), Canadá, que está dedicado al aprovechamiento y desarrollo de las nuevas tecnologías para su uso en la investigación académica.

normas para el envío de textos

Las normas para el envío de textos y formatos de entrega también están disponibles en la web de redfundamentos (<http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/>), así como las fechas de las próximas convocatorias y las fórmulas de acceso a los números publicados.

01. Archivos en formato Microsoft Word (extensión .doc).
02. Extensión máxima para texto de investigación reducido: 4.000 palabras (sin incluir notas y bibliografía).
03. Extensión máxima para reseña de libro: 600 palabras (sin incluir notas y bibliografía).
04. Extensión máxima para texto de estrategias para la docencia: 4.000 palabras (sin incluir notas y bibliografía).
05. Tipo de letra: Arial (pc o mac).
06. Idioma original: Castellano
07. Márgenes: Superior 3 cm. Inferior 3 cm. Izquierdo 2 cm. Derecho 2 cm.
08. Encabezamientos: No habrá encabezamientos ni pies de página.
09. Numeración de páginas: Posición: parte inferior (pie de página). Alineación: justificada.
10. La primera página estará compuesta únicamente por el título del artículo en Arial, negrita, cpo. 12 (alusivo), y un subtítulo en cpo. 10 (descriptivo), ambos en español e inglés, y por el nombre del autor/autores que debe ir en negrita. Alineación justificada.
11. La segunda página estará compuesta por un resumen y unas palabras clave (ambos en español y en inglés). El resumen no debe ser superior a 200 palabras (para cada idioma), que no computan en la extensión total del texto. Ha de ser escrito en Arial cursiva, cpo. 9. Las palabras clave no serán más de diez palabras significativas ni menos de cinco.
12. El texto principal ha de escribirse en cpo. 10, interlineado 1,5, alineación justificada. Los títulos de los párrafos, si los hubiera, estarán en cpo. 11 y deben alinearse a la izquierda, sin sangrado, sin numeración.
13. Todas las notas que el autor considere necesario incluir irán al final del texto en Arial, cpo. 10, numeradas desde 1 en el contexto del artículo. Las notas se indicarán en el texto en superíndice detrás de la palabra que se quiere referenciar.
14. Toda cita textual debe estar entrecomillada y debe incluir una nota indicando procedencia de la cita. Igualmente, se ha de incluir en nota cualquier referencia bibliográfica aludida en el texto.
15. La bibliografía deberá ser escueta y se situará justo detrás del texto del artículo a continuación de las notas. La estructura de las notas bibliográficas será la siguiente:
Libros: APELLIDO(S), Nombre. Título del libro en cursiva. Nº de edición. Lugar de edición: editorial, año de edición. Artículos en revistas: APELLIDO(S), Nombre. Título del artículo entre comillas. Título de la publicación seriada en cursiva. Lugar de edición: editorial. Localización en el documento fuente: año, número, páginas. Más información en redfundamentos.com/rita, apartado Normas.
16. Las figuras, imágenes o tablas serán reseñadas en el texto entre paréntesis (figura X, comenzando la numeración desde 1). Todas ellas aparecerán al final del texto junto a las notas y bibliografía, en cpo. 10. Se incluirán los siguientes datos: texto que deba servir de pie de imagen, autor de la imagen o fotografía, procedencia o referencia bibliográfica, con año de realización o edición, y datos del propietario de los derechos de reproducción, en caso de existir y que se tramitarían por el autor del texto una vez que se fuera a editar y publicar. Todas las imágenes serán en blanco y negro y se facilitarán, en caso de ser publicado el texto, en formato jpg. Tamaño mínimo de 20 cm el lado menor. Resolución: 300 ppp.
17. El archivo de Word se transformará también en archivo pdf y no ocupará más de 3Mb.
18. Se adjuntará un resumen sobre la trayectoria profesional del autor/es, a modo de presentación, de unas 60 palabras.



Enfoques y desenfoques

Victor Mestre: Estimado Dom Arturo Franco, em primeiro lugar quero agradecer o honroso convite que me propões. Congratulo-me que o próximo número da tua ilustre revista seja dedicado a Portugal, e sinceramente espero que a escolha dos que representarão a arquitectura portuguesa nessa vertente que pretendes, ou seja, na relação entre arquitectura vernacular e arquitectura contemporânea em Portugal, seja representativa das diversas formas de olhar e sentir essa articulação.

Os antecedentes históricos nesta área têm uma grande relevância na história da arquitectura portuguesa, de que recordarás certamente o magistral trabalho do arquitecto Fernando Távora, entre outros. Na actualidade essa relação está um pouco ausente ou, em alguns momentos, deixa transparecer um certo fio condutor com esse tempo anterior subtilmente renovado. Noutras situações temos a tentativa da renovação da arquitectura de terra que lentamente se vai desprendendo do formalismo traiçoeiro. Registo também o niilismo de alguns que, querendo estar em todas as frentes, propõem ensaios desligados de uma estrutura intelectual capaz de ordenar memória, tradição, contemporaneidade, aliada a uma actualização científica de materiais e tecnologia contemporâneas.

Este é um tempo de facto complexo e muito aliciante de se abordar. Poderá mesmo este teu projecto constituir um ponto fundamental de reflexão na construção da identidade da arquitectura portuguesa. Antes de me comprometer com este auspicioso projecto tenho que te confessar que estou profundamente empenhado em desmontar qualquer perspectiva niilista de *star-system*, em favor da seriedade de todos os que trabalham na nossa profissão de forma elevada e silenciosa em prol do bem comum, o principal desígnio da arquitectura.

Despeço-me de novo com um sincero agradecimento, cumprimentando-te e aproveito para enviar um abraço ao Fernando Vela que muito estimo.

Arturo Franco: Estimado Víctor: Te envío una lista de preseleccionados muy verde todavía...

Ha habido una confusión enorme. Te he enviado, por error, la lista de los descartados en una primera instancia. En un momento te envío la lista de arquitectos que estamos barajando. Siento mucho el descuido. Imagino que estarias bastante sorprendido...

VM: Caro Arturo Franco. Como combinado tenho estado a preparar o esboço do texto que me solicitaste e assim sendo envio-te as linhas gerais e ainda provisórias do que poderá ser o índice em síntese:

A influência do Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, na Arquitectura erudita no pós-guerra. Enquadramento histórico, nacional e internacional (texto ilustrado com fotos e desenhos representativos). Alguns autores ainda provisórios: Fernando Távora, Victor Figueiredo, Sérgio Fernandez, Manuel Tainha, Nuno Teotónio Pereira, Raul Chorão Ramalho, José Forjaz, António Veloso, Lixa Felgueiras, Álvaro Siza Vieira, etc.

Nostalgia, Citação e Memória da arquitectura vernacular na arquitectura contemporânea - período democrático. Da configuração da entidade espacio-funcional à expressão arquitectónica: Paulo Gouveia, João Nasi Pereira, José Gigante, Paulo David, José Bernardo Távora, Pedro Maurício Borges, Pedro Mendes, SAMI arquitectos, Back Gordon, João Mendes Ribeiro, Bárbara Delgado, Pedro Machado da Costa e Célia Lourenço Gomes, etc. (texto ilustrado com fotos e desenhos representativos). Selecção dos exemplos seminais. A seleccionar....Nota final sobre esses exemplos.

Caro Arturo Franco aguardo noticias tuas para poder progredir ou não... Abraço.

AF: Querido Víctor: El planteamiento me parece muy, muy interesante. Tal vez yo añadiría, si lo crees oportuno, una mención especial a la relación de la arquitectura con el territorio (respeto e integración...), no solo con la arquitectura vernácula, también con el lugar. Solo si estás de acuerdo. Muchos de los arquitectos que citas así lo demuestran...

Te envío ahora por WeTransfer una selección de lo que llevamos por el momento a falta, probablemente, de atelier de Santos. Dime qué te parece la selección... recuerda que se trataba de elegir arquitectos de entre 30 y 50 años no excesivamente publicados... en progresión. Investigaremos algunos de los nombres que tú propones en el apartado contemporáneo, que no conocía... Saludos

VM: Caro Arturo. Confesso a minha surpresa e até um certo desconcerto com a escolha que enviaste. E antes de mais digo-te que considero todos os exemplos excelentes no âmbito da divulgação da arquitectura contemporânea portuguesa.

Contudo eu tinha intuído que o objectivo da escolha seria centrado na pesquisa/citação/miscisnação/influência directa e ou indirecta da arquitectura vernacular na arquitectura contemporânea portuguesa. Não só na perspectiva do Keneth Frampton, do Re-

gionalismo Crítico, há muito em transição, mas sobretudo a partir de novas interpretações das culturas/arquitecturas locais, numa certa aproximação à integração cultural/paisagística/ecológica dos lugares, integrando necessariamente discursos filosóficos actuais num enquadramento universalista.

Fiquei assim com a percepção, após observar os exemplos enviados, que o tema é no fundo uma apresentação da actual arquitectura contemporânea que se faz em Portugal e que, volto a dizer, são exemplos de elevada representatividade, mas não encontro em nenhum deles qualquer leitura do vernacular no seu ADN. O que observo são diversas aproximações a uma revisão do moderno em que alguns casos quase se destacam por um neo-moderno abstracto, com maior ou menor influência do Siza Vieira, do Souto Moura ou mesmo já de outros seus sucessores, ou ainda de referências mais exteriores ao contexto português.

Caríssimo Arturo, desculpa o meu desabafo mas é sincero e respeitador da tua escolha, por isso te peço desculpa por não ter entendido o âmbito deste honroso convite, que muito gostaria de honrar e ou de participar de algum modo.

Os exemplos que te enviei são alguns entre outros possíveis, naturalmente que deixarão transparecer uma certa aproximação ao vernacular. Estes incorporam leituras do vernacular ou subliminarmente, ou integrando citações mais ou menos explícitas...ou ambas.

A abordagem teórica do texto que neste âmbito me propunha realizar, apesar de necessariamente condensado, deveria abordar as diversas formas que a arquitectura contemporânea teve/tem para "captar e ou capturar" o espírito, a alma do vernacular, como elemento estruturante ou como auxiliar de memória diferenciável da arquitectura erudita com outra filiação diversa, projectada para um determinado contexto, ou como uma determinada referencia, foi secamente seleccionada/integrada enquanto "adereço arquitectónico", descontextualizada de uma abordagem cultural.

Arturo, espero não estar a maçar-te com as minha concepções nesta área que poderão não ter qualquer enquadramento no que ambicionas legitimamente para o número da tua preciosa Rita. Por isso te peço, com toda a sinceridade, que te sintas num total à-vontade para comigo para procurares outro rumo. Estas palavras não significam que me esteja a descartar do que me solicitas-te, pois respeito muito o teu trabalho enquanto Arquitecto e enquanto Editor, o que quero reafirmar é que tens todo o direito em me confirmares o meu equívoco e procurares outra pessoa, se for este o teu desejo garanto-te que não ficará qualquer mal entendido entre nós. Despeço-me com um grande abraço.

AF: Estimado Victor: Creo que no estamos tan distantes, salvo en algún ejemplo concreto, y que los dos queremos hablar de lo mismo. Tu planteamiento me parece el adecuado y lo que buscábamos. Tal vez no veamos exactamente de la misma manera el cómo esa actitud ha llegado hasta la arquitectura actual, pero eso es enriquecedor.

En rita_ siempre hemos planteado dos partes diferenciadas dentro del país a estudiar:

1_ Un texto teórico sobre lo que consideramos más representativo de la arquitectura del país, singularidad, identidad... (este es tu texto) Una lectura particular sobre un tema concreto, con pequeñas fotos al margen, ilustrativas.

2_ Una selección editorial de las obras más representativas dentro de una manera de hacer las cosas. (Esta es una selección que hace la editorial). No tiene por qué tener que ver exactamente con el texto teórico. Se presentan las obras en 2 o 4 páginas.

Por eso entendemos que son dos apartados separados. Así, conociendo tu criterio y algunos de tus textos anteriores, te hemos propuesto escribirlo con libertad total.

En cuanto a la selección de arquitectos actuales que tú propones, compuesta entre otros por: Paulo Gouveia, João Nasi Pereira José Gigante, Paulo David, José Bernardo Távora, Pedro Mauricio Borges Pedro Mendes, Sami arquitectos, Back Gordon, João Mendes Ribeiro, Bárbara Delgado, Pedro Machado da Costa e Célia Lourenço Gomes; hay varias coincidencias con la nuestra: Sami arquitectos, Pedro Machado da Costa e Célia Lourenço Gomes...(atelier de Santos). Creo que las listas son complementarias y no se contradicen.

Me ha sorprendido mucho, y bien, la vivienda de José Bernardo Távora que no conocía y también Pedro Mauricio Borges, João Mendes Ribeiro y, por supuesto, Paulo David, a los que ya conocía...

Tú puedes usar tus referencias y nosotros las nuestras sin contradicciones.

Nosotros hemos propuesto de momento: Barbas Lopes, Nuno Valentín, Brandao Costa (tal vez una arquitectura menos local y más universal, industrial, de la que podríamos prescindir en esta relación), Álvaro Fernandes (tal vez el más extraño de los elegidos pero creo que hay que mirarlo con cuidado y atendiendo a su relación con el territorio. Él se reconoce abiertamente alumno de Fernando Távora. Tal vez podríamos prescindir de él en este proyecto, sin perjuicio de recuperarlo más adelante), Menos es mais, Sami, Ricardo Carvalho, Atelier de Santos...

Si lo ves oportuno, tú haces el artículo conforme hemos hablado y nosotros retiraríamos de la selección esos nombres que tal vez distorsionen el mensaje. Si estás de acuerdo continuamos. Un abrazo

VM: Caro Arturo. Agradeço o teu precioso esclarecimento e a tua confiança, concordo com a tua estratégia e portanto agora, mãos à obra. Trabalharei durante esta semana para te enviar um primeiro *draft* rapidamente.

Abraço.

Conversación mantenida en el tiempo entre el 29 de septiembre y 12 de octubre de 2015.

Victor Mestre

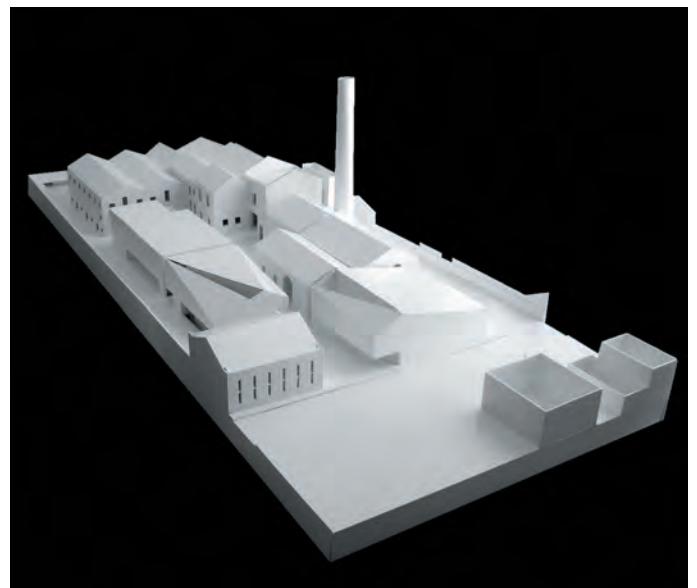
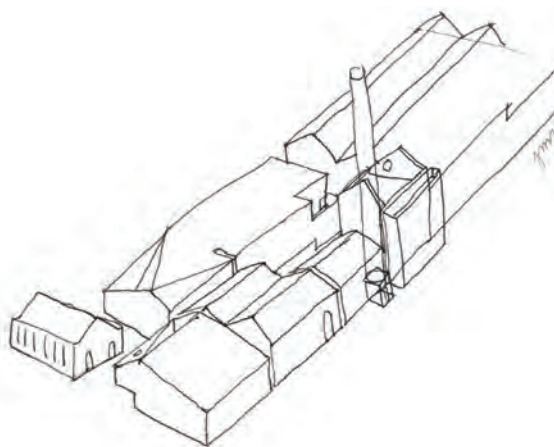
Arturo Franco

Arquipélago - Centro de Arte Contemporáneo

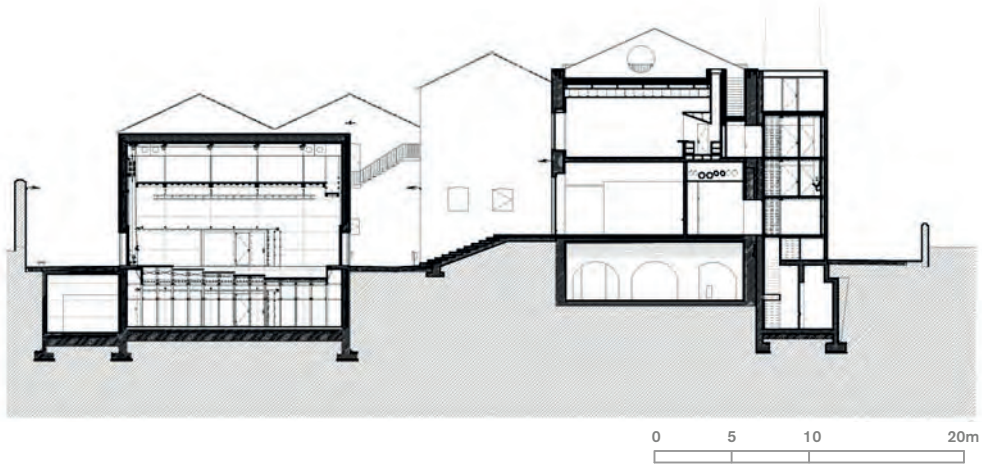
Menos é Mais Arquitectos Associados, Lda., João Mendes Ribeiro Arquitecto Lda.

arquitectos architects Francisco Vieira de Campos, Cristina Guedes, João Mendes Ribeiro **cliente client** Dirección Regional de Cultura (DRaC) del Gobierno Regional de las Azores **ubicación location of the building** Ribeira Grande, São Miguel, Azores, Portugal **superficie construida total area in square meters** 9.736 m² **fecha finalización completion** 2014 **fotografía photography** José Campos





Su identidad es la tranquila variación entre la preexistencia y los dos nuevos edificios.



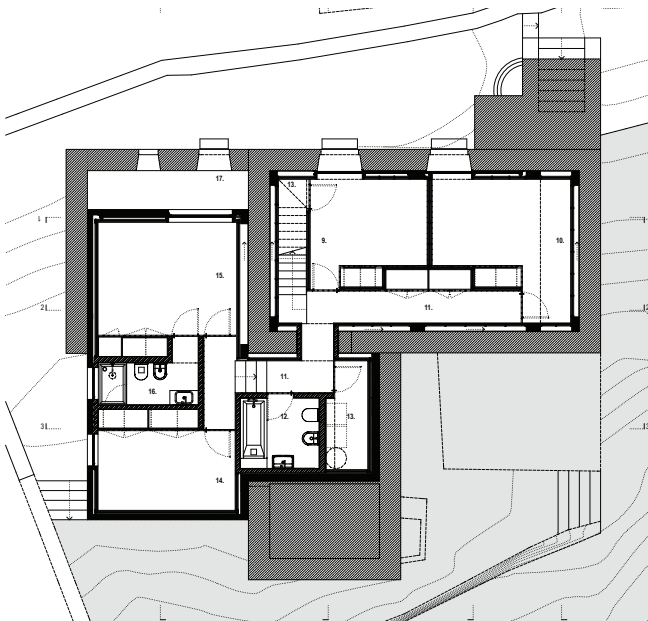
Las construcciones existentes están marcadas por mampostería de piedra volcánica mientras que los nuevos edificios se caracterizan por una forma abstracta que complementa la masa de los edificios con el vacío de los patios.



Casa E/C

SAMI-Arquitectos

arquitectos architects SAMI-Arquitectos: Inês Vieira da Silva, Miguel Vieira **colaboradores assistants** Bruna Silva, João do Vale Martins, Inês Martins, Ricardo Ferro Antunes, Francisco Mendonça Santos, Paulo Jorge Almeida Oliveira, Hugo Mendonça **cliente client** particular **ubicación location of the building** São Miguel Arcanjo, São Roque do Pico, Ilha do Pico, Azores, Portugal **superficie construida total area in square meters** 213 m² **fecha finalización completion** 2013 **fotografía photography** Paulo Catrica

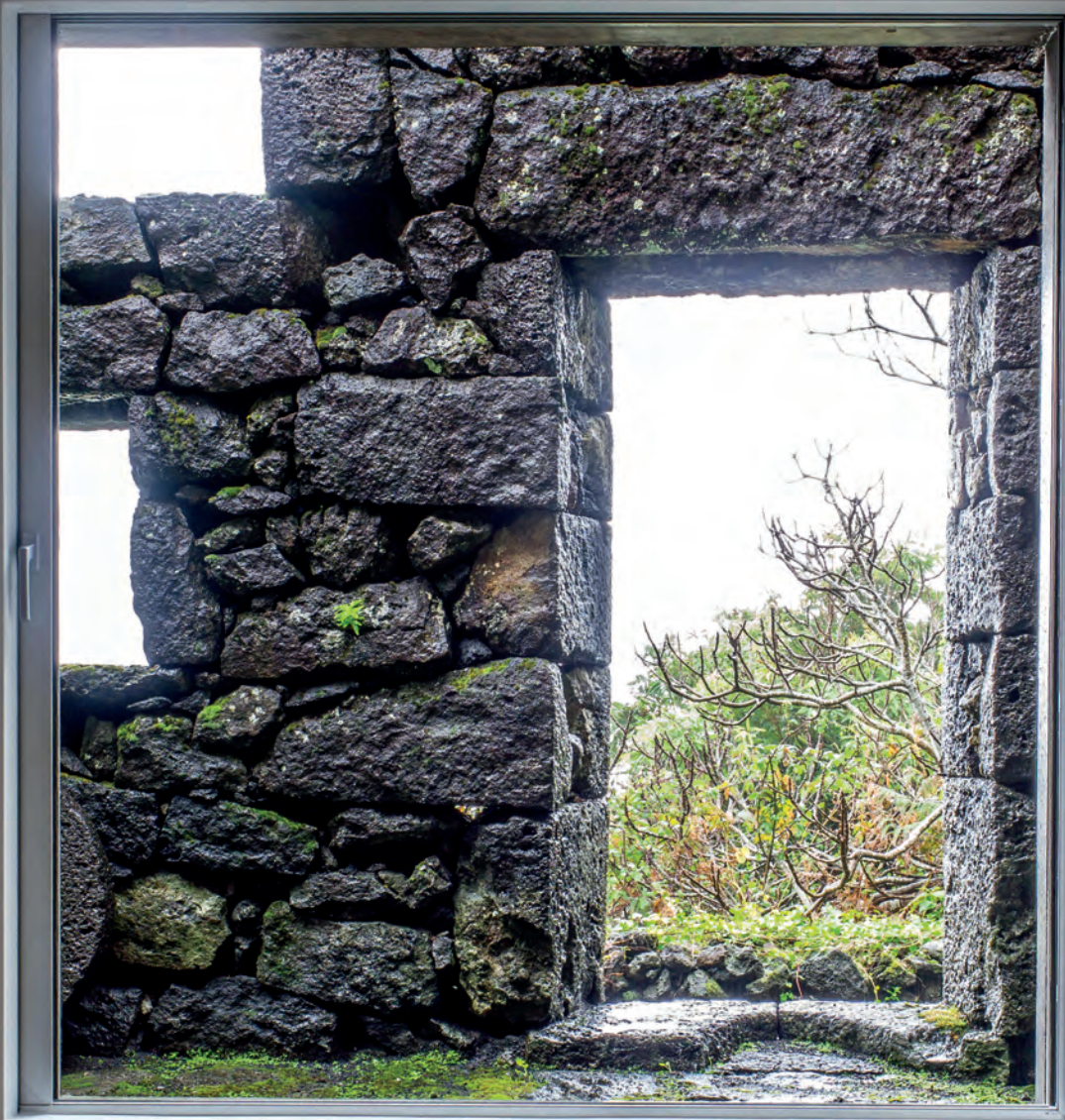


PLANTA GENERAL

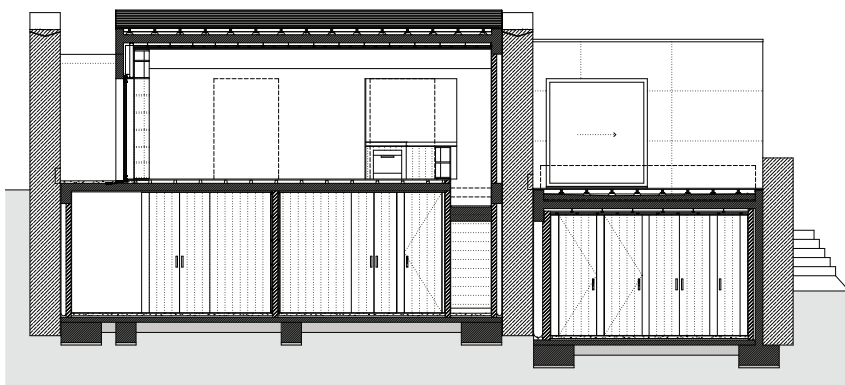


La casa, enmarcada dentro de las ruinas de unos muros de piedra, fue diseñada con aberturas generosas, que se alinean con los vanos preexistentes, recreando marcos y relaciones con el límite.

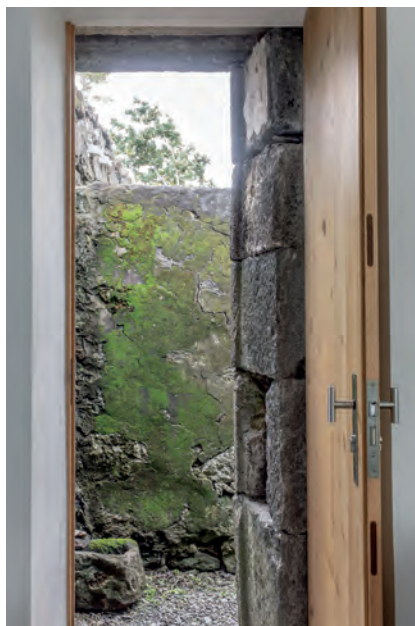
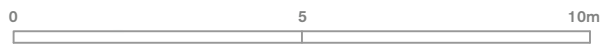








SECCIÓN



Proyecto de Renovación de la Escuela Lima de Freitas

RCJV Arquitectos

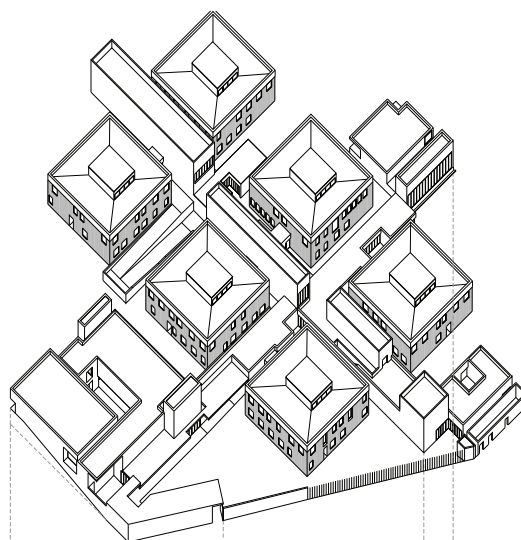
arquitectos architects RCJV Arquitectos. Ricardo Carvalho, Joana Vilhena. **cliente client** Parque Escolar **ubicación location of the building** Setúbal, Portugal. **colaboradores assistants** Angela Marquito, José Maria Rhodes Sérgio, José Roque, Francisco Costa, Nuno Gaspar, Sebastião Taquenho. **superficie construida total area in square meters** 11.600 m² **fecha finalización completion** 2012 **fotografía photography** Nuno Gaspar







Densificar el conjunto, atribuir complejidad a la relación entre las partes; construir entre los pabellones espacios destinados a las actividades colectivas de la escuela.



SALA DE PROFESORES

Conexiones

Conexiones

LIBREÍA

LEARNING STREET

SALÓN MULTIUSOS

Conexiones

Conexiones

Conexiones

OFICINAS CNO

Conexiones

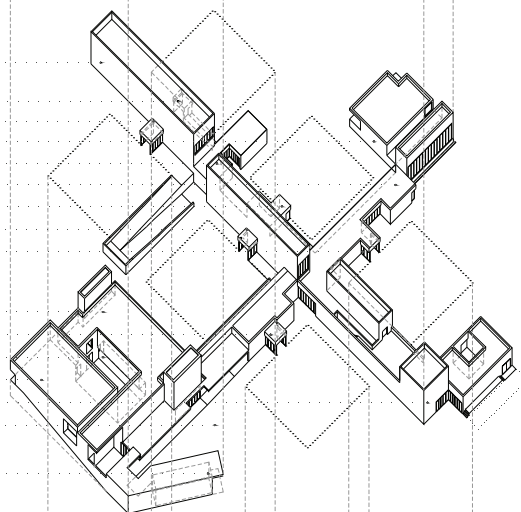
PATIO

AUDITORIO

CANTINA

TERREIRO

ORDENANZA

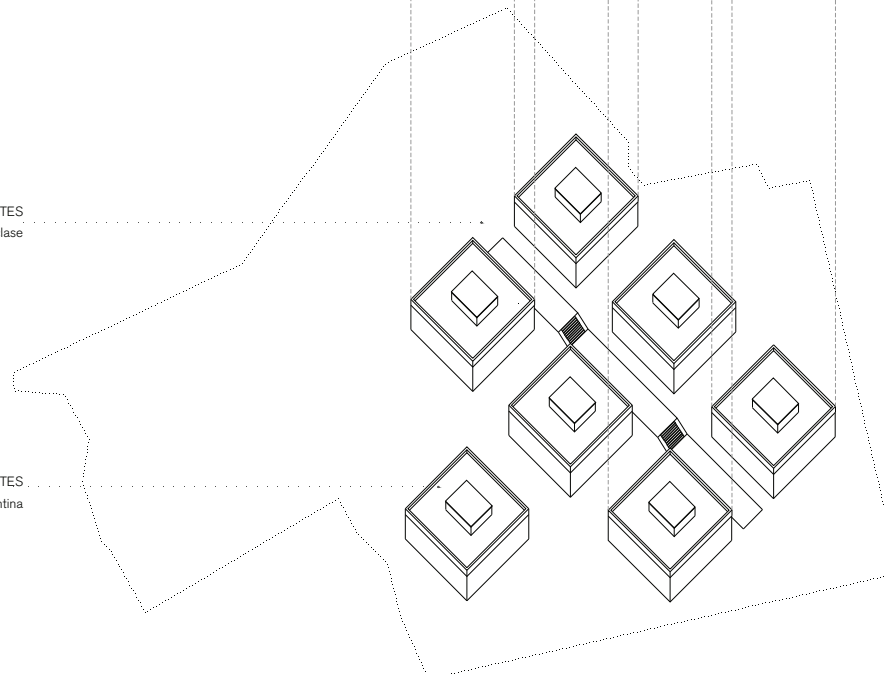


PABELLONES PRE-EXISTENTES

Salones de clase

PABELLONES PRE-EXISTENTES

Cantina





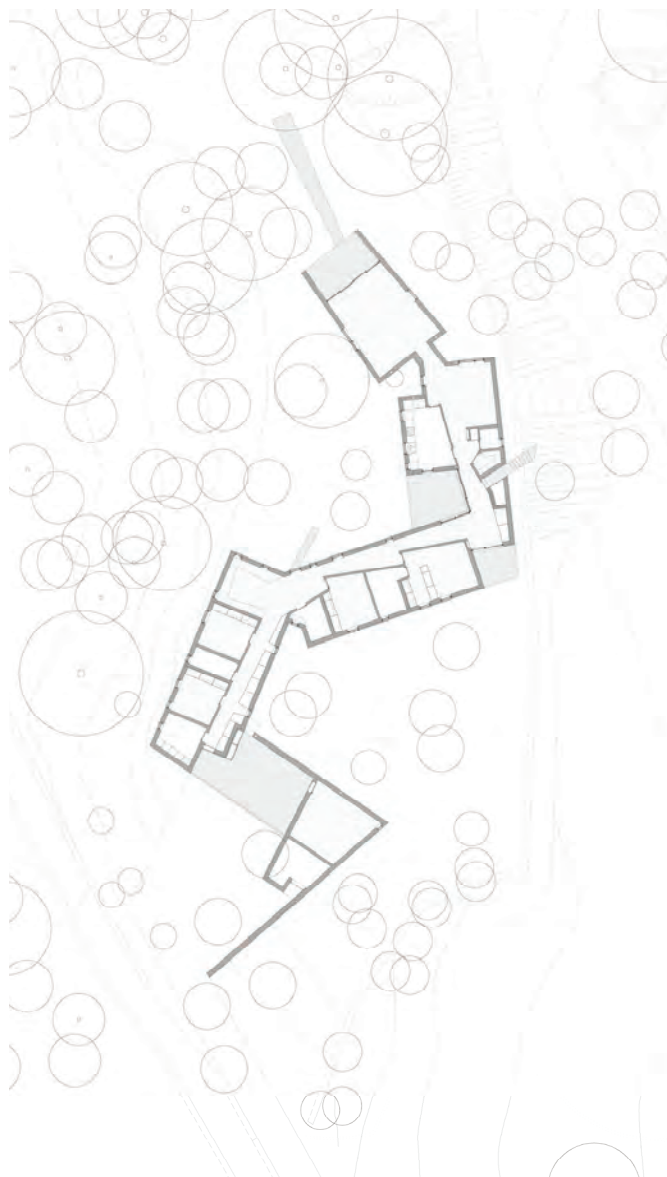
Casa Lagartixa

Nuno Valentim, Arquitectura e Reabilitação, Lda

arquitectos architects Paula Ribas, Gémeo Luís, Nuno Valentim **colaboradores assitants** Nuno Borges **cliente client** privado

ubicación location of the building Rua da Pereira, Marco de Canavezes, Portugal **fecha finalización completion** 2014

fotografía photography João Ferrand



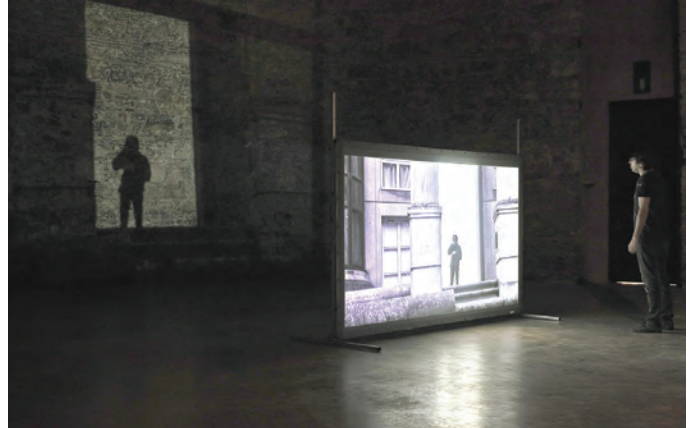
PLANTA GENERAL



Abraxas Exhibition

Barbas Lopes Arquitectos

arquitectos architects Patrícia Barbas, Diogo Lopes. **cliente client** BES Arte & Finança **ubicación location of the building** Lisboa, Portugal. **colaboradores assistants** Nuno Cera. **fecha finalización completion** 2014 **fotografía photography** Nuno Gaspar



SAAL Exhibition

Barbas Lopes Arquitectos

arquitectos architects Patricia Barbas, Diogo Lopes **cliente client** Fundação Serralves **ubicación location of the building** Rua da Pereira, Marco de Canavezes, Portugal **colaboradores assistants** Guilheme Oliveira, Lyuba Stoimenova, Margarida Esteves, Ricardo Lima, Sérgio Catumba, Victor Sá **superfície construída total area in square meters** 1.620 m² **fecha finalización completion** 2014 **fotografía photography** Jorge Tripa, Fundação de Serralves



Arquitectura Portuguesa - la identidad en movimiento.

La influencia de *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* en la arquitectura de Posguerra_Victor Mestre [CES, Universidade de Coimbra]



[1]

“Se suele decir que Portugal es un país *tradicionalista*. Nada más falso. La continuidad se opera o salvaguarda por la inercia o instinto de conservación social, entre nosotros como en todas partes, pero la *tradição* no es esa continuidad, es la aceptación innovadora de lo adquirido, el diálogo o combate en el interior de sus muros, sobre todo en una *filiación interior* creadora, fenómeno de entre todos raro e insólito en la cultura portuguesa. Es la inserción de lo *alígeno* o *alógeno* en el proceso de producción nacional que constituye la norma y configura a su autor en el papel de *criador*, lo que nosotros siempre entendemos como la invención del mundo a partir de *la nada*. De la nada que nos anteceda” (Lourenço, 2000: 78)¹.

Contexto histórico

Inquérito à Arquitectura Regional –redactado entre 1955 y 1961 por el entonces Sindicato de Arquitectos Portugueses–, sin llegar a asumir un papel rompedor en la arquitectura portuguesa, marcará seguramente el momento del cambio en el contexto de la segunda mitad del siglo XX. Tal y como el filósofo Eduardo Lourenço refiere, en términos interpretativos, al sentido de tradición en la cultura portuguesa también asociamos una arquitectura de tradición que se fue estableciendo en el espacio cultural portugués. El origen ancestral de mestizaje de los pueblos en movimiento en la Península Ibérica fue reforzado, a lo largo de los siglos, por los viajes intercontinentales, la colonización y la cultura de retorno, también ellos factores que refuerzan ese mestizaje, esa capacidad de integrar sin pérdida de identidad. La cuestión de la identidad estará, así, en el origen de una afirmación cultural y política que, en el ámbito de la presente reflexión, se aporta como soporte, en términos de contextualización histórica, de la cuestión de la influencia de lo vernáculo en una nueva arquitectura erudita portuguesa y el reconocimiento público de su propia especificidad que, a pesar de las apariencias, evolucionó en un registro propio dentro del seno corporativo. Según Pedro Vieira de Almeida, “las “identidades” están lejos de ser ideas-cosa, estructuras existentes en sí mismas de las cuales nos podríamos apropiar, o no, pero que se pueden definir independientemente de nosotros y de nuestra época, y de las cuales nos podamos sentir de alguna manera desvinculados” (Almeida, 2012: 61). Se hace notar que la identidad no es algo material o materializable, y mucho menos será algo estático que permanece exclusivo por referenciarse solamente a sí mismo en un plano de inmutabilidad.

Victor Mestre (1957). Arquitecto (ESBAL, 1981). Máster en rehabilitación del patrimonio arquitectónico y paisajístico, bajo la dirección del arquitecto Fernando Távora (Universidade de Évora, 1997). Diploma de estudios avanzados en teoría y práctica arquitectónica y rehabilitación urbana, bajo la dirección del profesor Victor Péres Escolano (Universidad de Sevilla, 2005). Doctorado en patrimonios de influencia portuguesa, bajo la dirección de los profesores Dr. Walter Rossa y Dr. Manuel Magalhães (Universidade de Coimbra, desde 2011). Becario doctoral FCT (desde 2012). En 1991 funda, en Lisboa, Victor Mestre |Sofia Aleixo, arquitectos, junto a Sofia Aleixo. El estudio ha desarrollado diversos tipos de proyectos en Portugal y también en el extranjero; y ha recibido destacados galardones como el Premio del Patrimonio Cultural de la Unión Europea "Europa Nostra" para la conservación del patrimonio (2013). La rehabilitación y ampliación del Instituto Passos Manuel, en Lisboa, fue seleccionado por la OECD como Establecimiento Escolar Ejemplar en 2011.

¹ “Costuma dizer-se que Portugal é um país *tradicionalista*. Nada mais falso. A continuidade opera-se ou salvaguarda-se pela inércia ou instinto de conservação social, entre nós como em toda a parte, mas a *tradição* não é essa continuidade, é a assunção inovadora do adquirido, o diálogo ou combate no interior dos seus muros, sobretudo numa *filição interior* criadora, fenómeno entre todos raro e insólito na cultura portuguesa. É a inserção do *alígeno* ou *alógeno* no processo da produção nacional que constitui a norma e institui o seu autor no papel de *criador* que nós entendemos sempre como invenção do mundo a partir de *nada*. Do nada que nos antecede” (Lourenço, 2000: 78).

Habitualmente, las reflexiones sobre lo vernáculo se desarrollan como si este dependiera de una inmutable tradición cristalizada en una rusticidad detenida en el tiempo. Pedro Vieira de Almeida sostiene: “la idea de “vernáculo” en arquitectura siempre ha significado, supongo, un edificado portador de una expresión estratificada a lo largo del tiempo, de carácter regional, espontánea, popular, genuina en el sentido de culturalmente cándida, no demonizada por ideas eruditas que, además, frecuentemente solo presentan una versión más que dudosa de esa erudición” (Almeida, 2012: 67), considerando ser esta la “idea” que también se puede entrever en *Inquérito à Arquitectura Regional*. Para Pedro Vieira de Almeida, lo vernáculo no surge de una necesidad de responder a condiciones específicas, sino a una representación de opciones culturales. Entendemos así estas elecciones como resultado de las relaciones frecuentes entre comunidades por las que circulan nuevas ideas, nuevos objetos y nuevas experiencias.

Otra cuestión resultante de una innovadora reflexión en torno a lo vernáculo, en el pre y post-*Inquérito*, en la concepción de la arquitectura moderna, habrá surgido como resultado de la entrada directa de la cuestión patrimonial en la discusión, es decir, en la creciente valoración de una idea de bien cultural identitario de un determinado grupo social y/o región, en la que territorio y paisaje, agricultura y aglomerados adquieren una valoración sustancial. En este contexto se explora, a través de lo vernáculo, una tercera alternativa al conservadurismo nacionalista y a la modernidad, a la que son subyacentes las cuestiones relacionadas con la condición sociocultural de las comunidades rurales. Este enfoque asociado a la propia identidad arquitectónica será motivo de reflexión en los planes y proyectos de expansión de los pueblos y ciudades, principalmente en el despertar de lo suburbano.

De esta forma, *Inquérito* desencadenó nuevas inquietudes para la discusión teórica en relación al camino de la arquitectura moderna en Portugal, articulando tiempos históricos, estéticos y sociales con condición política, cultural y tecnológica en transición. Según Alexandre Alves Costa (1982), *Inquérito à Arquitectura Regional* había enseñado el mundo campesino, el espacio natural sin contaminar, posiblemente privilegiado para una intervención libre de los condicionantes del consumo impuesto, degradante y especulativo. En ese sentido, considera que *Inquérito* debería haber tenido continuidad como investigación de campo y reflexión académica, presentando como ejemplo el trabajo de tesis de Arnaldo Araújo -uno de los autores de *Inquérito*- en Rio de Onor, “lugares para posibles intervenciones pedagógicas en el medio rural” (Lima, Távora y Filgueiras, 1959).

También en este contexto destaca el trabajo de Sérgio Fernandez (1954-1959) para Espinhosela –igualmente en Rio de Onor-Bragança–, en el que, agregando y adaptando los valores tradicionales a las exigencias habitacionales básicas contemporáneas, propone espacios comunes de sociabilidad que formen parte de la identidad cultural local más allá de las cuestiones formales, integrándose en la comunidad durante el periodo previo al proyecto. La cuestión de lo vernáculo y del patrimonio rural en este trabajo es un proceso conciliador y de encuadre de los valores humanos universales, destacándose la protección de la unidad sociocultural en una perspectiva de cualificación urbana y arquitectónica.

La intervención en el espacio rural adquiere una mayor relevancia cuando Portugal se presenta al X Congreso CIAM exponiendo cuatro paneles sobre Vivienda Rural, integrados en el Plan de Comunidad Rural de 40 viviendas (Lima, Távora y Filgueiras, 1959). Esta propuesta y el trabajo de Sérgio Fernandez son pioneros en el campo de la materialización teórica post-*Inquérito*. Y, aunque no haya sido realizada, será seguramente determinante para una generación de arquitectos participantes, o no, en *Inquérito*. Otro caso es el de Nuno Teotónio Pereira –que por entonces trabajaba en la *Federação das Caixas de Previdência*, un organismo del Estado– quien proyecta y construye una pequeña Unidad de casas de baja renta en Barcelos (1958-62) que reflejará con antelación, o en tiempo real, algunas de las inquietudes/percepciones de *Inquérito*, no solo en la expresión, en la forma y en los materiales sino, sobre todo, en la conciliación de la identidad espacio/funcional tradicional. Esta generación intuyó un sentido en su práctica profesional, identificada por Lixa Filgueiras como “la función social del arquitecto” (1985). Es decir, una predisposición para escuchar la realidad sociocultural a la cual se destina el trabajo del arquitecto.

Dentro de este tiempo histórico o estético, estas cuestiones sociopolíticas no siempre estuvieron presentes en el modo de pensar, proyectar y construir de los arquitectos o, por lo menos, de algunos arquitectos participantes en esta tercera vía. A veces, lo más visible resultó de una cierta superficialidad, al intentar “atrapar el momento” por contagio formal. No obstante, esto mismo resultó relevante para la percepción de un nuevo enfoque, como nos dice Alexandre Alves Costa:

[1] Casa em Ofir (1957) – Arq. Fernando Távora. Fuente: atelier Fernando Távora

“La “viga a la vista” ganó consistencia teórica en los proyectos de los estudiantes y recién titulados que buscaban un lenguaje más allá de la respuesta correcta a la función y que significase una voluntad de identificación con las aspiraciones del pueblo, un deseo de no traicionar. La acusación de idealistas y ruralistas que se les fue haciendo es probablemente cierta, pero también es verdad que responde a un puro deseo de intervención autónoma y participativa, repudiando todos los mecanismos que median entre proyectista y usuario, y en muchos aspectos más avanzada que otras más realistas y urbanas” (Costa, 1982: 54)².

Y es precisamente en las ciudades donde se concentra la mayor parte del trabajo de los arquitectos. Recuérdate que en este periodo se vive una fase de expansión urbana con especial incidencia en Lisboa y sus alrededores. Esta realidad despierta la necesidad de estudiar nuevos métodos de construcción de hogares en unidades habitacionales, planificados a partir de un cuadro científico desarrollado por el *Laboratório Nacional de Engenharia Civil*, que abordaremos más adelante.

Agotamiento y transición

“Las diferencias regionales de tipo cultural, fundamentalmente basadas en la vida agrícola, tenderían a atenuarse. No sabemos, por tanto, cual será el futuro de las regiones portuguesas. La verdad, sin embargo, es que las tradiciones culturales tienen una enorme capacidad de adaptación y que la permanencia de las mismas condiciones territoriales orienta la evolución cultural de cada región en sentido propio, a pesar de la inevitable uniformidad urbana” (Mattoso, 203:82)³.

De este modo sintetiza el historiador José Mattoso el fin de ciclo y el *impasse* que se generó en la sociedad portuguesa a finales de los años 50, cuando empieza un imparable movimiento migratorio, con la consecuente despoblación de los campos.

El cuadro político-social que antecede a *Inquérito* corresponde al agotamiento de un ciclo político-cultural largo y de conflicto sordo entre algunas persistencias de la arquitectura de cariz nacionalista y el estilo internacional que se había impuesto como patrón de modernidad en el Portugal europeo, en el que una arquitectura de rasgo conservador y de tendencia *revival* se confrontaba con raras excepciones paradójica y radicalmente modernas. Esta arquitectura, no obstante, tiene una especial implantación en expansiones urbanas y en edificaciones de gran escala, principalmente en algunas de las principales ciudades de las colonias portuguesas. Ese será el tiempo de bisagra de los años 50 y, simultáneamente, de innovación y de experimentación en la búsqueda de nuevos caminos percibidos por algunos arquitectos que encuentran en estos territorios un nuevo lugar abierto, política y socialmente, al espíritu moderno surgido en la posguerra.

En el Portugal Continental, el contexto es distinto y adverso a nuevas dinámicas, a pesar de las reflexiones resultantes del *Congresso dos Arquitectos Portugueses*, en 1948, en el ámbito del cual surge una tercera vía que encontraba su tiempo de afirmación. Keil do Amaral lanza entonces la idea de *Inquérito* con el objetivo de conocer el contexto rural y su arquitectura sin arquitectos, en cuanto reducto identitario de la cultura genuina portuguesa. A través de ella se intuía que se podría llegar a encontrar “otra” arquitectura moderna, con referencias culturales locales. Esta idea, naturalmente, había tenido un tiempo de gestación y un marco internacional, aunque se hubiera basado en diferentes orígenes e interpretaciones. Keil do Amaral sabía qué ocurría en Europa y Brasil, país en el que ya se había instaurado una corriente de inventario y restauración del patrimonio tradicional, teniendo como figura destacada al arquitecto moderno Lucio Costa. Su trabajo, al igual que el de otros brasileños, es probable que despertara el interés de Keil do Amaral. Su casa en Rodízio, de 1944, reflejará ese momento y constituirá ya un presagio de lo que vendría a ser el ciclo experimental pre-*Inquérito*.

De esta forma se confirma que algunos “experimentos” ya se encuentran sobre el terreno en los años 40 y, sobre todo, 50, anticipando de cierto modo o, si se quiere, confirmando por anticipado algunas de las potenciales conclusiones de *Inquérito*. Evidentemente no está tan claro hasta qué punto se parte hacia *Inquérito* de forma condicionada, anticipando algunas “búsquedas”, o si, incluso, se podrán haber inducido un conjunto de búsquedas específicas, confirmándose estas, o no, en el curso de la investigación. En entrevistas realizadas a algunos de los autores de *Inquérito*, respectivamente en 2001 a Fernando Távora y, particularmente sobre este tema, en 2012, a Nuno Teotónio Pereira, Francisco Silva Dias, Carlos Carvalho Dias,

² “O “barrote à vista” ganhou consistência teórica nos projectos dos estudantes e recém-formados à procura de uma linguagem que fosse mais longe que a resposta correcta à função e significasse uma vontade de identificação com as aspirações do povo, um desejo de não traír. A acusação de idealistas e ruralistas que foi sendo feita a esta experiência é provavelmente verdadeira, mas é também verdade que esta corresponde a um puro desejo de intervenção autónoma e participada, repudiando todos os mecanismos mediadores entre projectista e utente, sob muitos aspectos mais avançada do que outras mais realistas e urbanas” (Costa, 1982: 54).

³ “As diferenças regionais de tipo cultural, fundamentalmente baseadas na vida agrícola, tenderiam a esbater-se. Não sabemos, portanto, qual será o futuro das regiões portuguesas. A verdade, porém, é que as tradições culturais têm uma enorme capacidade de adaptação e que a permanência das mesmas condições territoriais orienta a evolução cultural de cada região em sentido próprio, apesar da inevitável uniformização urbana” (Mattoso, 2003: 82).

António Menéres y Alfredo Matta Antunes, estos no son categóricos y se dividen respecto a la forma en que observaban las casas como un todo, a los detalles, en asociaciones que a veces hacían de formas y escalas vernáculas con las del *modulor* de Corbusier, o en cómo interpretaban en algunos casos la desarticulación de las cubiertas por descomposición volumétrica, como resultado del escalonamiento por niveles en su pragmática adaptación al terreno de los diferentes espacios, un juego seguro con forma y expresión modernas. La lectura que estos arquitectos hacían, por entonces, era más bien en el ámbito de la geometría de los juegos de volúmenes y planos alternados, y menos en su abstracción y síntesis, pasando la problemática del tejado a un segundo plano, como si este se evaporase. El gran dogma del uso del tejado en la arquitectura moderna se sublimaba por su reducción a un único plano, minimizado por las elegantes y abstractas perspectivas que expresaban los volúmenes desarticulados. El alero, ese elemento indeseado asociado a la arquitectura portuguesa “a la antigua”, será la clave de esa difícil ecuación que consiste en encontrar el modo de integrarlo en una perspectiva moderna. Y, en ocasiones, será la arquitectura anónima la que proporcionará las pistas necesarias, una veces con canalones integrados en las paredes, más allá de esta, creando una línea de sombra; y otras exagerando su voladizo, integrando vierteaguas sobre el alero para proteger la estructura primaria de la madera de cubierta.

Sérgio Fernandez, uno de los intérpretes de este movimiento de renovación del lenguaje arquitectónico, también participó en la discusión teórica y crítica de los años de debate en el post-*inquérito*, reflexionando sobre la aproximación teórica en el ámbito de la clarificación de la no existencia de una arquitectura portuguesa tipificable:

“Se proponía el contacto con las fuentes reales de la tradición, el análisis de las razones de la diversidad y, así, la desmitificación de la idea todavía defendida de la existencia de un estilo portugués; se haría evidente la racionalidad de las concepciones arquitectónicas de carácter popular, racionalidad que tiene correcta correspondencia con las diferentes culturas, por el acierto de las técnicas constructivas adoptadas y por las respuestas en consonancia con las condiciones geográficas y los medios de producción locales” (Fernandez, 1988: 108)⁴.

Así sintetizaba el pragmatismo de la arquitectura vernácula como resultado de una adaptación natural al medio físico y a las producciones agrícolas. En una entrevista que realizamos en 2013, y como complemento a lo que había comentado sobre la importancia del contexto del lugar, dejará sobreentendido que las cuestiones relacionadas con la identidad y la expresión cultural serían resultantes de la propia racionalidad con que cada grupo comunitario se organizaba en sus manifestaciones colectivas, también culturales y religiosas.

Algunos arquitectos, interesados en la idea de una tercera vía, buscaban soluciones experimentales –algunas de ellas soluciones de compromiso, teniendo en cuenta el ámbito del tipo de encargo, del programa y del contexto–. De este modo, ciertos proyectos y obras que tuvieron lugar en el periodo que antecede a *Inquérito* serán paradigmáticos de esa posibilidad, en particular el proyecto de Frederico George para las construcciones agrícolas de la Finca de São Braz, en Moura, del año 1952, en el que los procesos constructivos son locales y ejecutados por artesanos. La expresión resultante será paradigmática por la aparente discreción del trabajo del arquitecto moderno ante la solución tecnológica tradicional que consideró válida, aditiva y no condicionante en la concepción del proyecto. No sucede lo mismo en la casa del propio Keil do Amaral –como hemos referido anteriormente– en Rodízio (Praia das Maças, Sintra), que sobrepasó la cuestión del uso estricto de los materiales y la tecnología tradicionales (Mestre, 2013). La propia expresión busca la articulación entre tradición y modernidad, desvinculándose en el plano estético y, sobre todo, espacialmente de las viviendas circundantes concebidas a partir del dictamen de la arquitectura del Estado Novo, en una línea de supuestas casas regionales portuguesas, dentro de una urbanización destinada a la élite lisboeta. Ana Tostões contextualiza este cuadro proyectual en un marco internacional, afirmando que “Keil hace un llamamiento a un lenguaje simple y equilibrado, inspirado en la tradición popular, pero también en el modelo basado en la experiencia internacional. Señala importantes elementos novedosos, divulgando la arquitectura holandesa de Dudok” (Tostões, 2015: 442).

Curiosamente, esta casa es prácticamente coetánea a la casa Saavedra, en Correias, Petrópolis (Brasil), construida en 1942 por Lucio Costa. Ambas anuncian nuevos tiempos, tiempos de un nuevo compromiso, aparentemente contradictorio, de una tradición vanguardista –o la vanguardia en la tradición–, intuyéndose que la tradición no es estática, ni será moderna o antigua en sentido temporal, sino que más bien se mueve lentamente, incorporando nuevos e indispensables factores que permiten su persistencia, su sentido sociocultural identitario y la permanente validación por sus constructores y sucesivas generaciones que la habitan.

⁴ “Propunha-se o contacto com as fontes reais da tradição, a análise das razões da diversidade e, assim, a desmistificação da ideia ainda defendida da existência de um estilo português; tornar-se-ia evidente a racionalidade das concepções arquitectónicas de carácter popular, racionalidade essa que tem correcta correspondência com as diferentes culturas, pelo acerto das técnicas construtivas adoptadas e pelas respostas em consonância com as condições geográficas e os meios de produção locais” (Fernandez, 1988: 108)

Fernando Távora, en 1947, una década antes del inicio de *Inquérito*, ya había anunciado lo que pretendía alcanzar:

“Es indispensable que en la historia de nuestras casas antiguas o populares se determinen las condiciones que las crearon y desarrollaron, ya sean condiciones de la Tierra, ya sean condiciones del Hombre, y se estudie de qué manera los materiales se emplearon y cumplieron las necesidades del momento. La casa popular nos proporcionará grandes lecciones cuando sea debidamente estudiada, porque es la más funcional y la menos fantasiosa, en una palabra, aquella que está más de acuerdo con las nuevas intenciones” (Távora, 1947: 11)⁵.

Esta asunción de la raíz de la arquitectura portuguesa nunca fue condicionante para el desarrollo de una arquitectura moderna, todo lo contrario, como señala Távora en el mismo texto:

“En la Arquitectura contemporánea no es difícil entrever ya una prometedora solidez; surge un carácter nuevo de las condiciones nuevas y, debido a que esas condiciones también nos afectan, es en ella donde debe encontrarse la Arquitectura portuguesa sin temor a perder su “carácter”. La individualidad no desaparece como el humo y, si la poseemos, no perderemos nada por estudiar la Arquitectura extranjera, al contrario, sería inútil tener la pretensión de hablar de Arquitectura portuguesa” (Távora, 1947: 11-12)⁶.

Esta reflexión paradigmática concilia tradición y modernidad en una mutua y provechosa interdependencia, apaciguando los espíritus atentos a la modernidad inductora de nuevos patrones estéticos y de confort. Los arquitectos constructores de la tercera vía la integrarán, de hecho ya la habían percibido, en tiempo real o en diferido, a lo largo de los años 40/50, contando con diversos y potenciales ejemplos representativos de ese pensamiento. Entre ellos, cabe destacar: el Grande Hotel, construido por Oscar Niemeyer en Ouro Preto, Minas Gerais (Brasil), de 1940, o el Park Hotel São Clemente, en Nova Friburgo, Rio de Janeiro (Brasil), de 1944-1945, de Lucio Costa. A pesar de estar ubicados al otro lado del Atlántico, sus referencias son ineludibles en cuanto a génesis de la arquitectura tradicional brasileña de filiación ancestral a la cultura y arquitectura portuguesas, que estos autores, de cierto modo, actualizan y modernizan, curiosamente siendo ambos figuras indiscutibles del Modernismo Vanguardista Brasileño. Estos proyectos son el resultado de una larga investigación que Lucio Costa decidió llevar a cabo sobre los orígenes de cierta arquitectura tradicional brasileña realizada en tiempos coloniales. Esta investigación se concluiría después de dos visitas a Portugal, respectivamente en 1948 y 1952, en las que trató de comprender la arquitectura tradicional y vernácula, investigando y contactando con sus compañeros portugueses. Recientemente se ha publicado *Bloquinhos de Portugal*, un documento fundamental para comprender y situar este tiempo de reflexión sobre los orígenes, transferencias y flujos de una arquitectura de base común, localizada en Portugal y en Brasil (Pessoa e Costa, 2013). Estas visitas contribuyeron a una discusión teórica de lo vernáculo y de su importancia en el estudio de la arquitectura moderna, aunque en un medio muy restringido.

El libro *Arquitetura Popular em Portugal*, que resultó de *Inquérito*, se publicó finalmente en 1961, iniciando un largo debate en revistas y medios especializados, y rebasando también el acotado mundo de la arquitectura. En la sociedad general, el tema de la casa rural, de lo vernáculo, siempre estuvo contaminado por una idea romántica de la casa campestre, rústica, de carácter nostálgico, en la que, naturalmente, el factor político de la época de la Dictadura y de sus defensores culturales cultivó una “idea de casa portuguesa “a la antigua””. A través de propaganda manipulada intentan difundir que esta era un modelo de buenas prácticas, un gran gesto de amor al país, a sus raíces, siendo el folclore, las forma de vestir y de cantar marcos de un imaginario inevitablemente decorativista que se pretendía trasladar a la casa, la máxima expresión de materialidad de esta idea, esta concepción de ideal esteta. Además de ciertas resistencias esperadas por parte de sus promotores, y ante los resultados/conclusiones, *Inquérito* fue objeto de lecturas contradictorias en el contexto político dominante e, incluso, en el mundo de la arquitectura, y conservadores y modernos no lo aceptaron como documento conclusivo y, mucho menos, como documento orientador —a pesar de que nunca fuese ese su objetivo—. No era solamente un rechazo por parte de los que mantenían todavía la dinámica de la modernidad como modelo inamovible, sino también para los que veían la línea tradicional de la “casa portuguesa” como la única que no descaracterizaría la arquitectura nacional.

⁵ “É indispensável que na história das nossas casas antigas ou populares se determinem as condições que as criaram e desenvolveram, fossem elas condições da Terra, fossem elas condições do Homem, e se estudem os modos como os materiais se empregaram e satisfizeram as necessidades do momento. A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções” (Távora, 1947: 11).

⁶ “Na Arquitectura contemporânea não é difícil entrever já uma prometedora solidez; surge um carácter novo das condições novas e porque essas condições nos afectam também a nós é nela que deve encontrar-se a Arquitectura portuguesa sem receio de que perca o seu ‘carácter’. A individualidade não desaparece como o fumo e se nós a possuímos nada perdemos em estudar a Arquitectura estrangeira, caso contrário será inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura portuguesa” (Távora, 1947: 11-12).

⁷ “A casa à Antiga Portuguesa, que dentro da Arquitectura Civil é filha dessa arqueológica orientação, não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo, pelo contrário, veio atrasar todo o desenvolvimento possível da nossa Arquitectura” (Távora, 1947: 6).

⁸ “Certo amaneiramento e doçura de formas, grande quantidade de pormenores inúteis de que resulta um excesso pitoresco, uma completa ausência de dignidade e nenhuma noção das realidades do nosso mundo”.

En la producción arquitectónica portuguesa, los años 60 fueron los del “efecto *Inquérito*”, que traspasó el propio gremio –que no tenía la exclusividad de ejecutar proyectos de arquitectura– influyendo directa e indirectamente en otros agentes que tenían la capacidad legal para proyectar y construir casas, aunque, en su mayoría, no tenían el bagaje cultural para apoyar sus trabajos en términos teóricos, proyectando básicamente para un pequeño sector de la burguesía en proceso ascendente.

En este contexto emergen reinterpretaciones de la arquitectura popular asociadas a las áreas suburbanas y vacacionales; sus autores, no-arquitectos, eliminan quirúrgicamente detalles constructivos y/o la combinación de determinados materiales, a partir de casas ya construidas y tomadas como ejemplo, habiendo sido, o no, diseñadas por arquitectos participantes en *Inquérito* o que compartían los ideales emergentes del mismo. De este modo se propagan modas, estereotipos varios para que la casa aparente ser tradicional y moderna al mismo tiempo, resultando de estos modelos un hibridismo consolidado por un aparente condicionamiento del gusto colectivo. El libro *Arquitectura Popular em Portugal* se conoce en 1961 y, como anticipábamos, existen ya algunas casas y pequeños equipamientos considerados paradigmáticos del movimiento desencadenado por *Inquérito*, que tenía la ambición de constituirse como la tercera vía. Dentro de este contexto, destacamos a Fernando Távora, en 1957, con la Casa de Ofir - Porto [1]; a Nuno Teotónio Pereira, en 1958, con la Casa Metaló en la Praia das Maçãs; a Manuel Tainha, en 1960, con la Casa no Freixial, Bucelas; a Raul Hestnes Ferreira, en 1960, con la Casa de Albarraque, en Sintra; y a José Forjaz, en 1962, con la Casa en la Serra de Sintra, Malveira.

En el contexto de quién encarga y de quién proyecta en el ámbito de la casa portuguesa “a la antigua”, la referencia es ahora otra y ya no se limita solo a los libros de Raul Lino, *A Nossa Casa* (Lino, 1919) y *Casa Portuguesas* (Lino, 1933), que de forma insólita fueron entendidos como un inventario del “buen gusto”, siendo utilizados como manual en la construcción de casas, muchas de ellas vacacionales, en las que se valoraba el aspecto pintoresco. El paradigma se centraba ahora en las casas de los arquitectos de la tercera vía como modelo de referencia. Esta nueva época, paradójicamente parece surgir en una especie de reflujó, valorándose de nuevo los aspectos más caricatos, como en décadas anteriores ocurría con la “casa portuguesa a la antigua”, que Fernando Távora identifica como pseudo-arquitectura portuguesa, como seductoramente retrógrada y falsa:

“La *Casa Portuguesa a la Antigua*, que dentro de la Arquitectura Civil es hija de esa orientación arqueológica, no introdujo en Portugal nada nuevo, por el contrario, atrasó todo el posible desarrollo de nuestra Arquitectura” (Távora, 1947: 6)⁷.

Távora enuncia, además, las señales de ese posicionamiento: “Cierta amaneramiento y dulzura de formas, gran cantidad de pormenores inútiles que derivan en un pintoresquismo excesivo, una completa ausencia de dignidad y ninguna noción de las realidades de nuestro mundo” (Távora, 1947: 6)⁸. Serán nuevamente estos tics los que caracterizarán esas “supuestamente” nuevas casas portuguesas, exhibiendo una vez más elementos de seducción.

Una cierta nostalgia por el mundo rural reaparece cíclicamente, antes y después de la Segunda Guerra Mundial, y no solamente junto a nuevas generaciones nacidas de poblaciones desplazadas cuyas raíces permanecen, a veces, en una especie de subconsciente cultural; sino que también contagia a los que nunca tuvieron conexión alguna con el mundo rural, incluyendo a la élite y una clase media informada y socialmente activa. Sin embargo, será una minoría que aspira a un cambio político en el país la que generará un encargo esclarecido y cómplice con el trabajo del arquitecto, en contra del folclore, de una conservadora y decadente arquitectura, estereotipada y desenraizada de los valores culturales locales. Además de las ya mencionadas, surgen las propias casas de los arquitectos y las de sus familiares y amigos, como la Casa en el Lugar de Janes, Malveira/Sintra, de José Forjaz (1962); la Casa del Pintor Júlio Resende, en Valbom, de João Carlos Loureiro (1962); la Casa Alves Santos, en Póvoa de Vazim (1966-69), de Álvaro Siza Vieira; la Casa en Rio Maior, de Alcino Soutinho (1969); y la Casa vacacional de Caminha, de Sergio Fernandez (1971-73) [3].

Surge una nueva arquitectura y, paulatinamente, también equipamientos y barrios sociales encargados por el propio Estado. Los programas de vivienda social eran oportunidades para que estos arquitectos pudieran ensayar sus convicciones políticas y sociales y afirmar una corriente arquitectónica alternativa. Una fuerte unidad entre conciencia social y ética profesional son bases fundamentales de estas intervenciones. Entre otros, destacamos el conjunto habitacional de Benavente (1962) y el conjunto habitacional de Santo Estêvão (1963), firmados por Víctor

[2] Bairro Económico (Chamusca, 1960) – Arq. Bartolomeu Costa Cabral y Arq. Vasco Croft de Moura. Fuente: Daniel Pires

[3] Casa de Férias (Caminha, 1971/1973) – Arq. Sérgio Fernandez. Fuente: Fernando Guerra | Sérgio Guerra [FG+SG]

[3]



[2]



Figueiredo, y el barrio económico de Chamusca, de Bartolomeu Costa Cabral y Vasco Croft de Moura (1960) [2]. Estos barrios, proyectados como pequeñas aldeas de espíritu comunitario, introdujeron relevantes innovaciones en el campo del higienismo y de la cualificación espacio-funcional, en una consciente propuesta de transición de los antiguos modelos de hábitat rural, de donde provenía esta población, hacia una nueva pero acogedora identidad con memoria sociocultural. Instalados en espacio urbano de matriz rural, proporcionaban condiciones que revelaban nuevos estándares de confort dentro de un ambiente transitoriamente moderno, es decir, sin el estigma social del campesinado.

Esta realidad se opone a los modelos tipificados que la *Junta de Colonização Interna* propuso y logró construir para los nuevos colonatos instalados en zonas agrícolas deprimidas destacando, especialmente, entre otros estudiados en Israel y Francia, el modelo italiano que habrá influido en los proyectos para el Colonato de Pegões, en Montijo, al sur de Lisboa, de José Luís Pinto Machado (Machado, 1965). Algunos de estos modelos acentuaban el carácter rural en la frontera de lo rústico, imponiendo un padrón social que perpetuaba el campesinado sin esperanza de alteración sociocultural. Un cierto espíritu de casa rústica humildemente campestre predominó de forma general en casi todos los modelos, aunque, dentro de esta organización del Estado, algunos arquitectos se intentaran oponer proponiendo otros conceptos y expresiones culturales, como fue el caso de Alfredo da Matta Antunes, perteneciente al equipo 5 (Alentejo) de *Inquérito*, y Vasco Lobo, que publicó diversos textos de enfoque teórico/práctico –fundamentales para comprender esta época y el proceso sociopolítico en curso– entre los cuales destacamos el libro *Problemas Actuais da Pequena Habitação Rural* (Lobo e Antunes, 1960). En España, este modelo de colonización con preocupaciones humanistas fue particularmente desarrollado por el arquitecto Fernández del Amo (Soler, 2010).

A la decadencia social, política y cultural en la que el país se había sumergido, sin esperanza de cambio, se opuso un pequeño grupo de intelectuales en el que se incluían arquitectos, antropólogos, geógrafos, sociólogos, investigadores e ingenieros, entre otras profesiones, que trataban de oponerse al statu quo. Algunos llevaron a cabo sus ideas dentro de los propios organismos del Estado, procurando articular la sociedad civil con las administraciones y departamentos gubernamentales; mientras que otros, comprometidos con una conciencia social, denunciaban la proliferación de barrios de chabolas que surgían en las periferias. Entre otros, destaca la investigación de António Pinto de Freitas (Freitas, 1961).

El *Laboratório Nacional de Engenharia Civil* fue uno de los lugares más relevantes para el desarrollo de la cultura científica nacional, después de haber estado a la vanguardia en el desarrollo de las macro-infraestructuras de Portugal y, sobre todo, de las colonias. Este laboratorio funcionó como una universidad y en él se llegaron a desarrollar investigaciones fundamentales relacionadas con el estudio del hábitat, que llegarían a ser referencias –por no decir que serían incluso la base fundadora– para la modernización de la vivienda colectiva en Portugal. Nuno Portas es la figura principal, y habiendo sido invitado a dirigir, dentro de este organismo, la *Divisão de Construção e Habitação*, en 1962, llevó a cabo una vasta obra vanguardista en el plano científico con contactos permanentes en el extranjero. Son numerosos los arquitectos, incluyendo algunos involucrados en *Inquérito à Arquitectura Regional*, que Portas invitaría para que desarrollaran estudios sobre el hábitat que llegaron a ser decisivos para el cambio de paradigma de la arquitectura portuguesa y, en particular, de la vivienda. De los muchos que podríamos enumerar, destacamos los de Alexandre Alves Costa, de 1966, que tenían como objetivo “analizar las relaciones parciales entre funciones en el hogar”, a Francisco Silva Dias y el “*Estudo da Habitação Evolutiva*” (1970); y a Margarida Sousa Lobo y su “*Experiência Piloto no “Barrio de lata” da Quinta do Pombal*” (1970), (Grande, 2012: 238).

La revista *Arquitectura* encabeza, en esa época, la divulgación de estos estudios y de la joven generación de arquitectos, cuyos proyectos y obras reflejaban todo este contexto, debidamente enmarcado con la teoría y las prácticas de entonces en el extranjero. En este momento bisagra de crisis y cambio, surge la Revolución de 1974 y, con ella, el momento democrático tan deseado –que ha permitido que una parte significativa de estos estudios llegaran a tener una continuidad por iniciativa de Nuno Portas, a través de su compromiso político como Secretario de Estado de la Vivienda.



[4] SAAL da Meia Praia (Lagos, 1975) – Arq. José Veloso. Fuente: Victor Mestre | Sofia Aleixo Arquitectos

Nostalgia, cita y memoria de la arquitectura vernácula portuguesa del espacio, de la expresión y de la integración

Con la llegada de la democracia, y en el contexto de las dos únicas escuelas de arquitectura, una nueva generación de/o en transición emergía, como le correspondía, confrontando las cuestiones teóricas lanzadas por *Inquérito* e interesándose sobre todo por una nueva modernidad en la que lo vernáculo y/o la tradición se reformulan como valores no primordiales o, incluso, esenciales en la estructura conceptual del proyecto. Paradójicamente, algunos arquitectos, principalmente aquellos formados en la Escuela de Oporto, cuentan con una larga tradición de trabajo con programas, escalas y contextos en los que las cuestiones de lo vernáculo y el patrimonio atienden, con particularidades, a los valores tradicionales, expresados en una arquitectura de continuidad y de raíz portuguesa, como define Fernando Távora. Estos han sido determinantes para la identificación de un carácter específico, o de una continuidad, que Kenneth Frampton denominó “Regionalismo Crítico” (1983). Es decir, una arquitectura de periferia respecto a los grandes centros difusores de la “arquitectura del momento” a escala global, que no significa de vanguardia. Frampton identificó esta tendencia en cuanto manifestación de una arquitectura local en continuidad, integrada en un contexto regional que, siendo moderna, no perdió la conexión con las culturas locales, tanto en el plano histórico, como completamente constructivo, validando y valorizando el sentido del lugar en el que se instala. Estas cualidades y distinciones son, en cierto modo, la expresión más significativa que Frampton encuentra en la denominada Escuela de Oporto –sobre todo después de las experiencias desarrolladas en el *Serviço Ambulatório de Apoio Local (SAAL)*⁹–, reconocida internacionalmente y enfrentada abiertamente a la corriente denominada posmodernismo, emergente en la Escuela de Lisboa a finales de los años 70 y durante los años 80.

Según Frampton, “la forma en que anticipamos el futuro define el sentido que el pasado tiene para nosotros, al igual que la forma por la cual nuestros antepasados proyectaron el futuro determina el alcance de nuestras posibilidades” (Frampton, 1998: 48). Este testimonio busca “mediar la razón instrumental a través del “llamamiento” a la tradición, como una matriz envolvente a partir de la cual el mundo orgánico se realiza material y conceptualmente” (idem). Apoyado en la escuela filosófica italiana, que desarrolló el concepto de “pensamiento débil” como “valor fragmentario” –distinción que se aplica a la arquitectura sin pretensión de ser replicada universalmente, en oposición a la “techo-ciencia”, esa sí, unitaria, exclusivista, universal, y como técnica industrializada, que se impone globalmente–, Frampton parece anunciar la globalización, también en el campo arquitectónico, dejando, sin embargo, la especificidad y la validez de lo “local” como reserva cultural.

SAAL es la confirmación real de la democracia directa, sin filtros, en la que el pueblo se liberó de la pobreza endémica, a veces miseria, y asumió llevar a cabo el cambio más necesario de sus vidas, sustituyendo la caseta de madera o cañizo por una casa de ladrillo. El Algarve ha sido, quizás, el lugar donde más se llevó al pie de la letra este propósito, destacando el caso de los pescadores de Meia Praia, en Lagos [4]. Después de ofrecer alguna resistencia, aceptaron la ayuda del arquitecto José Veloso y, bajo un sistema de autoconstrucción sin ningún tipo de autorización de construcción y justificante de propiedad, edificaron un barrio en pleno arenal. Estas casas, al igual que las de los barrios de Chamusca y Santo Estêvão, revelan una particular atención a las necesidades básicas de la población, elevando su precaria condición social de vida a otra más digna. Estos pequeños barrios encarnan la identidad física y humana del lugar a través de un ideal esteta de arquitectura con memoria basada en la tradición vernácula o en su prospección. Dentro de este periodo y contexto de intervenciones SAAL, estarán también presentes las consecuencias de *Inquérito*: la lectura en el terreno de los contextos del hábitat, sobre todo de los aglomerados de tradición mediterránea; en términos de ordenación urbana y expresión plástica de los volúmenes, de la intensidad lumínica y, sobre todo, de la conexión de actividades, articulando el espacio exterior de la casa con esas necesidades –curiosamente, en el contexto particular de Media Praia, se trata de un arenal sin carreteras, pero con espacios de uso colectivo y, simultáneamente, privados que son perceptibles–. El proceso SAAL confirmó la disparidad en el ámbito de la renovación del parque de viviendas, grandes discrepancias dentro del conjunto nacional, sobre todo evidenciando la macrocefalia de los grandes centros residenciales –una de las preocupaciones de Nuno Portas, antes y después de la revolución, como explica José António Bandeirinha: “el principio de la descentralización de la promoción residencial reflejaba una aspiración que venía de antes. Nuno Portas era consciente de que una de las señales más evidentes del atraso técnico y cultural del país era la exagerada macrocéfala concentración de los conocimientos en la capital” (Bandeirinha, 2007: 122).

En el centro del país, y en Lisboa en particular, el panorama era diverso y disperso en la aceptación de las unidades de intervención y, sobre todo, en la dimensión de estas que, comparativamente con las del Algarve y Oporto, funcionaban como expansiones urbanas. SAAL, en Lisboa, vino a ser, sobre todo, un relanzamiento de las grandes unidades urbanas que se habían llevado a cabo en Olivais y Chelas, consagrando modelos de macroescala, puesto que

⁹ Servicio Ambulatorio de Apoyo Local (SAAL)



[5] SAAL do Alto do Moinho (Alfragide, 1974/1978) – Arq. Francisco da Silva Dias. Fuente: Víctor Mestre | Sofia Aleixo Arquitectos

se trataba de macroáreas de intervención. Tal vez el SAAL de Alto do Moinho de Francisco Silva Dias [5], que da continuidad a su investigación en el LNEC con Nuno Portas sobre el tema de la Casa Evolutiva, haya sido una de las experiencias exitosas más relevantes dentro del contexto del SAAL nacional.

En el norte, las operaciones SAAL son igualmente paradigmáticas distanciándose, sin embargo, de la improvisación, estructurándose en diversos equipos de arquitectos en los que trabajan jóvenes, algunos todavía estudiantes que llegarían a ser la generación que, con sus maestros, darían significado a la denominada Escuela de Oporto.

¿Podemos ver, en una parte significativa de estas intervenciones, las consecuencias de *Inquérito*?, ¿hay algo ya de transición para un inequívoco cambio en el que el SAAL constituyó un proceso experimental? Probablemente, sí. Y, a pesar de ser correcta la afirmación de que hay una heterodoxia en la Escuela de Oporto, el SAAL revela, no obstante, diversidad dentro de una cierta unidad. El reflejo de esta se hace notar, probablemente, en una sutil diversidad de los autores del norte de los años post-*Inquérito*. Por eso estamos ante evoluciones tan diversas como las que se siguieron a partir de los arquitectos Alcino Soutinho, Pedro Ramalho, Fernando Távora, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez y Siza Vieira, siendo la generación en periodo de formación su más fiel continuadora, como Adalberto Dias, Souto de Moura, José Gigante, Álvaro Rocha y José Bernardo Távora, entre otros.

A pesar de su precoz extinción, el SAAL fue una referencia ineludible en las operaciones llevadas a cabo en los años 80, de las que la Malagueira constituiría la intervención más destacada en el ámbito de la vivienda unifamiliar, llegando a ser una importante base de discusión teórica en el ámbito territorial, ocupación urbana, unidad residencial y expresión arquitectónica. Acerca de esta surgían puntos de vista contradictorios, entre admiración y oposición –los opositores la asociaban al estigma social generado a partir de la controversia impuesta por los seguidores del Posmodernismo lisboeta, que combatían ferozmente esta identidad estética–. El debate público de estos temas, práctica común entre arquitectos y un sector complementario, enmarcado por experiencias anteriores como el SAAL y, sobre todo, los Planos Integrados de Aveiro, Almada y Setúbal, y los barrios del Fondo de Fomento de Vivienda, fue desapareciendo en los años 90 y las cuestiones sociales fueron perdiendo relevancia en el ámbito de vanguardia de la arquitectura.

Lejos ya de las experiencias del SAAL y, sobre todo, a partir del inicio de los años 80, periodo crucial en la consolidación de las transformaciones culturales que tuvieron lugar en el país, es importante mencionar las experiencias más consistentes y consolidadas, así como aquellas que pasaron de forma casi imperceptible, algunas dejando semillas que solo tendrían repercusión más adelante. Y, en estas circunstancias, conviene retomar el hilo conductor que relaciona el libro *Arquitectura Popular em Portugal* con la renovación de la arquitectura moderna a partir de la relectura de la arquitectura vernácula.

En el sur, a partir de 1982, otra idea de tercera vía, de la cual somos protagonistas sin éxito, ensayó tímidamente un camino posible por la presión/efecto del Posmodernismo que había llegado a Portugal –particularmente en el círculo conectado con la Escuela de Arquitectura de Lisboa– y una resistencia pasiva a soluciones tradicionales con un enfoque de actualización –concretamente, la arquitectura de tierra–. Este intento, apoyado en el plano teórico a través del trabajo experimental desarrollado por el arqueólogo Cláudio Torres en el *Campo Arqueológico de Mértola*, y en el teórico-práctico por la experiencia de Nova Gurna, de Hassan Fathy; no tuvo aceptación, chocando con el contexto político adverso a este posicionamiento sociocultural. La conservación y rehabilitación de edificios de tapia fueron la única vía posible –es ejemplo de

[6] Casa Fonseca Macedo (Lagoa, São Miguel, Açores, 1996/1998) – Arq. Pedro Maurício Borges y Arq. Miguel Figueira. Fuente: Fernando Guerra | Sérgio Guerra [FG+SG]

[7] Casa do Tractor (Tomar, 1998/2000) – a.s atelier de santos. Fuente: Sérgio Mah

[8] Casa Sousa Ramos (Cabeço de Vide, 1999/2000) – Arq. João Luis Carrilho da Graça. Fuente: Maria Timóteo

AA.VV.; *A Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

AA.VV.; *A Arquitectura Portuguesa no Traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012.

AA.VV.; *Habitación para o Maior Número. Portugal, os anos de 1950-1980*. Lisboa: Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana, Câmara Municipal de Lisboa, 2013.

AA.VV.; "Arquitectura", in Serpa, Luis (coord.) *Depois do Modernismo*. Lisboa: Depois do Modernismo, 1983.

ALMEIDA, Pedro Vieira de; *Dois Parâmetros de Arquitectura Postos em Surdina: Leitura crítica do Inquérito à Arquitectura Regional*. Caderno 1. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo - Escola Superior Artística do Porto, 2012.

BANDEIRINHA, José António; *O Processo SAAL e a Arquitectura no 25 de Abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2007.

CENTELLAS SOLER, Miguel; *Los Pueblos de Colonización de Fernández del Amo*. Arte, arquitectura y urbanismo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

COSTA, Alexandre Alves; *Dissertação expressamente elaborada para o concurso de habilitação para obtenção do título de professor agregado e constituindo trabalho original sobre assunto respeitante às cadeiras do 1.º grupo do curso de arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto por Alexandre Vieira Pinto Alves Costa em Dezembro de 1979 a que também se poderia chamar Memórias do cárcere desastres de Sofia ou memórias de um burro*. Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1982.

FERNANDEZ, Sérgio; *Percurso. Arquitectura portuguesa 1930/1974*. Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988.

FIGUEIRA, Jorge; *A Periferia Perfeita: Pós-modernidade na arquitectura portuguesa. Anos 1960-1980*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014.

FILGUEIRAS, Octávio Lixa; *Da Função Social do Arquitecto*. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, 1985.

FRAMPTON, Kenneth; *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1998.

FRAMPTON, Kenneth; *Prospects for a Critical Regionalism*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1983.

ello la Casa Cordovil, en Safara, Moura (1983)–, a pesar de los múltiples proyectos de casas y equipamiento proyectados en el ámbito del Gabinete Técnico local de Castro Verde, en 1982. Un último intento se ensayó a través de una casa proyectada en adobe, en Corroios, Almada, en 1985, articulando tradición y modernidad en la línea a la que se refiere Kenneth Frampton (Frampton, 1983) pero que, por razones económicas, no llegó a ser construida. Esta tenía como objetivo probar la viabilidad y validez de la arquitectura de tierra. Su marco teórico y práctico se consustanciaba en función del *"Encontro de Mestres Constructores"*, llevado a cabo en Noudar, Barrancos, en 1984, bajo la dirección de Cláudio Torres. Mientras tanto, y todavía en el sur, pero con otro registro, algunos (pocos) arquitectos, sin recurrir a las tecnologías tradicionales, por no ser aceptadas socialmente, procuraron reflejar en sus proyectos la memoria subliminal de lo vernáculo, como fue el caso de João Nasi en la Casa Alice Sidarus, en Malagueira (1980). En el inicio de los años 90 surgió un pequeño grupo de arquitectos, instalado en el suroeste alentejano, que logró construir con tierra en una aproximación formal a lo vernáculo, algunas veces en el límite de un estilo neo-vernáculo. De entre estos destacó Alexandre Bastos por su trabajo comprometido de renovación en continuidad, asumidamente reconocible.

Los años 80 reflejan las consecuencias de la entrada de Portugal en la por entonces C.E.E., actual Unión Europea, conmutando la transición de la revolución de 1974 en una democracia de base liberal. En este contexto de euforia transformativa, el país pasa por un macro desarrollo infraestructural, a la par que de equipamientos esenciales para el desarrollo socioeconómico, tales como universidades, centros tecnológicos, rehabilitación de museos y otros edificios históricos; en los que arquitectos de los departamentos del Estado, como la *Direcção Geral dos Edifícios Nacionais*, junto con otros de profesión liberal, realizan un conjunto de proyectos de considerable reconocimiento profesional que transforman la arquitectura portuguesa. El debate público en cuanto a cuestiones de arquitectura adquiere una nueva consistencia en la búsqueda de nuevos caminos en el plano teórico y en la práctica profesional. En ese contexto, destacamos el coloquio en la Fundación Calouste Gulbenkian, en 1987, *Arquitectura e Cidade: propostas recentes*.

Un nuevo ciclo llega al final del siglo XX y la arquitectura parece liberarse definitivamente de la conciencia moral, basada en la ética personal y profesional y en una lectura asociada a la función social de los arquitectos, tal y como lo interpretó Lixa Filgueiras (Filgueiras, 1985). En este cambio hacia el siglo XXI, y en contracorriente, destacamos algunos proyectos que, con su silencio y acierto sociocultural, sobresalen dentro de este contexto. Nos referimos a Paulo David y la Casa no Caniço (1992-1995); Pedro Mauricio Borges y Miguel Figueira y la Casa Fonseca Macedo en Lagoa, São Miguel, Açores (1996-1998) [6]; João Luís Carrilho da Graça y la Casa Sousa Ramos, en Cabeço de Vide (1999-2000) [8]; Pedro Machado da Costa y Célia Lourenço con la Casa do Tractor en Tomar (2000) [7]; Pedro Mendes y la Casa de Pavia (2004) [11]; Bárbara Delgado con el conjunto residencial de Tavira (2002-2004) [9]; José Bernardo Távora y la Casa en Barcelos (2004) [12]; José Gigante y la reconstrucción de un secadero en Guimarães (2002-2005) [10] y Paulo Gouveia y la Casa en Sintra (2008) [13].

En el siglo XXI se acentúa el distanciamiento del papel social del arquitecto por parte de una élite influyente y neo-liberal con origen directo e indirecto en el Posmodernismo. Su base ideológica se sustenta en el supuesto y en el contexto de que en la sociedad liberal "se codificó la aceptación de las "desigualdades democráticas" como alternativa a las "igualdades totalitarias" colapsadas con la caída del muro de Berlín" (Mestre, 2014: 13), justificando de esta forma opciones y privilegios.

[6]



[7]



[8]





[9]



[10]

En este siglo surge una nueva prefiguración político-social, en cierto modo artificial, mezcla de liberación del pasado y de rumbo a un mitificado futuro, idealizada en el campo político -lleno de prosperidad y de innovación cultural- particularmente a través de grandes eventos en los que la arquitectura es protagonista. Y tal vez por ese motivo irá surgiendo, en el medio político, y subvirtiéndolo las reglas del Estado democrático, la referencia al proyecto icónico de “arquitectos providenciales”. De esta forma, se genera un posicionamiento unilateral de tendencia nihilista, en vertiente posmodernista, mientras otras propuestas, más silenciosas y alejadas del poder institucional y de los medios de comunicación, permanecen en una especie de sombra proyectada por los que sí aparecen en los medios. Jorge Figueira se refiere a ellas como aquellas que siguieron “la “arquitectura táctil” (Frampton), antisual, regionalista, estético-crítica (como dice Grassi), más puritana de actitud, más serena y menos espectacular en los resultados, y de la que la Escuela de Oporto de los 70 es sin duda precursora e instauradora entre nosotros” (Figueira, 2014: 191). Se puede reconocer la relevancia de la Escuela de Oporto pero, según Jorge Figueira, sin olvidar las dinámicas generadas en el post-*Inquérito* que, particularmente en el caso del sur, dieron lugar a otra forma de producción teórica, paralela a la academia, de la que fueron protagonistas Pedro Vieira de Almeida y Manuel Tainha. A esta realidad no serán ajenos los espacios de discusión pública nacidos en el, y por el, Sindicato de Arquitectos Portugueses, posteriormente Asociación, el mismo *Laboratório Nacional de Engenharia Civil* y la revista *Arquitectura*.

El periodo anterior al actual quedará marcado por una arquitectura icónica, consumista y de espectáculo, que retoma un espíritu neo-posmodernista, sobreponiéndose a otras visiones que, a pesar de ser temporalmente distantes del Regionalismo Crítico de Frampton, encuentran alguna filiación en los valores y principios elaborados en torno a *Inquérito* aunque, en el caso de las generaciones más jóvenes, la cuestión política-ideológica se haya disipado, encontrando

[11]



FREITAS, Antóni; “Bairros Clandestinos”, in *Arquitectura*, n.º 73, Dezembro. Lisboa: Iniciativas Culturais Arte e Técnica, Lda., 1961.

GRANDE, Nuno; *O Ser Urbano nos Caminhos de Nuno Portas*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

LIMA, Alfredo Viana de; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Octávio; “X congresso CIAM: Habitação Rural, Plano de Comunidade Rural com 40 habitações”, in *Arquitectura*, n.º 64, Janeiro-Febrero. Lisboa: Iniciativas Culturais Arte e Técnica, Lda., 1959.

LINO, Raul; *A Nossa Casa. Apointamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples*. Lisboa: Atlântida, 1919.

LINO, Raul; *Casas Portuguesas. Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Lisboa: Valentim de Carvalho, 1933.

LOBO, Vasco; Antunes, DA MATTÁ, Alfredo; *Problemas Actuais da Pequena Habitação Rural*. Coimbra: Ministério das Obras Públicas, Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização, Centro de Estudos de Urbanismo, 1960.

LOURENÇO, Eduardo; *O Labirinto da Saudade*. Lisboa: Gradiva, 2000.

[9] Conjunto Habitacional (Távora, 2002/2004) – Arq. Bárbara Delgado. Fuente: Fernando Guerra | Sérgio Guerra [FG+SG]

[10] Reconstrucción de Sequeiro (Guimarães, 2002/2005) – Arq. José Gigante y Arq. Vítor Silva. Fuente: Luís Ferreira Alves

[11] Casa en Pavia (2004) – Arq. Pedro Mendes. Fuente: Fernando Guerra | Sérgio Guerra [FG+SG]

[12] Casa en Barcelos (2004) – José Bernardo Távora. Fuente: Luís Ferreira Alves

[13] Casa en Sintra (2008) – Arq. Paulo Gouveia. Fuente: Fernando Guerra | Sérgio Guerra [FG+SG]



[12]



[13]

MACHADO, Pinto; *Alguns Problemas do Mundo Rural Português*. Lisboa: Ministério das Obras Públicas, Centro de Estudos de Urbanismo e Habitação Engenheiro Duarte Pacheco, 1966.

MATTOSO, José; *A Identidade Nacional*. Lisboa: Fundação Mário Soares, Gradiva, 2003.

MESTRE, Victor; "Refluxos e contaminações da arquitectura pós-inquérito nas arquitectura habitacionais, eruditas e espontâneas com memórias da ruralidade (1955-1985)", in *Colóquio Internacional de Arquitectura Popular*, Arcos de Valdevez, 3-6 abril, 2013.

MESTRE, Victor; "The decline and contaminations of post-survey architecture in architecture without architects (1955-1985)", in Leal, Joana Cunha; Maia; Maria Helena; Cardoso, Alexandra (eds.), *To and Fro: Modernism and vernacular architecture*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, Cooperativa de Ensino Superior Artístico do Porto, 2013.

MESTRE, Victor; *Heritage Continuity: an ethical link*. Abrantes: Ordem dos Arquitectos Seção Regional do Sul, Delegação de Abrantes, 2014.

PESSÔA, José; COSTA, Maria Elisa; *Bloquinhos de Portugal: A arquitectura portuguesa no traço de Lucio Costa*. Rio de Janeiro: Funarte, 2013.

TAINHA, Manuel; *A Arquitectura em Questão: Reflexões de um práctico*. Lisboa: AEFA, Universidade Técnica de Lisboa, 1994.

TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*. Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1982.

TÁVORA, Fernando; *O Problema da Casa Portuguesa*. Lisboa: Editorial Organizações, Lda., 1947.

TOSTOES, Ana; *A Idade Maior: Cultura e tecnologia na arquitectura moderna portuguesa*. Porto: Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2015.

VASCONCELLOS, Mauricio de; "Brandão. Reflexões a propósito de um comentário", in *Arquitectura*, n.º 115, Maio-Junho. Lisboa: Iniciativas Culturais Arte e Técnica, Lda., 1970.

WISNIK, Guilherme; *Lucio Costa*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

otras motivaciones en las que permanecen de forma subliminal las cuestiones sociales asociadas a los valores emergentes de la ecología y la sostenibilidad social. La exploración de esta corriente tendrá sus raíces profundas en dos documentos fundamentales de los años 80 del siglo pasado: la carta-texto de los arquitectos del norte para justificar su ausencia en la exposición "*Depois do Modernismo*" (AA.VV., 1983) y, en el sur, en 1983, de Manuel Tainha (Tainha, 1994) una especie de georeferencia del posicionamiento teórico/crítico de la corriente que se oponía al Posmodernismo. La aclaración que resultó a partir de estos documentos no fue valorada dentro del medio propagandístico de la arquitectura dominada por el grupo posmodernista, que las anuló o minimizó en el contexto mediático y académico, principalmente en el sur y, sobre todo, en el ámbito de las nuevas carreras de arquitectura. Tal vez esto explique la silenciosa desaparición del Posmodernismo –por haber sido estratégicamente planificado, sin crítica efectiva–, conmutando en arquitectura de vanguardia, sin filiación precisa, que sus protagonistas capitalizaron sin remordimiento, reinstalándose en el poder que se autoconcedieron en condición de proceso histórico, siendo jueces de su propia causa y reiterando una oposición que resultó artificial y de posicionamiento anti-Escuela de Oporto.

La Escuela de Oporto continuó su recorrido beneficiándose de un ineludible reconocimiento internacional, como uno de los lugares punteros de la cultura arquitectónica mundial y con muchos de sus profesores galardonados con los más prestigiosos premios nacionales e internacionales. A finales de los años 90, la Escuela parece haber llegado a un punto de agotamiento, sin aparente capacidad de reacción, de renovación.

En pleno siglo XXI, la globalidad de la arquitectura portuguesa adquirió de forma general una madurez incuestionable dentro del plano nacional y, sobre todo, internacional, como resultado de un recorrido centrado en la generación de *Inquérito*, en las generaciones posteriores de la Escuela de Oporto –con fuerte influencia–, así como en algunos de los que se le opusieron, principalmente dentro del campo ideológico, imponiendo una transición híbrida del Posmodernismo, a través de lecturas integradoras de movimiento culturales exteriores, mientras que otros, dentro de este grupo, establecieron sutiles puentes con el legado de *Inquérito*, aunque transmitan un mensaje de oposición, afirmando una independencia total que consideramos no siempre exitosa. La generación más reciente, aparentemente, ha superado los resquicios de la generación anterior, todavía comprometida con el Posmodernismo, por manifiesto desinterés, al igual que hicieron en relación al Regionalismo Crítico y, sobre todo, desvinculándose de la sumisión estructurada e impuesta en las últimas décadas dentro del espacio académico, liderada por el "*star system*" y caracterizada por el seguidismo. Aparentemente, también, son indiferentes a prácticamente todo lo que emana de la tradición, encontrando en el extranjero nuevas realidades y sus instrumentos de trabajo, desligándose del pasado en cuanto legado identitario y construyendo otra continuidad basada en el individualismo del autor.

Sin embargo, estoy convencido de que es muy probable que esta auspiciosa generación, a la que le ha tocado vivir tiempos de cambio, paradójica y subliminalmente, seguirá trabajando en el territorio de la identidad cultural y de la tradición portuguesa, reflejando, articulando e integrando en su tiempo histórico y estético las innovaciones universales, en un proceso cultural dinámico, dando continuidad a una de las más notables especificidades de la cultura arquitectónica portuguesa.

54-63

01 | La escuela en Hunstanton: fachada reticulada vs fachada collage _María José Climent Mondéjar

Tras su sexuaséximo aniversario –y a pesar de que su arquitectura quedó desprotegida hasta los primeros 90– la *Secondary Modern School* en Hunstanton, de A+P Smithson, sigue derrochando modernidad a través su fotogénica apariencia. Desde el momento en que fue construida (1949-1953) hasta hoy, la dialéctica formulada por su envolvente ha sido capaz de integrarla en el paisaje, así como de conciliar con el mismo la funcionalidad de su programa docente. El éxito del lenguaje empleado en sus distintas fachadas radica en el rigor de una matemática compositiva llevada al extremo. La repetición como mecanismo proyectual, tanto de sus elementos constructivos como de los contados detalles tipo, convierte su arquitectura en un ente abstracto, consiguiendo desmaterializar la percepción de su gran tamaño. Al mismo tiempo, cada fachada se hace partícipe de la ambigüedad que supone combinar simultáneamente la permeabilidad visual y los reflejos –capaces de camuflar su interior–. Las variables “velocidad” y “acercamiento”, con las que es percibida la envolvente tanto desde el interior como desde el exterior, hacen de esta dualidad un juego de miradas que asemeja los elementos de fachada a un “*frame* filmográfico” que, contextualizado en el momento en que fue inaugurada, recuerda al movimiento *Free Cinema*.

Palabras clave

Smithson, Hunstanton, envolvente, fachada, reticulada, collage, *parallel*, *life*, *art*, colaborante.

64-75

02 | El pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad _Carmen García Sánchez

La casa de invitados de Niels Bohr fue el primer edificio del arquitecto danés Vilhelm Wohlert (1920-2007). Arraigado a la tradición danesa, representa una renovación basada en la absorción de influencias extranjeras: la arquitectura americana y la tradición japonesa.

La caja de madera tiene el carácter sensible de un organismo vivo, siempre cambiante según las variaciones de luz del día o temperatura. Puertas plegables y contraventanas generan extensiones de las habitaciones. Cuando se abren, crean una prolongación del espacio interior, que se extiende a la naturaleza circundante, y se expande hacia el espacio exterior, permitiendo su movilización. Se establece una arquitectura de flujos.

Protagoniza un ejemplo de la modernidad como refinamiento en la técnica de los límites y la idea de que la arquitectura no es un objeto material, sino el espacio generado en su interior. Podría ser visto como un *ikebana*; “*el arte del espacio*”, donde se produce una circulación de aire entre sus componentes; algo vivo que expresa la tercera dimensión, el equilibrio asimétrico, un interés por la materia, su textura y efecto emocional que emana. Hay armonía y equilibrio, que transmiten serenidad y belleza; un encuentro con la naturaleza; un mundo de relaciones amable al ser humano.

Palabras clave

Niels Bohr, Vilhelm Wohlert, tradición danesa, tradición japonesa, flujo, *ikebana*, naturaleza.

01 | Hunstanton secondary school façade: grid vs collage _María José Climent Mondéjar

After its sixty anniversary (and in spite of the fact that its architecture was left unprotected till the early 90s), the *Secondary Modern School* in Hunstanton by A+P Smithson remains as a perfect example of modernity in its own photogenic appearance. From the very moment it was built (1949-1953) till now, the dialectics formulated by its skin has been able to integrate into the landscape, as well as reconcile the functionality of their teaching program with it. The success of the language used in its different facades lies in the compositional rigor of mathematics taken to the extreme. The repetition as a projectual mechanism –both its constructive elements and the few necessary detail– makes this architecture an abstract entity, allowing dematerialize the perception of its large size. At the same time, each facade shares the ambiguity which is implied in combining simultaneously the visual permeability and the reflexes which are able to camouflage the interior. Variables as “velocity” and “approach” with which the covering is perceived –both from the inside and from the outside– make possible a game of gazes from this duality that resembles the facade elements as a “cinematographic frame”. Consequently, and placing this in the context of the inauguration of the building, *Secondary Modern School* in Hunstanton reminds the *Free Cinema* Movement.

Keywords

Smithson, Hunstanton, skin, facade, reticle, collage, *Parallel*, *Life*, *Art*, collaborating.

02 | The Niels Bohr Pavilion. Danish Tradition and Modernity _Carmen García Sánchez

Niels Bohr’s guest house was the first building by the Danish architect Vilhelm Wohlert (1920-2007). Rooted into the Danish tradition, represents a renewal based on absorption of foreign influences: American architecture and Japanese tradition.

The wood box has the responsive character of a living organism, which is always changing according to variation in daylight or temperature. Folding doors and shutters generate extensions of the rooms. When they are opened, they create a prolongation of the interior space, which spreads out to the surrounding nature, and expands to the exterior space, allowing its mobilization. An architecture of flows is set.

It performs an example of the modernity as the refinement in the technique of boundaries and the idea that architecture is not a material object but the space generated inside. It could be seen as an *ikebana*, the Japanese art of flowers; “the art of space” where is produced a circulation of air between its components; something alive that expresses the third dimension, the asymmetrical balance, an interest for the material, its texture and the emotional effect that emanates. There are harmony and balance, which transmit serenity and beauty; an encounter with nature; a world of relationships gentle to human beings.

Key words

Niels Bohr, Vilhelm Wohlert, Danish tradition, Japanese tradition, flow, *ikebana*, nature.

76-83

03 | Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico _Karina Contreras Castellanos

Lo sublime parece ser un concepto diluido y ausente en la actualidad, pues ya no se presenta con la fuerza que lo hizo en otros momentos históricos. Este ensayo es parte de una investigación que presenta un recorrido a través de distintos momentos de la reflexión sobre lo sublime –y conceptos afines– como cualidad estética y como detonante de una gama de efectos, para conformar una perspectiva que permita ver en qué rango sigue presente como influencia en la estética y, sobre todo, en el ámbito de la arquitectura contemporánea. Interesa estimular la reflexión crítica sobre su importancia y su vigencia como categoría estética no monovalente sino de mayor amplitud y dinamismo, al admitir el placer y el displacer. Lo sublimidad ofrece un enfoque de pensamiento flexible en concordancia con nuestra época, donde lo indeterminado y lo abierto son parte de la complejidad a enfrentar.

Palabras clave:

Sublime, ambivalencia, placer, displacer, conmoción.

84-95

04 | Metáforas obsesivas e ideogramas [marcas del surrealismo en la construcción del discurso de Le Corbusier] _Luis Rojo de Castro

Para los surrealistas, la manifestación de los aspectos sublimes de la realidad requiere la presencia simultánea del paradigma y de su deformación, de su forma estable y su fractura. Sea este paradigma el lenguaje –garante de la coherencia semántica por medio de la estructura sintáctica–, el marco –el mecanismo para diferenciar la realidad de su representación– o la estructura anatómica –sobre cuya apariencia se sustenta la naturalidad orgánica o, al menos, se representación.

En una improbable aunque innegable coincidencia con el surrealismo, Le Corbusier aprovecha los conflictos latentes para construir un discurso más ambicioso que el de la razón, superponiendo estrategias e instrumentos contrapuestos. Y la sensibilidad surrealista que invade la experiencia de París en los años de la posguerra le ofrece los recursos para integrar el conflicto en el discurso de la arquitectura como conexiones improbables e imprevistas entre “realidades más o menos lejanas”.

Palabras clave

Le Corbusier, surrealismo, metáforas obsesivas, automatismo, doméstico.

96-101

05 | En torno al mundo. Reflexiones sobre el proyecto del mundo en condensación o despliegue _Ángel Martínez García-Posada

Todo plano está relacionado con el concepto de microcosmos porque el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada lo retrotrae a la propiedad telescópica y remite a la idea de un mundo más grande que lo contiene. El artículo recorre algunas experiencias artísticas afines que, desde diversas escalas y en el curso metafórico de abarcar el mundo, han abordado la noción del arte como idea, el papel activo del espectador, la potencialidad de la semilla, o la sugerencia del *ready-made*, y permiten trazar algunas analogías con ciertas creaciones en el territorio o ciertas esencias del proyecto de arquitectura, como algunas obras de *land-art* o determinadas cuestiones arquitectónicas, pues los proyectos, hacia delante y hacia atrás, reconocen el mundo condensado o el mundo por desplegar

Palabras clave

Mundo, mapa, proyecto, idea, línea, pliegue.

03 | Towards a Contemporary Perspective of the Architectural Sublime _Karina Contreras Castellanos

The sublime appears to be a diluted and missing concept in the present times, as it doesn't show up with the force it used to have in other times. This essay is part of a study that presents a journey through different moments of reflection about the sublime –and concepts related to it– as aesthetic quality and as a detonator of a certain spectrum of effects, in order to conform a perspective that allows to observe in which range this concept is still present as an influence in aesthetics, but beyond all, in the field of contemporary architecture. This pretends to encourage the critical reflection about the importance and validity of the concept as an aesthetic category that is not univalent, but of mayor amplitude and dynamism, because it admits pleasure and not pleasant effects. Sublimity offers a kind of flexible thought that is suitable to our times, in where indeterminacy and openness are part of the complexity to face.

Keywords:

Sublime, ambivalent, pleasure, displeasure, shock.

04 | Obsessive metaphors and ideograms [the traces of surrealism in Le Corbusier's discourse] _Luis Rojo de Castro

For the surrealists, the manifestation of the sublime aspects of reality requires the simultaneous presence of the paradigm and its deformation, of the stable form and its fracture. Such paradigm could be language –guarantor of semantic coherence through syntactically structure–, the frame –the mechanism that differentiates reality from its representation– or the anatomical structure of the body –the sustaining mechanism of the organic or, at least, its representation.

In an improbable however undeniable coincidence with surrealism, Le Corbusier benefits from the latent conflicts that lie beneath the surface of appearances to build a more ambitious discourse than the one of reason, overlapping conflicting instruments and strategies. And the surrealist sensibility that pervades the experience of the city of Paris in the post-war years offers him the resources to integrate conflict within the discourse of architecture as the improbable and unexpected connections between “more or less distant realities”.

Keywords

Le Corbusier, surrealism, obsessive metaphors, automatism, domestic.

05 | Around the world. Considerations on the world project in condensation and unfolding _Ángel Martínez García-Posada

Every plan is related with the concept of microcosm, as the fact of representing the world over a limited surface automatically folds into a telescopic dimension and reminds the idea of a bigger one than contains it. The essay traces several kindred artistic episodes, from different scales and by the metaphorical statement of involving the world, have developed the notion of art as ideas, the active role of the beholder, the potentiality of seeds, or the suggestion of ready-mades, and allow us to register some correlations with certain creations on territory or certain essential matters of architectural projects, like some land-art works or some questions about architecture, as projects, in both senses of zoom, recognize the world in condensation or expansion.

Key words

World, map, project, idea, line, fold.

102-109

06 | Factores de progreso en la vivienda subvencionada madrileña de los años cincuenta. Reseña histórica y normativa _Juan Manuel Ros García

Gracias a diversas políticas de creación de viviendas, en concreto la impulsada desde la Comisaría para la Ordenación Urbana de Madrid a comienzos de los años 50, y en particular desde la incorporación de su director Julián Laguna en 1954, y hasta 1958, se recupera la actividad constructiva a niveles de los años anteriores a la guerra civil. Especialmente para el caso de Madrid, a partir de esta fecha la prioridad fue convertir los asentamientos indiscriminados de precariedad residencial en viviendas con calidad higienista precursoras de soluciones técnicas innovadoras. Serán arquitectos jóvenes como Sáenz de Oiza, L. Cubillo, Romany, M. Fisac, F. J. Carvajal, entre otros, los que reflejarán en sus propuestas un nuevo aperturismo cultural y una nueva actitud de experimentación crítica favorecida por un marco normativo estatal de progreso. Medio siglo después, revisamos su historia y reconocemos su valor arquitectónico en su transformado estado actual. Además de significar un avance tipológico como respuesta a un cambio en las exigencias reglamentarias de organización vecinal, los modelos presentados aportaron soluciones modernas en la composición de fachadas con un extenso y experimental laboratorio de detalles, algunos de los cuales son representados gráficamente para la presente investigación, por primera vez.

Palabras clave

Vivienda social, habitabilidad, modernidad, normativa, cerramiento, historia, Madrid.

110-117

07 | De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm _Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya

El curso básico –*Grundlehre*– de la *Hochschule für Gestaltung* fue uno de los departamentos en que se organizaban las enseñanzas preparatorias del primer curso de la escuela alemana de diseño y arquitectura. Durante su existencia, el curso básico experimentó una evolución no solo en su planteamiento pedagógico sino también en la contribución a los objetivos sociales de la escuela. Las enseñanzas transitaban por procesos más intuitivos en sus inicios hasta momentos donde el enfoque dominante estaba estrictamente gobernado por la metodología. El *Grundlehre* nace como continuación del *Vorkurs* de la *Bauhaus* y se extingue como departamento independiente durante el curso 1960/61. Los protagonistas y sus diferentes aproximaciones al proyecto son los que determinan la evolución del curso básico. Este artículo propone un recorrido a través de estas enseñanzas para identificar dónde se encuentra el verdadero carácter propedéutico del curso básico, el que preparará de forma óptima a los futuros *formgeber* de la HfG para su actividad proyectual en los departamentos.

Palabras clave

Propedéutica, proyectar, curso básico, *grundlehre*, Hochschule für Gestaltung Ulm, Max Bill, Tomás Maldonado, Hermann von Baravalle, Horst Rittel, metodología.

06 | Factors of progress about subsidized housing in Madrid of the fifties. Historical overview and regulations _Juan Manuel Ros García

Due to various housing development policies, specifically generated from the Commissioner for Urban in Madrid in the early 50s and especially since the addition of the director Julian Laguna in 1954-1958, construction activity recovers to levels years prior to the civil war. Especially in the case of Madrid, the priority was to transform indiscriminate precarious settlements in homes with quality residential hygienist. Young architects, as Saenz de Oiza, L.Cubillo, Romany, M.Fisac, FJCarvajal, among others, who in their proposals will reflect a new culture and a new openness attitude critical experimentation favored by a state regulatory framework for progress. Half a century later, we review its history and recognize its architectural value in its current transformed state. Besides being a typological progress in response to a change in the regulatory requirements of neighborhood organization, the selection of the models presented, provided modern solutions in the composition of facades with extensive and experimental laboratory of details, some of which are represented graphically for the current investigation, for the first time

Keywords

Social housing, habitability, modernity, regulations, enclosure, history, Madrid.

07 | From intuition to methodology. Design Propaedeutic in HfG Ulm basic course _Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán and María Dolores Sánchez Moya

The Foundation Course (*Grundlehre*) of the Hochschule für Gestaltung was one of the departments in which the preliminary educational program on the first course of the German architecture and design school was organized. During its existence, the Foundation Course experienced an evolution not only on its pedagogical approach oriented by its contribution to the achievement of the social aims of the school. Training went through the experience from the intuitive processes in the beginning to the time when the methodological approach ruled the pedagogy. The *Grundlehre* appeared as a continuation of the Bauhaus' *Vorkurs* and was dissolved and integrated as a part of each Department during the 1960/61 course. The leading professors and their different approach to design were who established the evolution of the Foundation Course. This article offers a tour through the HfG's basic training in order to identify in which moments the true preparation nature is found; the optimal training for the future HfG's *formgeber* to develop their design activity at the Departments.

Keywords

Propaedeutics, projecting, Foundation Course, *grundlehre*, Hochschule für Gestaltung Ulm, Max Bill, Tomás Maldonado, Hermann von Baravalle, Horst Rittel, methodology.

118-123

08 | Formas líquidas contingentes. Posiciones en la aproximación al concepto de contingencia en arquitectura _Antoni Gelabert Amengual

El presente artículo forma parte de la Tesis Doctoral *Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura. Afinidades desestabilizadoras del objeto arquitectónico*, actualmente en desarrollo en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, bajo la codirección de Federico Soriano y Pedro Urzaiz. Se trata de una investigación cuya voluntad última es la de resolver si existe en la arquitectura contemporánea una metodología de proyecto capaz de dar respuesta eficaz –formal, programática, estructural, comunicativa– a la incertidumbre de los entornos en los que emplaza sus formas, partiendo de la convicción de que el Movimiento Moderno se construyó sobre una voluntad de suspensión de la contingencia que le impidió responder de forma eficaz a los entornos inestables en los que trabajaba, unos entornos que la arquitectura contemporánea ha asumido como condición intrínseca en la definición de sus modelos de realidad. Para ello se construye esta aproximación, personal y precisa, a la definición del concepto de contingencia en arquitectura partiendo de la toma de posición relevante de tres autores acerca del papel de la incertidumbre en la definición de entornos operativos –o arquitectónicos o aplicados a la arquitectura.

Palabras clave

Contingencia, arbitrariedad, probabilidad, inestabilidad, forma, líquida.

124-129

09 | WAKONYOUSAI. Con corazón japonés, al estilo occidental. Objetualidad en el espacio doméstico japonés en el periodo 1850-1880: aprendiendo a convivir con la silla _Nadia Vasileva

El periodo más drástico en el desarrollo del espacio doméstico japonés es el designado con el término *wakonyousai* –literalmente, con corazón japonés/al estilo occidental– y abarca el final del período *Edo* y el principio del *Meiji*.

Iniciada con la reforma de estado, la implementación de estructuras espaciales occidentales, doctrinas políticas y sociales, así como nuevas prácticas en la vida diaria, se convierte durante la era siguiente en un arma ideológica para crear un nuevo “moderno Japón”. En lo doméstico, la clave de la “modernización” reside en cambiar, no simplemente un conjunto de artefactos, sino un sistema de comportamiento –fenómeno denominado *wayō setchū*–, a través de fusionar dos formas de vida: hecho que conlleva una multiplicidad de prácticas espaciales y corporales, una división conceptual de los espacios y un desdoblamiento de la identidad del hábitat (TEASLEY, 2001).

Dentro del nuevo sistema de objetos que colonizan el espacio doméstico de forma repentina, la protagonista indiscutible es la silla, cuya introducción desencadena, entre otros, un cambio en los hábitos corporales, en el plano visual del usuario, en la percepción sensitiva y afectiva del sistema de objetos, así como en el protagonismo del mueble en la configuración del espacio.

Palabras clave

Objetualidad, domesticidad, hábitat, Japón, *wakonyousai*, *wayō setchū*, silla, modernización, mobiliario.

08 | Contingent liquid forms. Positions in the approach to the concept of contingency in architecture _Antoni Gelabert Amengual

This article belongs to the PhD investigation “On the Concept of Contingency in Architecture. Destabilizing affinities architectural object” currently under development at the Architectural Design Department of the ETSAM. The PhD thesis is co-directed by Federico Soriano and Pedro Urzaiz. It is an investigation whose last wish is to give an answer to the question whether there is in contemporary architecture a project methodology capable of giving effective response –formal, programmatic, structural, communicative– to the uncertainty of the environment in which forms are placed. Based on the conviction that Modern architecture was built on a willingness to suspend contingency and that it prevented it giving effective responses to unstable environments, environments that contemporary architecture has assumed as an intrinsic condition in the definition of models of reality. So this approach is started, personal and accurate, to build a definition of contingency in architecture based on relevant position taking by three authors about the role of uncertainty in the definition of operational environments (both architectural or applied to architecture).

Keywords

Contingency, arbitrariness, chance, instability, shape, liquid.

09 | WAKONYOUSAI. Japanese spirit, Western style. Objecthood in the Japanese domestic space during the period 1850-1880: learning to dwell with a chair _Nadia Vasileva

The most drastic period in the development of the Japanese domestic space is designated with the term *wakonyousai* –literally, Japanese-spirit/Western-style– and spans from late *Edo* to the early *Meiji* Period.

The implementation of western spatial structures, political and social doctrines, as well as new routines in everyday life, initiated with the Meiji restoration, becomes during the next years an ideological weapon to create a new “modern Japan”. In reference to the domestic space, the key of “modernization” lies in changing not only a set of household artifacts, but a whole system of behavior –a phenomenon called *wayō setchū*– by merging two different forms of life, which leads to a multiplicity of spatial and corporeal practices, to a conceptual division of space, and to a split in the identity of the habitat (TEASLEY, 2001).

As part of the new system of objects to suddenly colonize the domestic space, the chair is the unquestionable protagonist. Its appearance induced, among others, a change in the corporal habits, in the visual plane of the user, in the sensory and emotional perception of the system of objects, and in the role furniture plays in the overall space configuration.

Keywords

Objecthood, domesticity, habitat, Japan, *wakonyousai*, *wayō setchū*, chair, modernization, furniture.

130-135

10 | Juan O’Gorman. Formas de no ser arquitecto _Javier Jerez González

La obra proyectada y construida por Juan O’Gorman a lo largo de su vida traza un recorrido largo y sincopado entre formas de entender la arquitectura totalmente antagónicas. Su primera etapa de radical racionalismo desarrolla, según procedimientos estrictamente técnicos, un lenguaje revolucionario basado en la austeridad y la precisión. A pesar de ello muchas de sus obras destacan por la plasticidad de sus composiciones volumétricas, la riqueza espacial o, incluso, por la creación de atmósferas oníricas.

Los primeros años de frenética actividad dan paso a un periodo de voluntario alejamiento de la práctica profesional de la arquitectura: ni una sola obra, ni un solo proyecto durante cerca de 15 años. Tan solo su actividad docente le mantiene en contacto con el mundo de la arquitectura.

Cuando Juan O’Gorman vuelve a ejercer como arquitecto, lo hace construyendo algunos de los iconos del movimiento de integración plástica de México: la biblioteca central de la UNAM y su casa en San Jerónimo.

A pesar de las enormes diferencias, o más bien oposiciones, entre unos momentos y otros, puede identificarse una invariante clara como señal de identidad personal: una velada voluntad de no ser arquitecto.

Palabras clave

México, Juan O’Gorman, arquitectura racionalista, integración plástica, funcionalismo, productivismo, constructivismo.

136-143

11 | Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia _Fernando Zaparaín Hernández

El presente estudio se propone analizar los aspectos documentales del uso de la fotografía por parte de Le Corbusier, en los años veinte, para la difusión de su propia obra. Se describen los destinatarios, los temas preferidos, el manejo del archivo y los resultados obtenidos. Aunque no se pretende el análisis formal de las imágenes, se pueden observar algunas opciones conceptuales en su manejo, como el control personal sobre ellas, el buen conocimiento de los fondos existentes, el recurso a determinados profesionales o el sutil encauzamiento de las peticiones.

Esta aproximación permite obtener y reforzar algunas conclusiones sobre cómo Le Corbusier propagó su mensaje. Inicialmente pretendió mostrarse más como pionero del nuevo urbanismo que como arquitecto de villas contemporáneas, aunque finalmente los medios prefirieron estas últimas. Los peticionarios eran variados e internacionales, y manifestaban gran devoción por el mensaje moderno. Fue solicitado por la vanguardia pero también por publicaciones populares en las que puso un interés continuado. No improvisaba y montó un sistema de gestión específico para no dejar las fotografías en manos de los editores. El volumen de recursos manejado demuestra que Le Corbusier asignó un papel destacado a la imagen en la difusión de su pensamiento. Todas estas actuaciones corroboran el carácter moderno de los métodos "corbuserianos" como el control, la propaganda o la internacionalización.

Palabras clave

Le Corbusier, difusión, fotografía, publicaciones

10 | Juan O’Gorman. Ways Of Not Being An Architect _Javier Jerez González

Juan O’Gorman’s projects built along his life outline a long and syncopated itinerary between opposing ways of understanding architecture. His first period of radical rationalism develops through a strictly technical method a revolutionary language based upon austerity and accuracy. In spite of it many of his works stand out by the beauty of its volumes, the spatial richness or even by the creation of oniric atmospheres.

The first years of hectic activity make way for a period of volunteer abstinence in professional practice of architecture: not a single construction, not a single project for about 15 years. His teaching activities are his only link with architecture.

By the time Juan O’Gorman gets back to professional exercise of architecture he builds some of the Mexican plastic art integration movement icons: central library of UNAM and his own house in San Jerónimo.

Despite the enormous disparity, or rather opposition, between different periods a clear constant can be recognized as a personal identity mark: a hidden will of not being an architect.

Keywords

Mexico, Juan O’Gorman, rationalist architecture, arts integration, functionalism, productivism, constructivism.

11 | Le Corbusier: Photography and Diffusion. The image management as "avant-garde" attitude _Fernando Zaparaín Hernández

This paper wants to analyze the diffusion that Le Corbusier made of his own work by sending photographs to editorials: relationships with publishers, preferred issues, pictures management. Although the formal analysis of the images is not intended, we can see some conceptual options in its issue, such as personal control over them, good knowledge of files, the relationships with professional photographers or the indications to them.

This research reinforces some conclusions about how Le Corbusier spread his message. He preferred to be known as a pioneer of new urbanism, rather than an architect of contemporary villas. But the media were more interested in their houses. The petitioners were varied and international, and expressed great devotion to the message of modernity. He was requested by the avant-garde but also by popular publications and new institutions like industrial museums. He did not improvise and set up a specific management system to not let the pictures in the hands of publishers. The volume of files shows how the image control had a predominant role in the diffusion of Le Corbusier’s architectural work. All these actions confirm the modern methods that he used, like control, propaganda and internationalization.

Keywords

Le Corbusier, diffusion, photo, publications

144-151

12 | En busca del arquetipo perdido. Pabellón de invitados en Kempsey, Nueva Gales del Sur, Australia (G. Murcutt, 1992) _Miguel de Lózar de la Viña

En el pequeño pabellón de invitados que Glenn Murcutt proyectó y construyó no muy lejos, pero tampoco demasiado cerca, de su casa en Kempsey, Australia, en 1992, el arquitecto australiano consigue acercarse, más que en ninguna otra de sus obras, a aquel misterioso arquetipo alrededor del cual orbita buena parte de su arquitectura. En la cabaña de Kempsey, Murcutt es, asimismo, capaz de aunar en un interminable juego de espejos lo mítico con lo popular, lo primitivo con las más modernas tecnologías, el pasado y el presente, el trascendentalismo con el pragmatismo, dentro de una arquitectura que, guardando una prudente distancia con respecto a la naturaleza en la que se enclava, es capaz de convivir con ella desde su profundo conocimiento y respeto.

Palabras clave

Glenn Murcutt, arquitectura moderna, cabaña, arquetipo, técnica, sentido.

12 | Searching for the lost archetype. Guest house in Kempsey, New South Wales, Australia (G. Murcutt, 1992) _Miguel de Lózar de la Viña

In the small guest house projected and built in 1992 by Glenn Murcutt not too far –but not too close– from his own house in Kempsey, Australia, the Australian architect achieves to get closer than ever to that archetype around which a significant share of his architecture orbits. In the hut in Kempsey, Murcutt is as well able to combine, in an endless mirror game, the mythical with the popular, the primitive with the latest technologies, past and present, transcendentalism with pragmatism, in an architecture that, keeping a safe distance with the nature into which it is located, is at the same time able to coexist with it from its deep understanding and respect.

Keywords

Glenn Murcutt, modern architecture, hut, archetype, technique, meaning.

152-159

13 | Corrientes posmodernas vistas desde América Latina. La arquitectura “latinoamericana” en la crítica arquitectónica de Marina Waisman _María Rosa Zambrano Torres

Este trabajo se centra en diversos artículos publicados en la década de 1980 y 1990 por la teórica argentina Marina Waisman, uno de los rostros más influyentes de la crítica arquitectónica en América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Se reconstruyen algunas lecturas críticas sobre “arquitectura latinoamericana” que publicó en diversos medios iberoamericanos, en los que reivindicó la existencia de una “latinoamericanidad” en arquitectura y estableció, con ello, un interesante diálogo entre la noción de “identidad” y el debate contemporáneo sobre “regionalismo crítico”, liderado por Kenneth Frampton en la década de 1980.

Una mirada a los debates generados en torno a la transición de la arquitectura moderna hacia la posmodernidad, de la manera que fueron vistos por esta autora desde Latinoamérica, y que, gracias a la intensa carrera académica y editorial que mantuvo, contaron con un alto grado de difusión a nivel iberoamericano.

Palabras clave

Identidad, arquitectura latinoamericana, modernidad, posmodernidad, regionalismo.

13 | Posmodern currents from a Latin American perspective. “Latinamerican” architecture within the architectonic critic of Marina Waisman _María Rosa Zambrano Torres

This article focuses on various articles published in the 1980s and 1990s by the argentinain architectural critique, Waisman Marina, one of the most influential authors of architectural criticism in Latin America in the second half of the twentieth century. This paper claims to reconstructs some critical readings of “Latin American architecture” published in some Latin American architectural means, which claimed the existence of a “Latin Americanness” in its architecture, and doing so, she established an interesting dialogue between the notion of “identity” and contemporary debate about “critical regionalism”, led Kenneth Frampton in the 1980s.

A look at the main architectural debates generated in the transition from modern to postmodern architecture, the way they were seen by Marina Waisman from Latin America, which due to intense academic and publishing career she held, benefited from a high degree of dissemination in Ibero-America.

Keywords

Identity, Latin American architecture, modernity, postmodernity, regionalism.

01 | La escuela en Hunstanton: fachada reticulada vs fachada collage _María José

Climent Mondéjar

- BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en arquitectura. ¿Ética o estética?* Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- SMITHSON, Alison y Peter. *The Shift*. Londres: Academy Editions, 1982.
- SMITHSON, Peter. *Alison y Peter Smithson: De la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 2007.
- WEBSTER, Helena. *Modernism without rethoric. Essays on the work of Alison and Peter Smithson*. Londres: John Wiley&Sons limited, 1997.
- ROBINS, David. *The Independent Group: Postwar and Aesthetics of Plenty*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The Mit Press, 1990.
- SMITHSON, Alison y Peter. *Cambiando el arte de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas. *As found. The discovery of the ordinary*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001.

02 | El pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad _Carmen García Sánchez.

- ANDERSSON, Å., *Interpretive Flow: A 1930s Trans-Cultural Architectural Nexus: Architecture in the Space of Flows*. Londres: Routledge, 2012. AS-PLUND, E.G., LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. y MORENO MANSILLA, L. *Escritos 1906 1940*. El Escorial, Madrid: El Croquis editorial, 2002.
- BALLANTYNE, A. and SMITH, C. *Fluxions: Architecture in the Space of Flows*. P. 1-39 Londres: Routledge, 2012.
- BALSLEV, L. "The Prerequisites of Modernism in Denmark. Liberation and the Holistic Approach". *Nórdicos. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*. Barcelona: DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura. 2010, n.º. 26.
- BARDÍ MILÀ, B. "La Casa Siesby de Arne Jacobsen: Entre La Tradición Danesa y El Ideal Moderno". *Nórdicos. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*. Barcelona: DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 2010, n.º. 26.
- BARDÍ MILÀ, B. *Nordic Beauty Versus Classical Beauty: The Case of Arne Jacobsen*, 2010. Eurau'10. Naples.
- BARDÍ MILÀ, B., GARCIA, D., FREDIANI, A. y FERRER, J. "Desde El Norte". *Nórdicos. DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura*, Barcelona: DPA: Documents de Projectes d'Arquitectura, 2010, n.º 26.
- BONET CORREA, Y., SANFIZ CELADA, M. y ROJALS DEL ÁLAMO, M. *La Arquitectura del Humo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007
- BOSLEY, E.R.. *Gamble House: Greene and Greene*. Londres: Phaidon, 1992.
- BREUER, M.L., VON VEGESACK, A. y REMMELE, M. *Marcel Breuer: Diseño y Arquitectura*. Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2003.
- FABER, T. *Nueva Arquitectura Danesa*. Barcelona: Gustavo Gili, 1969.
- FISKER, K. *Den Klintske Skole*, P.V. Jensen Klint, Ivar Bentsen, Kaare Klint. Arkitektur DK. Copenhagen: 1963, n.º 2.
- HARLANG, C.. *Espacios Nórdicos = Nordic Spaces*. Barcelona: Elisava, 2001.
- JENSEN, T.B. y JENSEN KLINT, P.V.J. P.V. *Jensen-Klint: The Headstrong Master Builder*. Copenhagen: The Royal Danish Academy of Fine Arts, School of Architecture Publishers, 2009.
- KAHN, L.I. y WURMAN, R.S. *What Will be has always been: The Words of Louis I. Kahn*. NY: Acces and Rizzoli, 1990.
- KUMA, K. and TAKAI, K. *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space*. Japón: Tankosha Publishing Co ed., 2010.
- MONIES, F. *Træ Og Arkitektur*. Copenhagen: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitekternes forlag, 1958.
- NORBERG-SCHULZ, C. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Londres/NY: Academy Editions/Rizzoli, 1980.
- NUTE, K.. *Frank Lloyd Wright and Japan: The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*. Londres: Routledge, 2000.
- NYBORG, A. y WOHLERT, V. *Selections*. Copenhagen: Anders Nyborg. Private Edition, 1987.
- PAAVILAINEN, S., ARKITEKTURMUSEUM, F. and BALSLEV, L.. *Nordisk Klassicism, 1910-1930 - Nordic Classicism, 1910-1930*. Helsingfors: Helsingfors, Finlands Arkitekturmuseum , cop. 1982 I
- PALLASMAA, J. *La Mano que Piensa: Sabiduría existencial y corporal en la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- PARDEY, J., BO, J., JENSEN, K. and WOHLERT, V. *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007.
- RASMUSSEN, S.E., SAINZ AVIA, J. and VALCARCE LABRADOR, M.T. *La Experiencia de la Arquitectura: Sobre La Percepción De Nuestro Entorno*. (Experiencing Architecture Paperback, March 15, 1964) Ed integra. Barcelona: Reverte, 2004. ISBN 8429121056.
- SCRIVER, P.E. "Arne Jacobsen", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme Jacobsen* Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1983 n.º157.
- SHERIDAN, M. *Mesterværker, Enfamiliehuset i Dansk Arkitekturs Guldalder*. Copenhagen: Strandberg Publishing, 2011.
- TAUT, B. and GARCÍA ROIG, M. *La Casa y La Vida Japonesas*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- WOHLERT, V. *Annex Til Sommerbolig i Tibirke Lunde*. Arkitektur DK. Copenhagen: 1958 n.º4.
- YOSHIDA, T. *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935.

03 | Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico _Karina Contreras Castellanos

- ABBAGNANO, N. *Diccionario de Filosofía*. Trad. G. Calderón/ E. Cazenave/ González R. 4ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BURKE, E. *De lo sublime y lo bello*. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- DANTO, A. *El abuso de la belleza*. Trad. Charles Roche. 1ª edición. Barcelona: Ed. Paidós, 2005.
- DERRIDA, J. *Márgenes de la Filosofía*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- FARRE, L. *Categorías Estéticas*. 1ª edición. Madrid: Editorial Aguilar, 1967.
- FREUD, Sigmund. *Lo ominoso. (Lo siniestro)*. Extraído de la versión electrónica de "Freud Obras Completas." Volumen XVII. De la neurosis infantil (1917-1919). Trad. José L. Echeverry. 1ª edición. Buenos Aires: Amorrutu editores, 1992.
- HEIDEGGER, M. *Arte y Poesía*. Trad. Samuel Ramos. 1ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- KANT, I. *Lo bello y lo sublime*. Trad. A. Sánchez / F. Rivera. 9ª edición. México: Espasa Calpe, 1985.
- KANT, I. *Crítica del discernimiento*. Trad. Roberto Aramayo. 1ª edición. Madrid: Ed. A. Machado Libros, 2003.
- LYOTARD, J. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Trad. Horacio Pons. 1ª edición. Buenos Aires: Ed. Manantial, 1998
- NESBITT, K. (compiladora). *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory. 1965-1995*. 1ª edición. NY: Ed. Princeton Architectural Press, 1996.
- OTTO, R. *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Trad. Fernando Vela. 1ª edición. Barcelona: Alianza Editorial, 2001.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. Francisco Rodríguez. 6ª edición. Madrid: Ed. Tecnos, 2001
- ENSAYOS Y DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS
- Diccionario de la Real Academia Española. (DRAE)*. 22ª edición. España, 2001. Versión electrónica: lema.rae.es
- LONGINO, Dionysius Cassius. (Pseudo Longinus) *On the Sublime*. Publicado con fines académicos por Western Illinois University; Illinois, 2007. Ed. electrónica en: faculty.wiu.edu
- NESBITT, KATE. *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*. New Literary History. The Johns Hopkins University Press, 1995; <http://www.jstor.org>

04 | Metáforas obsesivas e ideogramas [marcas del surrealismo en la construcción del discurso de Le Corbusier] _Luis Rojo de Castro

- ADAMOWICZ, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse.* , Boston, Mass: Cambridge University Press, 1988.
- ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris : Editions Gallimard, 1926.
- BALDASSARI, Anne. *Picasso and photography*. Museum of Fine Arts, Houston. París: Flammarion Ed. 1997.
- BENJAMIN, Walter (1927-1940) *Das Passagen-Werk*. Editado por Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Verlag Ed., 1982.
- BENJAMIN, Walter (1929) *El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea*. Madrid: Taurus Ed., 1980.
- BENJAMIN, Walter (1939) *Iluminaciones II, París, Capital del Siglo XIX. Luis Felipe o el interior*. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.
- BENJAMÍN, Walter (1931) *Pequeña Historia de la Fotografía*. Sobre la fotografía. Valencia: Ed Pre-Textos, 2008.
- BENTON, Tim. *The Villas of Le Corbusier and Pierre Jeanneret 1920-1930*. Basel/Boston: Ed. Birkhäuser, 2007.
- BOYER, Christine. *Le Corbusier, Homme de Lettres*. NY : Princeton Architectural Press, 2010.
- BRETON, André. *Manifiesto del Surrealismo*. Paris : Editions du Sagittaire, 1924.
- BRETON, André. *Le Surrealisme et la Peinture*. Paris : Galimard, 1928.
- BRETON, André. *Nadja*. Paris : Gallimard, 1928.
- BROTCHIE, Alastair y GOODING, Mel. *A book of Surrealist games*. Londres: Shambala Redstone Editions, 1993.
- CAWS, Mary Ann. *The surrealist look. An erotic encounter*. Cambridge, Mass. Londres: MIT Press, 1997
- CLIFFORD, James and MARCUS E., Georges. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 1986.
- CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Harvard University Press 1988
- COLOMINA, Beatriz. *L'Esprit Nouveau: Architecture and publicité. Architecture Production. Papers on Architectural Theory and Criticism*. Joan Ockman, Editor. NY: Princeton Architectural Press, 1988.
- DE SMET, Catherine. *Le Corbusier, architect of books*. Suiza: Lars Muller Publishers, 2005.
- ERNST, Max. *Une semaine à bonté, ou les sept éléments capitaux*. Paris : Editions Jeanne Bucher, 1934.
- FUJALKOWSKI, Krzysztof (2005) "Un salon au fond : d'un sac. The domestic spaces of surrealism", *Surrealism and Architecture*. Routledge: Ed. Thomas Mical, 2005.
- FOSTER, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993.

FOUCAULT, Michel. *Ceci N'est Pas Une Pipe*. París: Fata Morgana, 1973.

KRAUSS, Rosalind. *The Photographic condition of Surrealism* (1981) Incluido en: *The Originality of the Avant Garde and other Modernist Myths*. Cambridge Mass: MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. *Photography in the Service of Surrealism*. Incluido en: *L'Amour fou*. NY, Londres: Abbeville Press, 1985.

KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. October Book. Cambridge, Mass. Londres: MIT Press, 1993.

LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. París : Flammarion, 1923.

LE CORBUSIER. *Une Petite Maison*. Zurich : Aux Éditions d'Architecture, 1954.

LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. París : Editions Crès y Cie, 1925.

LE CORBUSIER. *Une Maison-un Palais*. París : Editions Crès y Cie, 1928.

LE CORBUSIER. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. París: Editions Crès y Cie, 1930.

MALT, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

MILEAF, Janine. *Please Touch. Dada and Surrealist objects after the readymade*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2010.

NOCHLIN, Linda. *The Body in pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*. Londres: Thames and Hudson, 1994.

SONTAG, Susan. *On photography*. EEUU: Ed. Picador, 1973.

Tythacott, Louise. *Surrealism and the Exotic*. NY: Routledge, 2003.

VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*. Cambridge, Mass. & Londres : MIT Press, 1979.

COLOMINA, Beatriz. "Le Corbusier and Photography". *Assemblage* n°4. Cambridge Mass : MIT Press, 1987.

DALI, Salvador. Interpretación paranoíaca-crítica de l'image obsédante "L'Angélu" de Millet". París : *Minotaure*, 1933.

MCAULIFFE, Mary. "Small craft warnings: thickening horizons, hollowing walls". *Modulus* 22, UVA, 1993.

VESELEY, Dalibor. "Surrealism, Myth and Modernity". *Architectural Design* n° 2&3, Londres: 1978

REICHLIN, Bruno. "Une petite maison on Lake Lemman. The Perret-Le Corbusier controversy." *Lotus* n° 4, Milan : 1988.

REICHLIN, Bruno. "The pros and cons of the horizontal window". *Daidalos*, n° 13. Berlín: septiembre, 1984.

ROWE, Colin. "The Mathematics of the Ideal Villa". *The Architectural Review*, Londres: 1947.

05 | En torno al mundo. Reflexiones sobre el proyecto del mundo en condensación o despliegue _Ángel Martínez García-Posada

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Diversas ediciones.

FLAM, Jack. Ed. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Londres: University of California Press, 1996.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Plácido. *La plaza de los trofeos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2009.

MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Paseos en espiral*. Lugadero. Sevilla: 2013.

RAQUEJO, Tonia. *Land Art*. Nerea. Madrid: 1998.

SÁNCHEZ LAMPREAVE, Ricardo. *Líneas y abstracciones*. Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

SAN MARTÍN, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

VARGAS LLOSA, Mario. "El mundo en un pañuelo". *El País*, 27 de octubre de 2002.

06 | Factores de progreso en la vivienda subvencionada madrileña de los años cincuenta. Reseña histórica y normativa _Juan Manuel Ros García

Revista Nacional de Arquitectura, Madrid, año XVIII, n° 193, enero 1958.

Revista Arquitectura, Madrid, año 1, n°8, agosto 1959.

Revista Hogar y Arquitectura, Madrid.n°33, marzo-abril 1960.

Revista Nacional de Arquitectura, Madrid, año XVIII, n° 195, marzo 1958

Revista Arquitectura, Madrid, año 1, n° 2, febrero 1959.

Revista Nacional de Arquitectura. Madrid, n° 187, julio 1957.

Boletín Oficial del Estado 13 Febrero 1941. Ministerio de Trabajo. Reglamento de Régimen interior del Instituto Nacional de la Vivienda. Orden de 29 de enero de 1941.

Revista Nacional de Arquitectura. Madrid n° 176-177, agosto-septiembre 1956

AA.VV. *La Vivienda Experimental. Concurso de Viviendas Experimentales de 1956*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1997.

AA.VV. *La Vivienda en Madrid en la década de los 50*. El Plan de Urgencia Social. Madrid: Ed.Electa, 1999.

FLORES, Carlos. *Arquitectura española contemporánea, I (1880-1950)*. Madrid: Ed. Aguilar Maior, 1989.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, ISASI. Justo, *LOPERA, Antonio. La quimera moderna: los poblados dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Ed. Hermann Blume, 1989.

GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Ed. AKAL, 1998.

LÓPEZ DE LUCIO, Ramón. *Vivienda colectiva, espacio público y ciudad. Evolución y crisis en el diseño de tejidos residenciales 1860-2010*. Buenos Aires: Nobuko, 2013.

LÓPEZ DIAZ, José Luis. *La vivienda social en Madrid: 1939-1959. Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*. Madrid: Ministerio de la Vivienda, 2007.

MOYA, Luis. *Barrios de promoción oficial: Madrid 1939-1976*. Madrid: COAM, 1983.

SAMBRICIO, Carlos. *Un siglo de vivienda social (1903-2003)*. Barcelona: Ed. NEREA, 2003.

07 | De la intuición a la metodología. Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm _Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya

ALBERS, Josef. *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*. Catálogo de la exposición de la Fundación Juan March. Madrid: Fundación Juan March, 2014.

ALBERS, Ingela; QUIJANO, Marcela; WACHSMANN, Christiane. *Bauhäusler in Ulm. Die Grundlehre an der Ulmer HfG zwischen 1953 und 1955*. Ausstellungskatalog. HfG-Archiv Ulm Dokumentationen 4, 1993.

KINROSS, Robin (ed.). *Anthony Froshaug. Typography & texts*. Londres: Hyphen press, 2000.

KRAMPEN, Martin, HÖRMANN, Günter. *Die Hochschule für Gestaltung Ulm – Anfänge eines Projektes der unnachgiebigen Moderne*. Berlin: Ernst & Sohn, 2003.

LINDINGER, Hertbert. *Ulm Design: The Morality of Objects*. Massachusetts: The MIT Press, 1991.

ROSENBERG, Adriana (ed.). "Tomás Maldonado, un itinerario". Milán: Skira, 2007. p. 104. *Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, noviembre 2007- diciembre 2008.

SPITZ, René. *HfG Ulm. The view venid the foreground. The political history of the Ulm school of design 1953-1968*. Stuttgart-Londres: Alex Menges, 2002.

VV.AA. *Ulmer modelle – Modelle nach ulm, hochschule für gestaltung ulm 1953-1968*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

VV.AA. *Ulm 1-5. ulm. 1, Oktober 1958 – 5, Oktober 1959. Vierteljahresbericht der Hochschule für Gestaltung Ulm*. HfG. Ulm 1958-1959. (revista escolar de la HfG Ulm, números 1-5).

VV.AA. *Ulm. 6, Oktober 1962 – 21, April 1968. Zeitschrift der Hochschule für Gestaltung. Hg. v. Hochschule für Gestaltung*. HfG. Ulm 1962-1968. (revista escolar de la HfG Ulm, números 6-21).

08 | Formas líquidas contingentes. Posiciones en la aproximación al concepto de contingencia en arquitectura _Antoni Gelabert Amengual

ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

ARROYO, Eduardo "Principios de incertidumbre" en *El Croquis 118*. El Escorial, Madrid: Croquis cop., 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

BORCHERS, Juan. *Institución arquitectónica*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1968.

BOURRIAUD, Nicolas *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. "Agustín Fernández Mallo / Federico Soriano / 30.06.2014" en *Arquitectura n° 370*. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre 2014.

FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

FRAMPTON, Kenneth, "Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production" en *Criterios n° 31*, La Habana, enero-junio 1994. NAVARRO, Desiderio (trad.)

JAQUE, Andrés. "Ciudad sincronizada" en FERNÁNDEZ, Horacio, JAQUE, Andrés. *Ciudad PHE5*. Madrid: La Fábrica 2005.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995.

KOOLHAAS, Rem. *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008

MONEO, José Rafael. *Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura / discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés*, leído en el acto de su recepción pública, el día 16 de enero de 2005. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005.

PERAN, Martí. *After Architecture: Tipologías del Después*. Barcelona: Actar, 2009.

ROLDÁN, Concha; MORO, Óscar. *Aproximaciones a la contingencia: historia y actualidad de una idea*. Madrid: La Catarata, 2009.

09 | WAKONYOUSAI. Con corazón japonés, al estilo occidental. Objetualidad en el espacio doméstico japonés en el periodo 1850-1880: aprendiendo a convivir con la silla _Nadia Vasileva

HERREROS, Juan. "Espacio doméstico y sistema de objetos". (1994) En: *Otra mirada. Posiciones contra crónicas. La acción crítica como reactivo en la arquitectura española reciente*. Devesa, Ricardo; Gausa, Manuel (eds.). 1ªed. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2010.

ISOZAKI, Arata. *Japan-ness in Architecture*. Stewart, David B. (ed.); Kosho, Sabu (trad.); Mori, Toshiko (prol.). [Una versión anterior del texto fue publicada en el 5º tomo de la serie *Oppositions Books* bajo el nombre: "The ruin of styles: selected writings of Arata Isozaki 1960-1985"]. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.

JOHNSON, Philip. "The Seven Crutches of Modern Architecture". (1954) En *Perspecta*, Vol. 3. Cambridge: The MIT Press, 1955.

LITCHFIELD, Frederick. *Illustrated History of Furniture: From the Earliest to the Present Time*. (1893). En línea <<http://es.slideshare.net/101ayman/illustrated-history-of-furniture>>. [Consulta de: 15.01.2015]

MORALES, JOSÉ. *La Disolución de la Estancia*. Madrid: Rueda, 2005.

NAKAGAWA, Takeshi. *Nihon no ie: kūkan, kioku, kotoba*. [日本の家 | 空間、記憶、言葉] (The Japanese House: In Space, Memory and Language). (2002). Tokyo: Second edition, 2006.

NAKATANI, Akiko. *Analysis of Japanese and Finnish Furniture Design: A consideration for product identity and the relativity of industrial development and cultural context*. (2011). [Tesis de grado].

INOUE, Noboru. *Isu | Ningen kōgaku, seizu, ishō tōroku made*. [椅子 | 人間工学・製図・意匠登録まで] (*The book of Chair*) (2008). Tokio: Kenchikushiryoken-kyusha [株式会社 建築資料研究社], 2008.

OKAKURA, Kakuzō. *Cha no hon (The Book of Tea)* (1906). Lawrence, KS: Digireaders.com Publishing, 2009.

PERROT, Michelle. (2009) *Histoire de chambers. (Historia de las alcobas)*. 1ª Ed. Junquera, Ernesto (trad.); Gauger, Gloria (diseño gráfico); Straeter, Volker (imagen cubierta). Madrid: Ediciones Ciruela, S.A., 2011.

RYKWERT, Joseph. (1974) *On Adam's House in Paradise: The idea of the primitive hut in architectural history. (La casa de Adán en el Paraíso)*. Beramendi, Justo G. (versión castellana). Colección "GG Reprints". 2ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TADA, Michitarō. *Karada no nihon bunka*. [体の日本文化] (El cuerpo en la cultura japonesa). (2002). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2010.

TANIZAKI, Hunichirō. *In'ei Raisan*. [陰影礼賛]. (*El elogio de la sombra*). (1933) Escobar, Julia (trad. del francés: Éloge de l'ombre). 3ª ed. Madrid: Ediciones Siruela, S.A., 2007.

TAUT, Bruno. *La casa y la vida japonesas. (1933-36)*. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

TEASLEY, Sarah. *Nation, Modernity and Interior Decoration. Uncanny Designs in the 1922 Peace Commemoration Tōkyō Exposition Culture Village Houses*. (2001) In: *Japanstudien 13*. Tokio: Harald Conrad & Sven Saaler, 2001.

10 | Juan O'Gorman. Ways Of Not Being An Architect _Javier Jerez González

GOUGH, Maria. *The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2005.

GUZMÁN URBIOLA, Xavier. *Juan O'Gorman. Sus primeras casas funcionales*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

GUZMÁN URBIOLA, Xavier, JIMÉNEZ, Víctor, ITO, Toyo. *Casa O'Gorman 1929*. 1ª ed. México DF: DGE Ediciones, 2014.

JIMÉNEZ, Víctor. *Principio y fin del camino*. 1ª ed. México DF: Círculo de Arte CONACULTA, 1997.

O'GORMAN, Juan. *Autobiografía*. Jiménez, Víctor (ed.) 1ª ed. México DF: DGE Ediciones, 2007.

RIVERA, Diego. *My art, my life. An autobiography*. March, Gladys (ed.), Nueva York: Dover Publications, 1991. (1ª edición 1960).

VVAA. *Juan O'Gorman. Arquitectura Escolar 1932*. Arias Montes, Víctor (coord.). 1ª ed. México DF: CONACULTA-INBA, 2005.

WOLFE, Bertram D. *The fabulous life of Diego Rivera*. Nueva York: Cooper Square Press, 2000. (1ª edición 1963)

11 | Le Corbusier: fotografía y difusión. La gestión de la imagen como actitud de vanguardia _Fernando Zaparain Hernández

ARNAUD, François. "La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier". Cinémathèque, n° 9.

ARNAUD, François. "Voir et habiter". La Sorbona Nueva (Paris III), 1994.

COLOMINA, Beatriz. *Le mur divisé, le voyeurisme domestique*. Exposé, 1997.

COLOMINA, Beatriz. "Intimidad y espectáculo". *Arquitectura Viva*, n° 44, 1995.

COLOMINA, Beatriz. *Privacy an Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1994.

CROSET, P. A. "Occhi che vedono". *Casabella* LI, 1987.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa". A&V, n° 9, 1987.

GORLIN, Alexander. "Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier". *Perspecta*, n° 18, 1982.

GRESLERI, Julliano. "Le Corbusier e la Fotografia". *Fotologia*, vol. 10, 1988.

HERSCHDORFER, N.; UMSTÄTTER, L. (ed) *Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*. Paris: Textuel, 2012.

MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Florencia: Firenze University Press, 2002.

NAEGELE, Daniel. "Photographic illusionism and the "new world of space"". VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995.

NAEGELE, Daniel. "Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles". VV.AA. *History of Photography* vol. 22, n° 2. Londres-Washington DC: Taylor & Francis, 1998.

NAEGELE, Daniel. "Object, Image, Aura. Le Corbusier and the Architecture of Photography". *Harvard Design Magazine*, n° 6, 1998. "Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía". *Ra, Revista de Arquitectura*, n° 4, 2000.

- NOIROT Julie. "Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes". *Sociétés & Représentations*, n° 30, 2010/2.
- SCHUMACHER, Th. "Deep space. Shallow space". *Architectural Review*, n° 1079, vol. 181, 1987.
- SMET, Catherine de. *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Baden (Switzerland): Lars Müller, 2005.
- VON MOOS, Stanislaus. "Ch. E. Jeanneret and the Visual Arts". VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995.
- VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier. Palabra en el tiempo*. Barcelona: Lumen, 1977 (1968). Ver el epigrafe: La magia del clisé fotográfico.
- ZANNIER, Italo. "Le Corbusier fotógrafo". *Parametro*, n° 143, enero-febrero 1986.

12 | En busca del arquetipo perdido. Pabellón de invitados en Kempsey, Nueva Gales del Sur, Australia (G. Murcutt, 1992) _Miguel de Lózar de la Viña

- ASSMANN, Jan. *Ägypten. Egipto. Historia de un sentido*. Madrid: Abada Editores, 2005.
- DREW, Philip. *Leaves of Iron. Glenn Murcutt: Pioneer of an Australian Architectural Form*. Sidney: The Law Book Company Limited, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. 5ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1983.
- FARRELLY, Elizabeth. *Three Houses. Glenn Murcutt*. London: Phaidon, 1993.
- FROMNOT, Françoise. *Glenn Murcutt, 2ª ed.* Milano: Electa, 2003.
- LAUGIER, Marc-Antoine. *Essai sur l'architecture*, Genève: Minkoff Reprint, 1972.
- MONEO, Rafael. "Sobre la noción de tipo". *El croquis. Rafael Moneo, 1967-2004*. 2004, n° 20+64+98.
- OPPENHEIMER DEAN, Andrea. "Gold Medal: Glenn Murcutt". *Architectural Record*, mayo 2009.
- THOREAU, Henry David. *Walden*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

13 | Corrientes posmodernas vistas desde América Latina.

La arquitectura "latinoamericana" en la crítica arquitectónica de Marina Waisman _María Rosa Zambrano Torres

- BERGDOLL, Barry; DEL REAL, Patricio; COMAS, Carlos Eduardo; LIERNUR, Jorge Francisco. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. NY: Museum of Modern Art, 2015.
- CARRANZA, Luis; LARA, Fernando. *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology and Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2014.
- DEVÉS VALDES, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo II: Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*. 3ed, Buenos Aires: Biblos, 2009.
- ELIASH, Humberto. "Reflexiones desde Chile, sobre los 25 años de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana." En Ramón Gutiérrez ed. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) Haciendo camino al andar. 1985-2011*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011.
- ESTEBAN MALUENDA, Ana. "De América Sur a Latin America (1988-2009). Dos décadas de evolución en el conocimiento y entendimiento de la arquitectura latinoamericana.", AAVV. *Arquitectura y espacio urbano: Memorias del futuro*. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2014.
- GORELIK, Adrián. "Cien años de soledad. Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana." *Summarios* 134, 1990.
- IGLESIA, Rafael. "El laberinto de la identidad." *Clarín*, 19 de julio de 1989. Artículo de prensa.
- LIERNUR, Francisco. *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madrid: Tánais, 2002.
- LIERNUR, Francisco. "Las consignas regionalistas en crisis y la apertura a nuevos horizontes. Un SAL con un saludable saldo." *Clarín* 24 de abril de 1993. Artículo de prensa.
- SEGAWA, Hugo. *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005
- SEGAWA, Hugo. "Dilemas de la modernidad y de la tradición en la arquitectura brasileña." *Summarios* 134, 1990.
- VERDE ZEIN, Ruth, FERNANDEZ COX, Cristián. "Regional Study Brazil", en Peter Herrle & Stephanus Schmitz ed. *Constructing Identity in Contemporary Architecture: Case Studies from the South*. Berlin: LIT Verlag Münster, 2009.
- WAISMAN, Marina. "Posmodernismo Arquitectónico y Cultura Posmoderna", *Summarios*, n° 112, 1987.
- WAISMAN, Marina. "Ideología e historiografía." *Summarios*, n° 117-118, 1987.
- WAISMAN, Marina. "Paradojas de la utopía. Las dos últimas décadas", *A&V-Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 13, 1988.
- WAISMAN, Marina. "Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina", *Summa* n° 261, 1989.
- WAISMAN, Marina; NASELLI, César. *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.
- WAISMAN, Marina. "Para una caracterización de la arquitectura latinoamericana." *Arquitecturas del Sur*, n° 14, 1989.
- WAISMAN, Marina. "Cuestión de 'divergencia'. Sobre el regionalismo crítico", *Arquitectura Viva*, n° 12, 1990.
- WAISMAN, Marina. "La Arquitectura en la era Posmoderna." *Cuadernos Escala*, n° 17, 1991, editorial.
- WAISMAN, Marina. editorial, *Summarios*, n° 134, 1994.
- WAISMAN, Marina. *La Arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala, 1995.
- WAISMAN, Marina. "An Architectural Theory for Latin America", *Design Book Review* n° 32/33, 1995.
- WAISMAN, Marina. "Autobiografía por motivo de una conferencia en la ciudad de Salta, Argentina en 1993", *DANA-Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n° 39-40, 1997; *La Arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala, 1995.

01 | La escuela en Hunstanton: fachada reticulada vs fachada collage

_María José Climent Mondéjar

[1]



[2]

La aceptación de la verdadera naturaleza de los materiales que componen la propuesta arquitectónica de la *Secondary Modern School* en Hunstanton, de Alison y Peter Smithson, así como la aceptación de las características que construyen la identidad del lugar en el que se inserta, significan un punto clave para la definición de la arquitectura del Nuevo Brutalismo en Inglaterra.

[1]

Esta aceptación de la propia esencia material tiene que ver con la cultura “*as found*” y esa atención hacia lo ordinario que promulgaban los Smithson en aquella época. Actitud que iba más allá de la propia existencia de un edificio-caja capaz de contener un programa concreto en un lugar concreto –y que, en el fondo, no podría albergar cualquier funcionalidad ni estar en cualquier sitio–. Se trataba, además, de construir un territorio, entendiendo tal tarea no como una actividad unilateral, sino recíproca. “Territorialidad” referida a las condiciones de suelo –vegetación, clima y cambio de estaciones– donde el edificio y su materialidad mantienen un estrecho diálogo con el paisaje y la ciudad. [2, 3].

Cuatro son los principales ingredientes materiales que componen la Escuela de Hunstanton: acero, hormigón, vidrio y ladrillo; y con ellos se resuelve el extensísimo y complejo programa docente requerido por una nueva tipología de escuela, surgida tras la reforma educativa –las “*Secondary Modern*”¹–. Con estos materiales se consigue resolver todo el conjunto arquitectónico, sin necesidad de pervertir su naturaleza ni ensuciar los detalles de encuentro entre los mismos. [4, 5].

El acero y el hormigón configuran el entramado estructural, y el vidrio y el ladrillo se encargan de resolver la epidermis superficial del edificio.

El cerramiento es sobre todo de vidrio, concentrándose los muros de ladrillo estratégicamente para ser percibidos como paños decididamente opacos, con todo el significado que la “*ladrillidad*”² del ladrillo, en términos de confort, ha conferido siempre en el espacio doméstico característico de Inglaterra.

Resumen pág 42 | Bibliografía pág 48

María José Climent Mondéjar (Murcia, 1978) es arquitecta por la ETSAV desde 2003. Realiza su tesis doctoral en la ETSAM. Profesora en la Escuela de Arquitectura e Ingeniería de Edificación de la UCAM y en la Escuela Superior de Diseño de Murcia. Además de desarrollar proyectos propios de arquitectura, ha participado en distintas exposiciones desde 2005 y desarrollado diversas instalaciones urbanas en festivales de arte desde 2007.

Palabras clave

Smithson, Hunstanton, envolvente, fachada, reticulada, collage, parallel, life, art, colaborante

¹ La reforma educativa fue conocida con el nombre de “*Butler Education Act*”. Establecía tres tipos de escuelas de secundaria diferentes; las “*Secondary Modern*” tenían como objetivo enseñar un oficio a los alumnos; eran lo más parecido a la Formación Profesional vigente actualmente en el sistema educativo español.

² “*Brickness*”: Término utilizado por Peter Smithson para referirse a las cualidades inherentes a la naturaleza del ladrillo.

³ WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of the Humanism*. Londres: Academy, 1949.

⁴ “*Parallel of Life and Art*”, ICA, Londres. Exposición realizada en el *Institute of Contemporary Arts*, organizada por el “*Independent Group*” en 1953. Fue preparada y montada durante el transcurso de la obra de Hunstanton.



Se pueden establecer dos maneras radicalmente opuestas para definir la configuración final de una fachada o envoltura: las fachadas reticuladas y las fachadas “collage”.

En las primeras, la distribución de los elementos que las componen se reparte de forma homogénea (sea cual sea la naturaleza o distintas naturalezas de los mismos); en la segunda, los distintos elementos intervinientes van formando paños diferenciados que constituyen la materialización de las características requeridas para cualificar los distintos espacios adyacentes.

El bagaje cultural adquirido por los Smithson durante su formación académica combinaba herencias de distinta procedencia, como los mecanismos proyectuales utilizados por Mies van der Rohe [6] en sus primeras obras, los principios compositivos clásicos –aprendidos a través del libro de Wittkower²–, y los nuevos avances en módulos prefabricados [7].

La fachada de la Escuela en Hunstanton se materializa fundamentalmente a través de cristal transparente y metal negro, configurando un límite borroso que, desde el interior, pretende enmarcar el paisaje para apropiarse de él, al tiempo que, desde el exterior, fragmenta la visión de la realidad docente.

Este juego de permeabilidad visual termina por percibirse de manera similar al modo en el que se expusieron los distintos elementos que formaron parte de la exposición “Parallel of Life and Art”³, también diseñada por los Smithson durante los años en que se gestaba el proceso constructivo de la Escuela en Hunstanton.

“Parallel of Life and Art”

Se puede establecer una comparación directa entre la Escuela de Hunstanton y la exposición “Parallel of Life and Art”. Ambas fueron gestadas durante el mismo periodo de tiempo y contando con el equipo multidisciplinar formado por el fotógrafo Nigel Henderson, el artista Eduardo Paolozzi y el ingeniero Ronald Jenkins. El parentesco se manifiesta en la similitud de las relaciones establecidas entre contenedor y contenido.

[1] Fachada sur del edificio principal de la escuela en Hunstanton, A+P Smithson. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[2] Vista noreste del conjunto en la actualidad. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[3] Vista noroeste del conjunto. Fotografía tomada desde Downs Road, por donde se accede al complejo. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[4] Detalle de fachada norte del edificio del gimnasio. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[5] Materiales que componen la fachada norte del edificio del gimnasio. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[6] Edificio Alumni Hall, en el IIT de Mies Van der Rohe en la actualidad. Fuente: www.wikipedia.com

[7] Eames house. Fuente: www.dokity.com



[8]



[9]

En cuanto a la organización espacial del contenedor, en el diseño del espacio y material expositivo de "Parallel", se manejaron acciones como repetir, yuxtaponer, clonar, fotocopiar y cambiar de escala, "zoom in", "zoom out", etc. La intención de la muestra era exponer imágenes de aquellos principios universales cuya estructura y funcionamiento solían permanecer ocultos en las manifestaciones superficiales de la realidad. Este objetivo fue uno de los motivos para la inclusión de tantas fotografías microscópicas e imágenes de rayos X, técnicas para analizar la realidad invisible al ojo desnudo.

Se mostraban imágenes de la naturaleza a distinta escala, y se jugaba con el "efecto del tamaño"⁵, de tal manera que en la muestra quedaban expuestos desde paisajes naturales hasta microorganismos animales, radiografías de seres vivos y otras fotografías cuyo cometido subliminal añadido era mostrar a la sociedad el avance tecnológico y científico.

Volviendo a la comparación *Parallel-Hunstanton*, el edificio de la Escuela se percibe como una gran radiografía de la realidad docente (contenido), cuyo esqueleto es un gran armazón metálico que se extiende por el paisaje como un microorganismo a gran escala. Por lo que, si aquí cabe una distinción entre lo "as found" y lo "found"⁶, podemos afirmar que los elementos "as found" son el paisaje [8], el límite, el borde y los materiales-ingrediente del proyecto (ladrillo, metal, acero y vidrio), y lo "found" es esa transparente realidad escolar [9]. Esta pretendida exposición de la cotidianidad se hizo patente a través de la materialización de esta gran rejilla construida, que también recuerda a la rejilla gráfica que prepararon los Smithson para el CIAM 10.

El montaje de esta exposición, aunque fue realizado finalmente para marzo de 1953, llevaba gestándose desde abril de 1952, al tiempo que se llevaba a cabo la ejecución de las obras en Hunstanton; y es curioso que primeramente se llamase "Sources", que podría traducirse como "fuente" o "materia prima" y que, por tanto, guarda relación con el carácter de "ingrediente" que caracteriza a los materiales que configuran la esencia del proyecto de la Escuela. Más adelante, la exposición pasó a llamarse "Document 53", haciendo referencia al año en que se esperaba su propio nacimiento y, finalmente, se bautizó con el nombre de "Parallel of Life and Art" teniendo en cuenta el consenso de todos los miembros del grupo y, sobre todo, el del socio capitalista Ronald Jenkins (el ingeniero de la obra de la escuela), quien hizo posible que dicha exposición viera la luz en marzo de 1953, gracias a su ayuda económica y contactos personales.

En "Parallel" todas las imágenes estaban inmersas en una nube de igualdad [10], carente de jerarquía, como aquellas enmarcadas por la fachada de Hunstanton. Mientras uno se aproxima desde lo lejos a la fachada que da al inmenso jardín del lado sur, observa cómo, progresivamente, el reflejo del paisaje fragmentado resulta ser una fachada en continuo diálogo con el entorno, y cómo se va convirtiendo, poco a poco (a medida que uno se acerca), en una exposición que muestra, como si de fotografías se tratara, a todos los alumnos sentados en sus pupitres, la actividad en las salas de laboratorio, a la bibliotecaria ordenando sus libros e, incluso, cómo el gran espacio central que está sirviendo de comedor se transforma en salón de actos a modo de video-secuencia. La carpintería fragmenta la realidad y asemeja este sistema (marco y realidad) a un "frame" de material filmográfico.

⁵ Comentarios de Alison y Peter Smithson al "Manifiesto de Doorn", publicados en el *Architectural Design* en julio de 1956.

⁶ Para los Smithson "lo as found, en arquitectura, no es solo lo existente que se encuentra alrededor de un lugar, sino también, todas aquellas pistas o marcas que constituyen recuerdos de un lugar concreto a la vez que sugieren cómo ha sido constituido el lugar en sí para llegar a ser como es". Traducción propia extraída de la página 201 del ensayo de Los Smithson "The 'as found' and 'the found'". ROBINS, David. *The Independent Group: Postwar and Aesthetics of Plenty*. Cambridge, Massachusetts y Londres: The MIT Press, 1990.

⁷ En *L'Architecture d'aujourd'hui* n° 344, enero-febrero de 2003, pp. 88-95.

⁸ WILLIAM GOLDHAGEN, Sarah; LEGAULT Rejean. *Anxious Modernisms. Experimentation in Postwar Architectural Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

Tal y como apuntan autores como Kenneth Frampton –en “*Souvenirs du sous-developpement*”⁷– y Sarah William Goldhagen y Rejean Legault –en “*Anxious Modernisms, Experimentation in Postwar Architectural Culture*”⁸–, la integridad de cada material dentro del conjunto denota un existencialismo propio en las artes y la arquitectura en la Inglaterra de posguerra. Existencialismo que también se percibe en las jerarquías que se establecen en determinadas partes del programa funcional a pesar de que, al mismo tiempo, los mecanismos proyectuales empleados tratan de adelantar la sistematización de procesos más contemporáneos, donde cada uno de los elementos involucrados tiene la misma importancia que el resto y la misma intensidad a la hora de interactuar con el conjunto y que, aunque provenga de un lenguaje que parte de módulos que se reproducen formando células radicalmente ortogonales, anticipa la concepción de una arquitectura “rizoma”⁹, donde la organización de los elementos que la configuran no sigue líneas de subordinación jerárquica (sino que constituyen una nube de igualdad, tal y como se apuntaba anteriormente de la exposición realizada en el ICA¹⁰), de manera que cualquier cambio derivado de algún elemento puede afectar o incidir en cualquier otro y cambiar el aspecto de toda la envolvente.

[8] Los módulos de carpintería (“*facing frames*”) enmarcan y fragmentan el paisaje. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[9] Patio este. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

Cada pequeña pieza se repite miles de veces hasta formar un todo múltiplo de la misma. La integridad material del edificio de la Escuela en Hunstanton es esencialmente arquitectura, puesto que no se trata de una arquitectura exenta susceptible de aparecer en cualquier lugar, sino que se entiende como una continuación del paisaje, arraigada al límite urbano de Hunstanton. El conjunto arquitectónico se extiende como un organismo vivo que se ha generado como resultado de un sistema capaz de auto-organizar las células madre de su arquitectura, que abraza al paisaje natural y que con su materialidad consigue matizar nuevas relaciones entre exterior e interior, entre el límite urbano (ciudad por un lado, naturaleza por otro) y el programa docente, entre lo encontrado y lo dispuesto, configurando un paréntesis difuso entre conceptos aparentemente opuestos.

Estructura y envolvente: “Fachada Colaborante”

Tras analizar los componentes materiales que integran esta arquitectura, así como haber estudiado la funcionalidad de cada uno de ellos, se hace imposible hablar de fachada y de estructura por separado. Ambos conceptos se unen para constituir una entidad compleja.

Para el diseño de la estructura, los Smithson contaron con el ingeniero y matemático Ronald Jenkins con el que, durante los años que duró la construcción de la Escuela, entablaron una gran amistad y realizaron numerosos trabajos. Juntos formaron un fructífero equipo multidisciplinar en el que las distintas personalidades y especialidades profesionales de cada miembro se complementaban entre sí. Jenkins era serio, enteramente entregado a su trabajo¹¹ y muy reservado en su vida personal.

Jenkins diseñó el entramado básico estructural del complejo, constituido por elementos de acero presoldados. Decidió aprovechar esta oportunidad para poner en práctica el método de cálculo (entonces innovador) basado en la Teoría Plástica, que anteriormente había desarrollado J.F. Baker para el cálculo de estructuras metálicas de una sola altura. Pero quiso ir más allá. Reinterpretó e hizo evolucionar este método¹² considerando la labor resistente y arriostradora añadida que podían conferir todos los elementos superficiales que configurarían la fachada terminada.

El cálculo de la estructura metálica de la Escuela se realizó teniendo en cuenta, además de la sección resistente de los propios perfiles que formarían los pórticos, no solo las soldaduras entre elementos estructurales (primeras aplicaciones de la Teoría Plástica al cálculo de estructuras), sino también la colaboración de los paños de carpintería y de ladrillo.

Considerando el trabajo conjunto de todos los materiales que iban a componer la fachada, se conseguía ahorrar sección de acero y, por tanto, obtener una mayor viabilidad económica en la construcción. De esta manera, también se lograba que la estructura se manifestase como una entidad más ligera, menos grávida.

Además, también se tuvo en consideración la labor arriostradora de los forjados ejecutados (desde el momento en el que las losas prefabricadas de hormigón iban completando las crujías, solidarizando –en cada nivel– la transmisión de esfuerzos hacia las vigas que formaban parte de los distintos pórticos).

El entramado estructural principal se fue configurando a través de la soldadura “*in situ*” de sus elementos metálicos (pilares y vigas metálicas), para ir formando los pórticos. Para facilitar su puesta en obra, se diseñó una grúa especial¹³ que permitía darle la vuelta a los conjuntos

⁹ En la teoría filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, un “rizoma” es un modelo descriptivo o epistemológico en el que la organización de los elementos no sigue líneas de subordinación jerárquica –con una base o raíz dando origen a múltiples ramas, de acuerdo al conocido modelo del árbol de Porfirio–, sino que cualquier elemento puede afectar o incidir en cualquier otro.

¹⁰ *Institute of Contemporary Arts*, Londres.

¹¹ El filósofo y matemático danés Ove Arup contrató a Ronald Jenkins para su primer estudio independiente de ingeniería y construcción, *Arup&Arup Ltd* (1938); y ya para el año 1946, que se formó *Arup&Partners*, compartían ambos su nueva sociedad, junto a Geoffrey Wood y Andrew Young.

¹² Cuyo método fue probado por el citado Director del Área de Cálculo de la *Cambridge University*. Se basaba en el predimensionado de estructuras hipostáticas de una sola altura considerando la labor rigidizadora y otras propiedades inherentes al uso de la unión por soldadura en el acero.

¹³ Una grúa *carterpillar*.



[10]

estructurales, ya ensamblados, y colocarlos en su ubicación definitiva para posteriormente ser atornillados al pódium de hormigón que homogeneizaba la cota de apoyo de toda la edificación.

Los entramados de fachada que constituían las unidades acristaladas correspondientes a planta baja se soldaban entre sí dos a dos. Posteriormente, se unían a otro par de unidades correspondientes a la planta superior (excepto en las fachadas en las que la planta baja se retranquea hacia el interior) y se completaban con dos pletinas metálicas (una sección en “C” invertida de 12” que quedaría a nivel del forjado que separa ambos niveles y otra sección en “S” de 13” correspondiente al nivel de cubierta) soldadas al angular que formaba el bastidor principal de cada una de ellas, de modo que las cuatro unidades pasaban a configurar una nueva unidad autoportante, que será erigida y ubicada como si de una sola pieza se tratara [18]

Se incluyeron dos pernos metálicos en cada unidad de cerramiento correspondiente a planta baja, de manera que los entramados de carpintería quedaban anclados a la losa de hormigón constituida por el pódium correspondiente a la cota cero.

Por tanto, el orden de ejecución era el siguiente: en primer lugar se erigían algunos pórticos consecutivos (no se levantaban todos de golpe, se estableció una zonificación en correspondencia con la acotación conferida por la ubicación de las juntas estructurales), posteriormente se instalaban las losas prefabricadas de hormigón de cada zona; se montaban los entramados de los módulos de fachada a pie de obra, se unían dos a dos y se instalaban en ambos niveles

[11]



[12]



[10] Montaje de la exposición “Parallel of life and art”. LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas. *As found. The discovery of the ordinary*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001.

[11] Los perfiles secundarios que sirven como bastidor para montar los módulos de carpintería e integrar los muros de aparejo hacen de la envolvente de la escuela una “fachada colaborante”. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[12] Los distintos elementos constructivos intervinientes en la fachada quedan enmarcados por los perfiles principales del armazón estructural. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[13] Fábrica Heinkel en la actualidad. Fuente: Extraída de: “Rimpl, Eiermann, Schinkelschule: Ein Sonntagsausflug ins Havelland, keine Kommentare”. <http://blog.hotze.net>



[13]

(dos en la planta inferior, dos en la superior), entrando así la fachada a formar parte de la estructura. Para terminar, se instalaban unas pletinas metálicas de menor tamaño que aseguraban la unión de los “elementos de fachada” con el esqueleto metálico principal. Desde ese momento, los módulos acristalados y la plementería de ladrillo pasaban a asumir una funcionalidad añadida a la de constituirse como mero cerramiento: la transmisión de esfuerzos y el arriostramiento de los pórticos principales.

Una vez más, se corrobora que composición, espacio y construcción constituyen, en esta arquitectura, un trinomio inseparable, ya que en el diseño de cada pieza se tuvo en cuenta su participación en el engranaje sistematizado de su proceso constructivo, tratando de facilitar y optimizar al máximo esta labor.

Como conclusión, el conjunto de elementos constructivos que configura la envolvente de la Escuela puede considerarse una “fachada colaborante”, desde el punto de vista estructural. [11]

La perfilaría metálica de la Escuela constituye el conjunto de elementos constructivos más interesantes de esta arquitectura ya que, en la conformación de la fachada, es la estructura (en sus diferentes y jerarquizadas manifestaciones) la que articula las relaciones entre el resto de materiales (principalmente vidrio-ladrillo) y enfatiza los distintos volúmenes marcando tanto las aristas verticales (esquinas) como las horizontales (remate superior e inferior).

El modo en que se resuelve la unión de estos elementos “colaborantes” —entramados de fachada y plementería de ladrillo— con las vigas y pilares (mediante angulares y pletinas metálicas de menor tamaño) refuerza la volumetría del conjunto. Esto se debe al énfasis que se le confiere a la ejecución de cada detalle constructivo tipo, a los remates de cada arista, así como a la propia sujeción de cada módulo individual o conjunto (ladrillo, carpintería).

Este consecuente gesto final de sujeción de los distintos paños de cerramiento confiere una segunda lectura: la percepción del enmarcado de los mismos como si de piezas de arte se tratara [12]. Los muros de ladrillo se elevan de la cota cero aparentando ser ligeros e ingravidos, igualando su condición al resto de componentes de fachada.

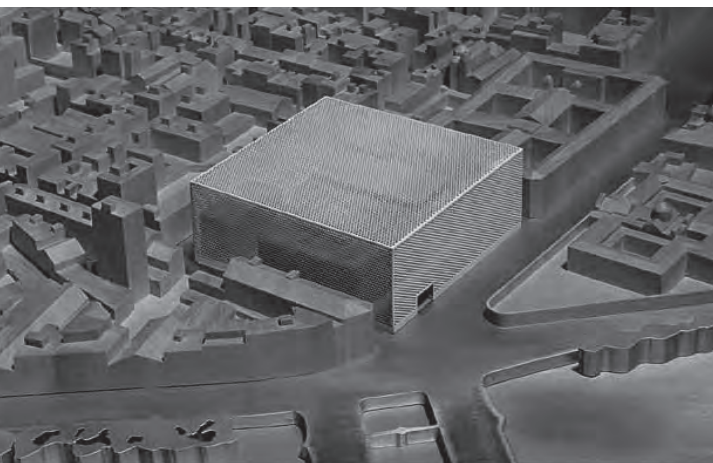
La fachada reticulada

Se entiende por fachada reticulada aquella en la que el sistema que rige la configuración final de sus elementos da lugar a un resultado homogéneo, de tal manera que la envolvente se entiende como un todo.

Constituye un armazón capaz de funcionar de manera independiente, manteniéndose inalterable a las variaciones de matices que caracterizan el espacio interior.

Cuando el espacio que define una determinada arquitectura es abrazado por una envolvente homogénea significa que las distintas cualidades espaciales que se generan en el interior de la misma no afectan ni provocan variaciones locales de la misma.

Normalmente, se recurre a fachadas reticuladas cuando el mecanismo regulador que se encarga de definir los sistemas de orden que determinan el funcionamiento de su espacio interior opera haciendo que estos emerjan desde el centro (no geométrico) de la planta o, lo que es lo mismo, se evita que estos elementos catalizadores sean configurados en el perímetro de la misma.



[14]



[15]

Se pueden considerar fachadas reticuladas desde ejemplos históricos como las fachadas diseñadas para los Edificios de Oficinas en Rostock (1934) y la fábrica en Oraniemburg (1936) [13] –ambas proyectadas por el arquitecto Herbert Rimpl para la empresa *Heinkel*–, el cerramiento proyectado para el Reichbank en Berlín (1933), la envolvente de los edificios que constituyen el *Illinois Institute of Technology* en Chicago (1939) y el cerramiento de los apartamentos en Lake Shore Drive (1948) –Mies Van der Rohe–, hasta otros ejemplos más recientes, como son el Pabellón de 2002 de la *Serpentine Gallery* –realizado por Toyo Ito–, el nuevo volumen proyectado para el Museo ABC Madrid (2010) –de los arquitectos Aranguren y Gallegos–, la envolvente del proyecto para la Ampliación del IVAM (2002) –de SANAA– [14], el cerramiento de la *DYB Factory* en Corcelles-Cormondrèche (2007) –diseñada por Atelier Oi–, o el *Airspace Tokyo* –proyectado y realizado por Hajime Masubuchi y Tom Faulders–.

En los primeros ejemplos, la envolvente se materializa a través de una retícula ortogonal, que es la que se encarga de establecer una dialéctica común entre los distintos materiales intervinientes. En los ejemplos expuestos posteriormente, correspondientes a arquitecturas más recientes, encontramos retículas configuradas por elementos no ortogonales, que nacen de geometrías oblicuas, circulares o incluso metabólicas.

La fachada “collage”

La fachada “collage” es aquella formada por paños de distinta naturaleza, cuyo diálogo con el entorno se establece de manera independiente, según la orientación de cada uno y de las cualidades del espacio interior adyacente.

Algunos ejemplos históricos que ilustran este supuesto tipológico son la Casa Schöder-Schröder (Rietveld, 1924), la *Case Study House n°8* (Eames, 1949), la Casa Troxell (Neutra, 1956) y la Casa Lovell Health (Neutra, 1929). Otros ejemplos ilustrativos de envolventes, pertenecientes a arquitecturas más contemporáneas son la fachada de los Apartamentos Silodam (MVRDV, 2002) y el cerramiento del Museo de la Ciudad de Amberes (Neutelings-Riedijk, 2010).

Disyuntiva o “smash up”

Si se analiza el despiece compositivo de la fachada de la Escuela en Hunstanton, se percibe la existencia de dos cualidades, esencialmente opuestas, que son otorgadas a su envolvente a través de las características de los materiales que la configuran. El cerramiento transparente (cristal, acero) y el cerramiento opaco (ladrillo) se manifiestan en cada uno de los distintos alzados, aunque la ubicación relativa de los mismos no hace referencia a discontinuidades en el sistema que rige el funcionamiento interior, sino que obedece a pretendidos mecanismos compositivos. Por ello, su materialización final no provoca interferencias en el planeamiento espacial.

Esto no significa que no se haya tenido en cuenta la naturaleza de cada paño de fachada en la reubicación de los primeros organigramas funcionales, por lo que esta arquitectura puede considerarse un ejemplo de disyuntiva o “smash up”¹⁴, ya que las tipologías opuestas, definidas anteriormente, se mezclan para dar lugar a una envolvente que tiene más de reticulada que de “collage”, en la que se vislumbra un ejercicio compositivo que proviene de la arquitectura clásica y de la admiración que sentían los Smithson por Mies. [15].

[16]



[14] Maqueta del proyecto para la ampliación del IVAM (Valencia), SANAA. Fuente: Extraída de “Architecture made by Japanese (outside of Japan)”, en <http://www.skyscrapercity.com>

[15] Fachada reticulada versus fachada collage. Fotografía propia (MJCM, mayo de 2009).

[16] Alzado sur del edificio principal. Fuente: postal remitida por Simon Smithson (hijo de Alison y Peter). Fotografías del archivo familiar “Smithson Family Collection”.

[17] Alzado sur del edificio principal. Dibujo MJCM.



[17]

Marcos para mirar

Los Smithson llamaban a los módulos de carpintería de la escuela “*facing frames*” (“marcos para mirar”), incidiendo en la escala humana y la geometría que define el bastidor de cada unidad acristalada.

En los años en los que fue gestada la obra de Hunstanton, el modelo del “Buen Vivir” americano estaba haciendo despertar un gran interés por las imágenes dentro del mundo del arte. La fotografía como documento y el diseño publicitario constituían un vivo retrato de una nueva era basada en el consumo de productos y escenarios proyectados [16].

Alison Smithson contaba con una gran colección de revistas entre las que figuraban ejemplares del *Ladies Home Journal* y del *Woman's Home Companion*¹⁵. Los Smithson reinterpretaron el contenido de estas revistas, considerando el significado añadido que proporcionaban, como documento de una nueva sociedad. Algunos anuncios publicitarios podían considerarse un material capaz de generar un nuevo vocabulario susceptible de ser empleado en el arte y la arquitectura europea. Esta idea sentó las bases del artículo ensayístico publicado en 1956 “*But today we Collect Ads*” que, junto a la exposición “*Parallel of Life and Art*”¹⁶, revelaba el interés por la imagen, la ciencia, el avance tecnológico y la transparencia en el funcionamiento de todos los utensilios cotidianos.

Los defensores del Nuevo Brutalismo pretendían emprender la búsqueda de un vocabulario que aunase las formas del modernismo y los elementos que integraban la nueva cultura de masas de posguerra:

“La pregunta es cómo un edificio debe participar de las imágenes, como rituales o acuerdos sociales que organizan la vida moderna proporcionando un gran motivo para la práctica de la arquitectura y la teoría”¹⁷.

La práctica del “arte de coleccionar”, llevada a cabo en las tareas multidisciplinares realizadas por el “*Independent Group*”, influyó en los mecanismos proyectuales utilizados por Alison y Peter Smithson; así como la propia colección se tradujo en el posible resultado final de un proyecto inacabado, transformable y flexible durante su vida útil, destacando cómo, dentro de cada colección, los elementos que la forman siguen manteniendo su individualidad y autonomía. El hecho de ser absorbidos por un orden superior con identidad y significado diferente no les lleva a perder su identidad y significado inicial.

Esto último se convierte en el “*leitmotiv*” de la obra de los Smithson: cómo los elementos pueden mantener su propio carácter, desarrollarse en el espacio-tiempo siguiendo sus propias leyes (incluso en urbanismo) y cómo al mismo tiempo son capaces de formar parte de un todo mayor, contribuyendo a un sistema operativo más amplio, sin verse por ello comprometida su esencia. [17].

En una propuesta arquitectónica cuyo mecanismo proyectual imperante es la repetición, no iba a faltar la seriación llevada al límite del detalle constructivo. No se debe pasar por alto el momento de crisis económica que se vivía en Inglaterra durante aquellos años, por lo que el modo de construir requería de mayores reflexiones y esfuerzos para poder obtener los mismos propósitos que, por ejemplo, en Estados Unidos. En este aspecto, los Smithson optaron por una decidida austeridad que les llevó a diseñar los detalles constructivos de la *Hunstanton Secondary School* utilizando perfiles metálicos ya existentes¹⁸.

¹⁴ Así se refieren los *deejays* cuando mezclan música proveniente de distintas naturalezas o estilos.

¹⁵ Estas revistas habían sido recopiladas por la abuela de Alison Smithson, a partir del material que contenían unos paquetes que recibía por correo, cuya remitente —una prima segunda suya— ejercía como bibliotecaria en una universidad americana de mujeres.

¹⁶ Esta exposición fue preparada en el *Institute of Contemporary Arts* en marzo de 1952 por Alison y Peter Smithson junto a Nigel Henderson y Eduardo Paolozzi (todos ellos miembros del “*Independent Group*”), durante los años que se construía la Escuela en Hunstanton

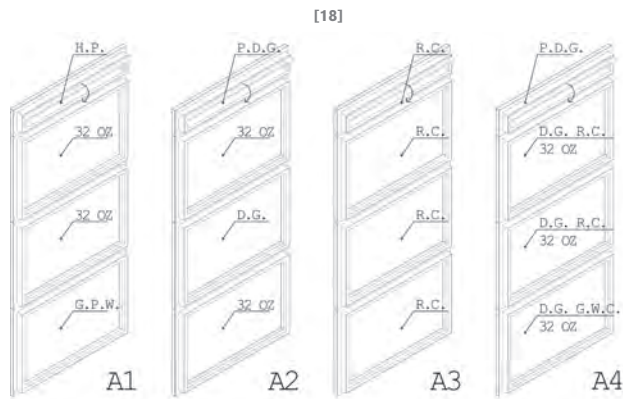
¹⁷ SUMMERSON, John. *The mischievous analogy*. Nueva York: Heavenly Mansion, 1963. p.218.

¹⁸ Tras el análisis pormenorizado de los elementos metálicos que configuran la estructura de la Escuela, se observa que se trata de 11 perfiles diferentes de formato británico (5 perfiles en “I” y 6 perfiles en “U”) que llevan impresa la marca de “*Boulton&Paul*” que era una famosa manufactura de aeroplanos de Norwich (ciudad cercana a Hunstanton, también perteneciente al condado de Norfolk) que estuvo funcionando históricamente como *Boulton&Paul Aircraft Ltd* desde el año 1936 hasta 1961. Aunque la actividad principal de esta empresa consistía fundamentalmente en la fabricación de aeroplanos, aviones de guerra y misiles, también realizó algunos trabajos de perfiles destinados a la construcción industrial; y dada la dificultad, en ese momento, de conseguir importar perfiles de acero del extranjero, fue esta empresa la que se encargó, bajo las órdenes del constructor Mr. Mantell y el contratista Mr. Crown, de realizar toda la perfilaría de la Escuela en Hunstanton.

Las “facing frames” constituyen la unidad de cerramiento de la envolvente. Su métrica varía en altura según se encuentren ubicadas en planta baja o en la planta superior [18, 19, 20]. Esta alteración dimensional se produce añadiendo o sustrayendo un módulo de 3’ 4”, es decir, la altura del módulo tridimensional base. Desde el exterior se percibe la seriación de las mismas como una envolvente continua, pero desde el interior se observa cómo se encuentran unidas dos a dos (es por esto que siempre resulta un número par en la totalidad de cualquiera de las fachadas). Como se ha expuesto anteriormente, estas unidades fueron soldadas a pares antes de ser atornilladas a los soportes metálicos, logrando así que la totalidad de cada nivel funcione de modo similar a una viga *vierendeel*¹⁹. [21]

Además de la gran primicia que supuso el hecho de que gran parte de la envolvente cumpliera a su vez una función estructural, a través de la reelaboración de los detalles constructivos originales, se ha ratificado la economía con la que fue ejecutada cada una de las piezas. Los “marcos para mirar” y la plomería de ladrillo proporcionan arriostramiento transversal a los elementos principales de la estructura, colaborando y haciendo posible mantener la elegancia que otorgan los finos perfiles metálicos verticales que configuran los pilares. El hecho de optimizar la sección de estos perfiles no tenía un objetivo exclusivamente estético, sino que también apuntaba a las pretensiones de ahorro económico derivadas del contexto social en que se erigió el proyecto.

Cada unidad de carpintería se acristaló directamente, sin necesidad de ninguna subestructura auxiliar. En esta fase se tuvo en cuenta la orientación de las distintas fachadas, atendiendo a



[18]

[21]

[18] “Facing frames” de la planta superior. Tipos A1, A2, A3, A4. Dibujo MJCM.

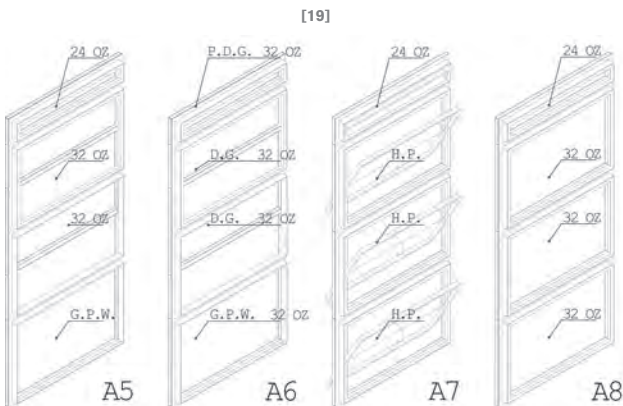
[19] “Facing frames” de la planta superior. Tipos A5, A6, A7, A8 y A9. Dibujo MJCM.

[20] “Facing frames” situadas en la planta baja. Tipos A5, A6, A7, A8 y A9. Dibujo MJCM.

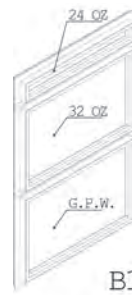
[21] Esquema de montaje de las “facing frames” sobre dos pórticos consecutivos. Dibujo MJCM.

[22] Sección por el patio este. Dibujo MJCM.

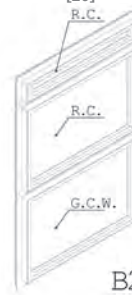
[23] Sección por el vestíbulo central. Projection box. Dibujo MJCM.



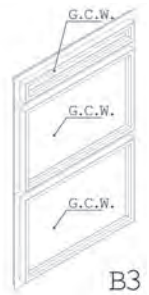
[19]



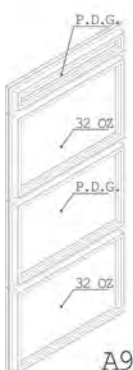
B1



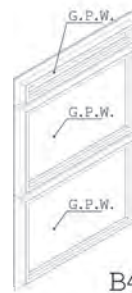
B2



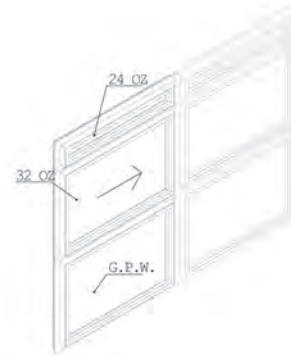
B3



A9



B4



B5

criterios de economía de materiales y de eficiencia energética de las instalaciones de climatización interior; así, las fachadas orientadas hacia el sur y hacia el oeste fueron acristaladas con cristal simple de una sola capa; y en aquellas orientadas a norte y a este se dispuso de doble acristalamiento. Esta diferenciación entre fachadas según su ubicación demuestra, una vez más, la intención de controlar la medida de todos los recursos materiales con el fin de no emplearlos donde están de más, ni desperdiciar grandes cantidades de material sobrante. Un ejemplo para el buen hacer arquitectónico que transmite esa conciencia de austeridad y ahorro en la Inglaterra de posguerra.

Como el acristalamiento se llevaba a cabo directamente a pie de obra, los proveedores debían tener en cuenta una pequeña tolerancia dimensional para, así, no tener problemas en el ajuste con las medidas reales.

“Estaban seguros de que la precisión en el trabajo del acero era lo suficiente para garantizar que no se desperdiciarían más de cincuenta metros cuadrados de vidrio”²⁰.

El desarrollo de los planos de la envolvente interfiere en la configuración final de cada espacio, ya que ésta incide en las consideraciones de diseño de los Smithson y viceversa. Basta observar cómo, ya en las secciones realizadas durante la fase inicial del proyecto, el canto de la celosía coincide con la modulación en alzado y perfil de las carpinterías de fachada [22]. Y cómo estas celosías se prolongan virtualmente mediante la continuidad del perfil superior, generando así la subida parcial de altura en algunas de las aulas permitiendo instalar en ellas un lucernario vertical, cuya modulación coincide exactamente con los módulos en fachada y con la altura de la celosía [23].

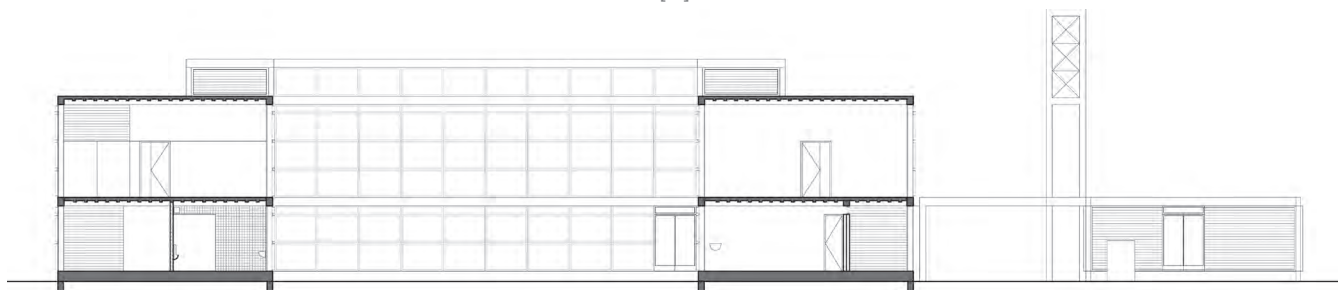
Sin duda, la gran innovación estructural del complejo fue el modo en que se consiguió ahorrar acero (aminorando la sección de vigas y pilares) gracias a la colaboración estructural de la carpintería y los paños de ladrillo. Supone una prueba de la excelente coordinación proyectual entre estructura y cerramiento, y entre estructura y programa, en la totalidad del conjunto.

La envolvente de la escuela en Hunstanton consigue generar una gramática en la que conviven los reflejos y las transparencias, en la que se juega con ocultar-mostrar el lugar en que se inserta y la función social de su programa docente.

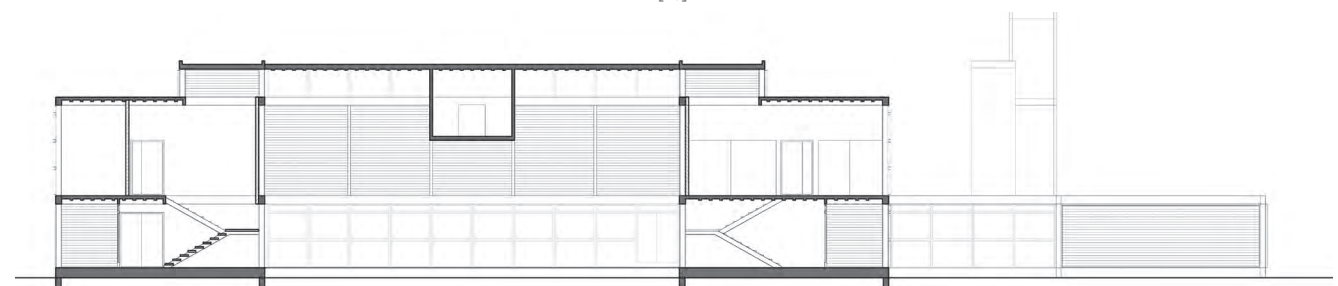
¹⁹ Viga con forma de celosía ortogonal que recibe este nombre por ser inventada y patentada por el ingeniero belga Jules Arthur Vierendeel.

²⁰ JOHNSON, Philip. *Comentary on the Hunstanton School*. Londres: *The Architectural Review*, septiembre de 1954. p.158. Traducción propia.

[22]

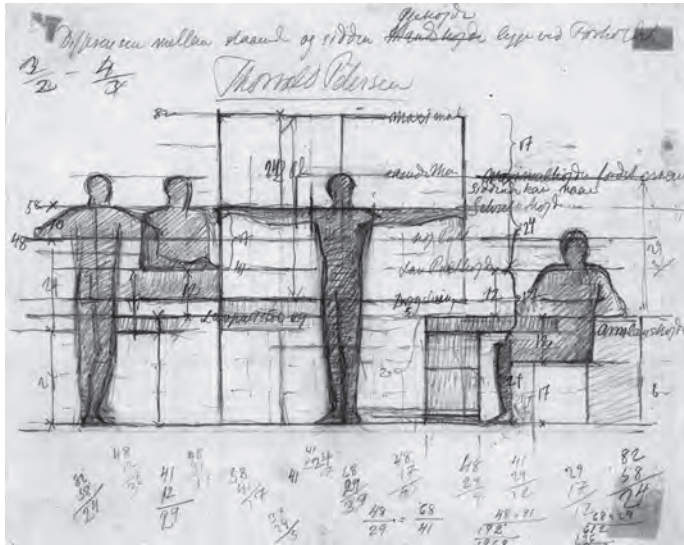


[23]



02 | El pabellón Niels Bohr. Tradición Danesa y Modernidad

_Carmen García Sánchez



[1]

La casa de invitados de Niels Bohr (1957) fue el primer proyecto construido del arquitecto danés Vilhelm Wohlert (1920-2007). Pese a su pequeña escala, ya expresaba la esencia de la arquitectura que desarrollará posteriormente, en su mayoría junto a su amigo el arquitecto Jørgen Bo (1919-1999). Arraigada a la tradición danesa y a los principios de la Skønvirke¹, su obra representa una renovación basada en la absorción de influencias extranjeras: la arquitectura Americana y la tradición Japonesa.

Wohlert había conocido los principios fundamentales de la arquitectura tradicional danesa de la mano de su mentor, Kaare Klint² (1888-1954), fundador de la Escuela de Mobiliario en 1920, dentro de la Real Academia de las Bellas Artes en Copenhague³. Klint le enseñó a planificar sus proyectos utilizando módulos basados en el uso del espacio, especialmente en el diseño de muebles [1]; a valorar y emplear los materiales y sus texturas, atendiendo al estudio de sus detalles y juntas; y a buscar la inspiración en otras culturas y épocas⁴. Su padre era Jensen Klint (1853-1930), creador de la Bygmesterskolen 1911 –escuela de construcción–, cuyo trabajo representaba un elemento clave en la evolución de la moderna Dinamarca, siendo su proyecto de la iglesia de Grundtvig su emblema⁵. [2]

La obra de Wohlert no solo se extiende al ámbito de la obra nueva de arquitectura, que desarrolla tanto en Dinamarca como en el extranjero, también restaura edificios y monumentos históricos y diseña pequeños accesorios y muebles⁶. Tratándose de muy diferentes escalas y funciones, todo su trabajo muestra su compromiso con el confort humano, la búsqueda de precisión en la construcción y el respeto por los materiales, características que en ninguna de sus obras serán más claras que en la modesta casa de invitados que proyecta para el profesor Niels Bohr (1885-1962), padre de la teoría cuántica y ganador del Premio Nobel de Física en 1922.

Fue en el invierno de 1956 cuando Bohr conoció a Wohlert a través de su amigo el escultor danés Jørgen Gudmundsen-Holmgreen⁷ (1895-1966), que estaba trabajando en el impresionante busto de Bohr, ubicado ahora en el frente de la Universidad de Copenhague. Wohlert había realizado la Óptica Thiele en 1956, continuando el trabajo de Kaare Klint, y ya estaba realizando la restauración de la casa principal Louisiana, que se convertiría en un nuevo museo de arte moderno. El profesor le encargó a Wohlert la renovación de su casa de verano en Tisvilde, en la costa del norte de Sjælland, y el diseño de una nueva ala de invitados. La casa a ampliar, construida con los fondos del Premio Nobel, había sido diseñada por el arquitecto danés Edvard Thomsen (1884-1980). Consistía en una edificación de dos plantas, cubierta inclinada de paja, muros de ladrillo encalados en blanco y elementos de madera embreada; una paleta de materiales típica danesa. La parcela quedaba integrada en una remota extensión de bosque virgen, Tisvilde Hegn, la más amplia de Sjælland. Allí, además de la casa principal, se distribuían libremente otras construcciones. Wohlert proyectó un edificio para invitados separado, preservando la integridad de la casa existente, y

Resumen pág 42 | Bibliografía pág 48

Carmen García Sánchez es arquitecto desde 1997, por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, obteniendo sobresaliente en el proyecto de fin de carrera. En la actualidad realiza su Tesis Doctoral en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la E.T.S.A.M. bajo el título: "1950 en torno al Museo Louisiana 1970". En ella analiza una serie de edificios que se construyeron en Dinamarca, al norte de Copenhague, entre 1950 y 1970. En 2013 recibió una beca de investigación del Gobierno Danés en la Universidad de Copenhague, realizando una estancia internacional allí para el desarrollo de su tesis.

Palabras clave:

Niels Bohr, Vilhelm Wohlert, tradición danesa, tradición japonesa, flujo, *ikebana*, naturaleza

¹ Skønvirke es el movimiento artístico versión danesa del Arts&Crafts de William Morris y la Deutscher Werkbund de Hermann Muthesius. En 1901 Jensen Klint fundó la Sociedad para las Artes Decorativas (Society for Decorative Art) con sus amigos Jens Møller Jensen, Thorvald Bindesbøll y otros arquitectos y artesanos, introduciendo el concepto de "Skønvirke", la belleza (*skønhed* en danés) de su esfuerzo (*virke*), que representará el periodo de desarrollo de la expresión personal del arte.

² Kaare Klint creía en la evolución histórica de la forma, y defendía el estudio de las proporciones y medidas del cuerpo humano como medio y herramienta vital para alcanzar en la producción industrial el equilibrio entre el diseño y las proporciones humanas. Mientras que en Dinamarca como país escandinavo había una gran tradición del trabajo con madera, la influencia del diseño de muebles, al igual que a muchos de sus contemporáneos alumnos de K. Klint, le hizo entender a Wohlert la gran importancia de la artesanía y le transmitió una profunda preocupación por hacer juntas entre los diferentes elementos constructivos.

³ Donde se integraba la Escuela de Arquitectura.

⁴ Wohlert era un intrépido viajero y tras graduarse en arquitectura visitó Europa (allí conoció la arquitectura Mediterránea), el norte de África y América, afincándose en California donde impartió clases en la universidad de Berkeley durante dos años.



[2]

logrando más privacidad tanto para la familia como para los huéspedes, tal y como quería el profesor –se ubicaría en un claro cercano orientado al sudoeste, para disfrutar del sol de la tarde–. Su construcción debía terminarse para el verano y tener un presupuesto ajustado.

El arquitecto diseñaría un enigmático pabellón, situado al norte de la casa principal –girado respecto a esta un ángulo de 60 grados– que, sin perder el contacto con ella, ofrecería a los huéspedes la oportunidad de aislarse y aprovechar la luz solar. Wohlert destacaba el interés de su cliente por el diálogo que se establecería entre los dos edificios. [3] [4]

Llegando desde la carretera de acceso, el pabellón queda escondido a la derecha tras unos árboles, solo al alcanzar la casa familiar se descubre al fondo, por sorpresa. Desde allí los invitados recibidos por el anfitrión deben aproximarse al edificio paseando por un sendero, despojándose de su actitud mental, para alcanzar así un grado de intimidad con el edificio y lograr la identificación con el lugar⁸ [5]. El que alcanzar la cercanía requiera un sentido de la distancia ya lo defendía el filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976).

En lugar de tomar referencias del trabajo de Thomsen o de arquitecturas tradicionales de los alrededores de la zona, Wohlert realiza una pieza abstracta, independiente, que preserva el espacio abierto de alrededor, creando un nuevo lugar donde convivirán arquitectura y naturaleza. La solución adoptada parece engañosamente simple: una compacta caja de madera que simula flotar sobre la plataforma del terreno, cuya fachada delantera se abre al sudoeste, acompañada de una gran terraza corrida que busca el sol y la conexión con el bosque, y la trasera, opaca y maciza, se cierra al noreste; pero es mucho más que eso. El volumen de madera descansa, despegándose del terreno, sobre tres muretes de hormigón⁹. Al elevarse permite que el espacio de alrededor continúe por debajo, asentándose en el claro de la parcela sin destruir la esencia del lugar [6]. Varios recursos enfatizan la ligereza y sensación flotante de la caja de madera: el modo en que vuela simétricamente sobre la base maciza de hormigón en su fachadas sudoeste y noreste; la reducción, al llegar a sus extremos, tanto del ancho de los muretes de cimentación como del canto de la viguetas del suelo; su composición liviana, realizada íntegramente de madera y revestida con tablas en vertical; y la delicada forma de ascender a ella, mediante dos peldaños aislados. [7] [8] [9] [10]

Wohlert utiliza, al proyectar la planta, un módulo ordenador 1:2, 1.040 mm x 2.080 mm¹⁰. Su proporción y dimensiones al modular las plantas se refleja ya en sus proyectos de la academia, pero la severidad modular que ordenaba sus proyectos de estudiante tanto en fachadas como plantas, ahora ha perdido su rigidez visual. Wohlert sigue las enseñanzas de Klint sin perder su espíritu artístico. La proporción y dimensiones del módulo utilizado, al igual que el *tatami* que ordena la casa tradicional japonesa, vienen dadas por la estandarización de la construcción en madera, gobernada por el deseo de trabajar con longitudes y medidas enteras¹⁰ [11]. El ancho del módulo coincide con el producto de los tablones de madera de fachada, cinco tablones de 208 milímetros cada uno. Tres módulos generan el ancho de cada habitación; y cuatro módulos el fondo, resultando 5 divisiones de las mismas dimensiones. La planta de la superficie cerrada es un rectángulo de aproximadamente 15,60 m x 4,16 m. Las dimensiones de las puertas, contraventanas y terraza también las regula el módulo¹¹. Este modo lógico de dimensionarlo asegura que todo se ajusta y encaja sin tener que cortar y desperdiciar material, como un mecano. Combina las antiguas técnicas de construcción en madera con precisos detalles típicos de los ebanistas, como la realización de juntas de cola de milano a modo de cremallera en las

⁵ P. V. Jensen Klint, artista pionero, educador y creador de opiniones, fue de una enorme relevancia en la arquitectura y el diseño danés como una figura de transición en un periodo que se extendía entre una aguda conciencia de la historia y un impulso por la liberación, simplicidad y responsabilidad social. Él representaba los mejores elementos de la tradición; el respeto por el entorno, la artesanía, el material y la importancia de los detalles. Todos estos elementos fueron gradualmente incorporándose, como una parte natural de la ética y la aproximación estética hacia la arquitectura y el diseño danés. Klint recuperaba la mirada hacia la arquitectura rural: las granjas, iglesias y las casas señoriales, donde la construcción, los materiales y los efectos de texturas y colores podían rescatar la forma y el contenido funcional. La creación de la Bygmesterskolen supuso un cambio en el modelo educativo danés donde utilidad, durabilidad y diseño se desarrollarían aplicando la tradición artesanal. Pero había que avanzar a partir de lo conocido, así, la iglesia de Grundtvig (1920-1940), en Copenhague, casi del tamaño de una catedral, representa el resurgimiento de la tradición danesa del ladrillo, convirtiéndose en un edificio de transición entre la tradición arquitectónica y la expresión moderna del uso de un solo material, que además guarda otras cualidades especiales. Hace uso de un material deliberadamente humilde para realizar una casa espiritual y elevarla a un nivel trascendental mediante el desarrollo de sus detalles y el trabajo artesano del más alto nivel.

⁶ Entre otras obras diseñó alrededor de 100 lámparas, armarios, estanterías y sillas o restauró la catedral de Copenhague (1993) y la de Roskilde (1991). En compañía de Jørgen Bo realizó el Museo de Arte Moderno Louisiana (1958-1998) y numerosos proyectos residenciales en Dinamarca, además del Museo Bochum en Alemania (1982); también realizó edificios en solitario o colaborando con otros arquitectos.

⁷ Gudmundsen- Holmgreen había conocido a Wohlert mientras ambos trabajaban en el museo Ny Carlsberg

⁸ Christian Norberg Schulz habla de la identificación con el medio ambiente, además de la orientación, como un requisito necesario para el acto de morar, relación total entre el hombre y el lugar.

⁹ Los muretes, de 25 centímetros de espesor, recorren toda la longitud del edificio y se entierran por debajo de la línea de penetración de las heladas, sobresaliendo de la rasante unos 30 centímetros. Se reducen así los costes de cimentación, a la vez que se consigue una separación del terreno necesaria para evitar la pudrición. espíritu artístico.

[1] Dibujo de estudios de proporciones humanas para la fabricación de unos muebles en 1918, realizados por Kaare Klint. PAAV-LAINEN, S., et al., 1982. *Nordisk Klassicism, 1910-1930 - Nordic Classicism, 1910-1930*. Helsingfors, Finlandia. p. 69. Dibujo original propiedad de la Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Colección de dibujos de arquitectura.

[2] Imagen interior de la Iglesia de Grundtvig, de Jensen Klint. SHERIDAN, M., 2011. *Mesterværker, Enfamiliehuset i Dansk Arkitekturs Gulddalder*. Copenhague: p. 18. Fotografía original propiedad de la Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de fotografías histórico artísticas.

[3] Croquis del plano de situación del pabellón Niels Bohr realizado a lápiz. Autor Vilhelm Wohlert. NYBORG, A. et al., 1987. *Selections*. Copenhague: Anders Nyborg Private Edition p. 10.



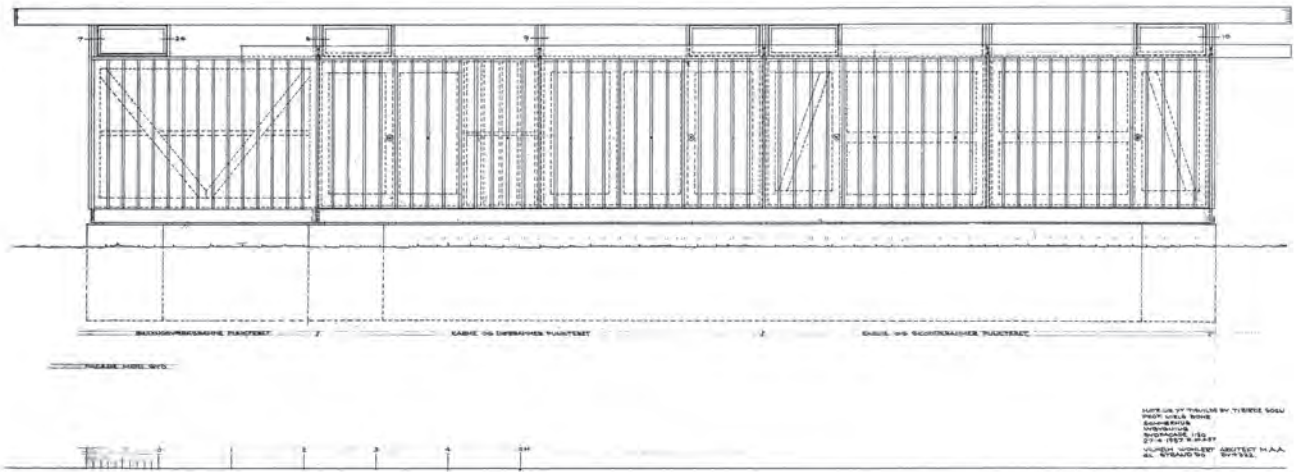
[3]



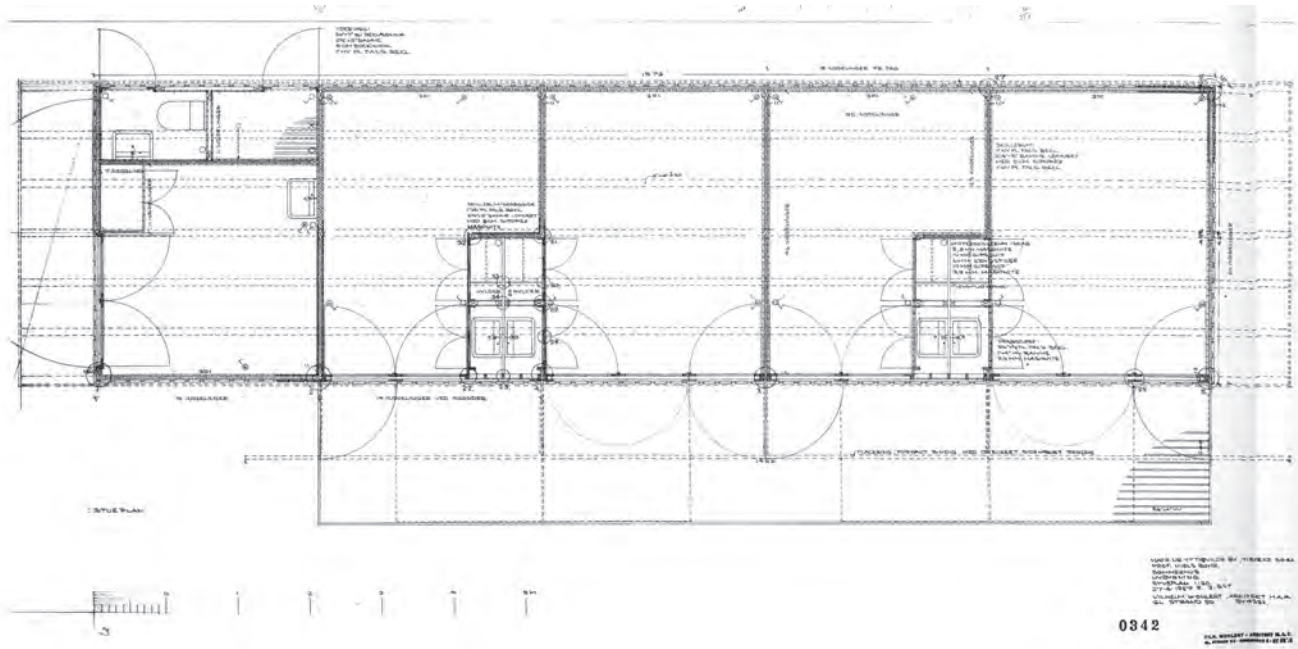
[4]



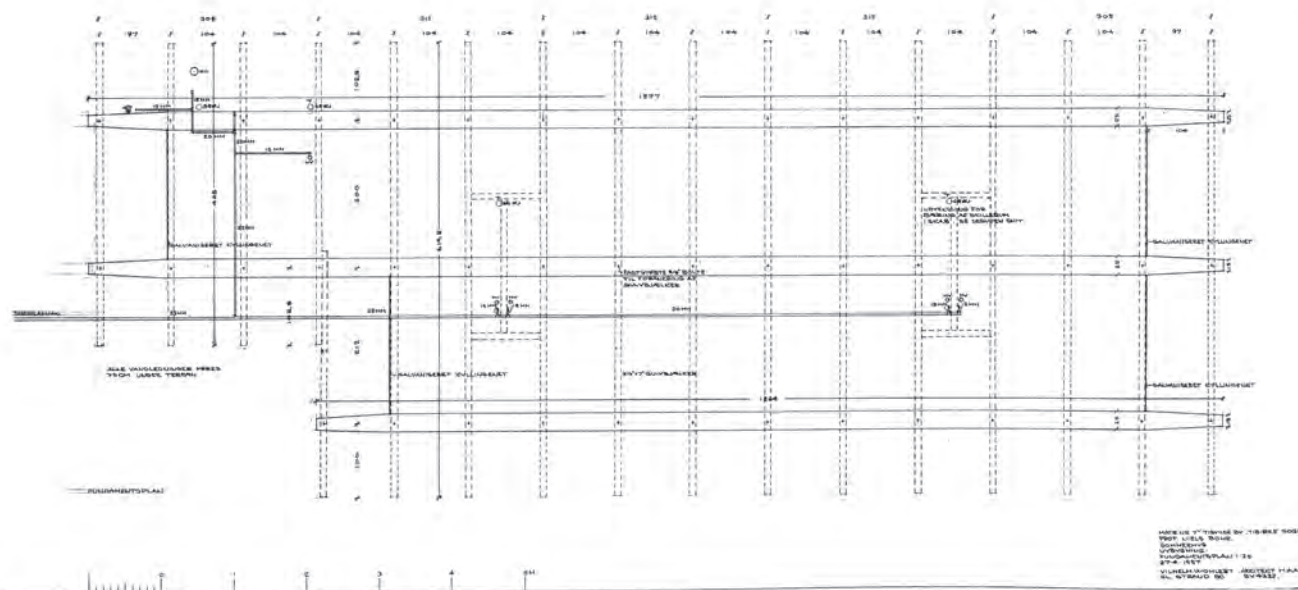
[5]



[7]



[8]

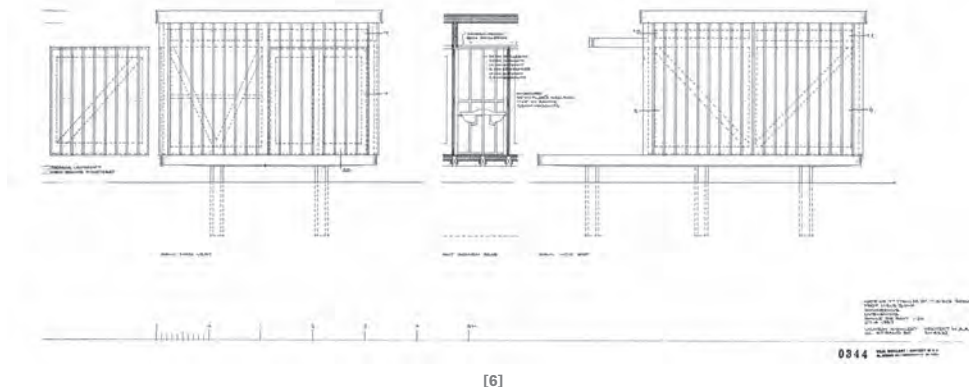


[10]

[4] Imagen de la casa familiar y el pabellón Niels Bohr. Fotografía de Jesper Høm. WOHLERT, V., "1958. *Annex Til Sommerbolig i Tibirke Lunde*". Arkitektur DK 1958 n.º4. Copenhagen: Arkitektens Forlag, p. 140.

[5] Imagen del pabellón Niels Bohr. Fotografía de Jesper Høm. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhagen: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektens Forlag, 1958, p. 30.

[6] Alzados laterales proyecto pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p.25.



[6]

uniones de las tablas perimetrales. Atendiendo a un cuidado diseño y la valoración de las juntas, crea una elegante conciliación entre lo rústico y refinado. Pero lo más destacable es la gran unidad del conjunto prevaleciendo una transición equilibrada entre sus partes que proporciona armonía y equilibrio a todo el edificio. Al igual que sucede en la casa tradicional japonesa, se ajusta a la medida del hombre, ahí reside la clave de su efecto estético, transmitiendo serenidad y belleza. [12] [13] El concepto de belleza de la cultura ancestral danesa procede del mundo vikingo; estos pueblos bárbaros tienen una cultura material muy precisa desde el punto de vista del hacer artesanal constructivo. El término danés *brugkunst*, el arte de crear un objeto para ser usado, explica esta actitud donde lo funcional y lo bello van unidos, y la forma es producto de la precisión técnica. Los postulados vikingos reaparecen en Dinamarca con el Funcionalismo, en la primera mitad del siglo XX. S. E. Rasmussen (1898-1990) va más allá, formulaba en 1957 que la arquitectura "es un arte que apela a la vista y tiene que ver con "la belleza", pero no solo le concierne el tema de la apariencia, también debe armonizar entre sí, y con el entorno"¹²

¹⁰ Si comparamos el tamaño del módulo con el del *tatami* japonés, es algo mayor que este, adecuándose a la talla de los daneses. Se aproxima más a las medidas de Kioto que a las de Tokio. En Kioto se mantiene en gran medida el "viejo gusto Imperial", más cómodo y más digno, con la dimensión del *tatami* mayor que mide 6,3 pies japoneses o 1,91 metros. Anteriormente el *tatami* llegó a medir 6,5 pies japoneses o casi dos metros de longitud. En Tokio son más austeros y utilizan *tatami* de solo 6 pies japoneses o 1,82 metros. Debido a la mayor influencia de Tokio las longitudes de la ropa de cama, independientemente de las medidas constructivas, se rigen por su *tatami*.

¹¹ La terraza tiene el ancho de dos módulos equivalentes a dos *tatamis*, al igual que el *engawa* de algunas casas japonesas. Su superficie es de 26 m², 12 módulos.

¹² (RASMUSSEN, S. E., p 9-34).

¹³ La altura baja corresponde a la altura de las puertas, 2.008 mm., las paredes tienen el mismo acabado del techo, panelado con tablas de madera verticales; la alta, de unos 502 mm. de altura, la mitad del módulo, a modo de friso, está acabada en tablero de yeso.

¹⁴ Las casas tradicionales japonesas "han sido tomadas como modelos para sus casas de té por los espíritus más cultivados del país" (TAUT, B., p 141).

¹⁵ El pino es una pintoresca alegoría en Japón, símbolo de larga vida y de firmeza frente a las tormentas y las tempestades. Los tapices actualmente ya no se conservan.

¹⁶ Wohlert explicaba que cuando el profesor Thomsen diseñó la finca antigua, antes de su época más moderna, también usó un tapiz francés con motivos florales, y que, con la intención de mantener la misma atmósfera en el pabellón, usó una litografía de friso.

¹⁷ Los artistas nipones prefieren hacer sus dibujos sobre imágenes de la nieve, casi siempre prescinden del color en el arte japonés más serio. La imagen más delicada para Bruno Taut es la de los pinos en la nieve.

¹⁸ Son muebles de la fábrica de Søborg Møbelfabrik de principios de los 50.

¹⁹ Las cuatro que dan a la terraza están organizadas por parejas de dos: una habitación más grande con dos camas estándares y una habitación más pequeña con dos camas literas.

Las paredes interiores se dividen en dos alturas¹³, coincidiendo con las proporciones del pabellón de té japonés¹⁴. Esta división se transmite al exterior, con la banda horizontal de ventanas estrechas del frente y la parte trasera del pabellón, que iluminan y permiten la ventilación cruzada [14]. Para enfatizar la subdivisión, Wohlert empapeló, a modo de friso, la franja superior con motivos de ramas de pino sobre fondo blanco de inspiración japonesa¹⁵, dibujados por él mismo¹⁶ –el empapelado con motivos de naturaleza es un recurso utilizado en la arquitectura tradicional nipona, puede tener sutiles variaciones de color y forma y añade expansividad y vitalidad a lo sencillo, significando el interior¹⁷ [15]–. Para distinguirlos desde la terraza asigna a cada dormitorio un color diferente, de modo que el empapelado se imprime en el color que le corresponde, siendo los tapices los únicos elementos de color en las blancas paredes de las habitaciones –su sobriedad cromática, unida a su austeridad, transmite serenidad–. Equipadas con muebles de teca¹⁸ del diseñador danés Børge Mogensen (1914-1972), se caracterizan por su sencillez y ascetismo. Dotadas de lo más necesario, casi parecen camarotes¹⁹. Cada una de ellas tiene

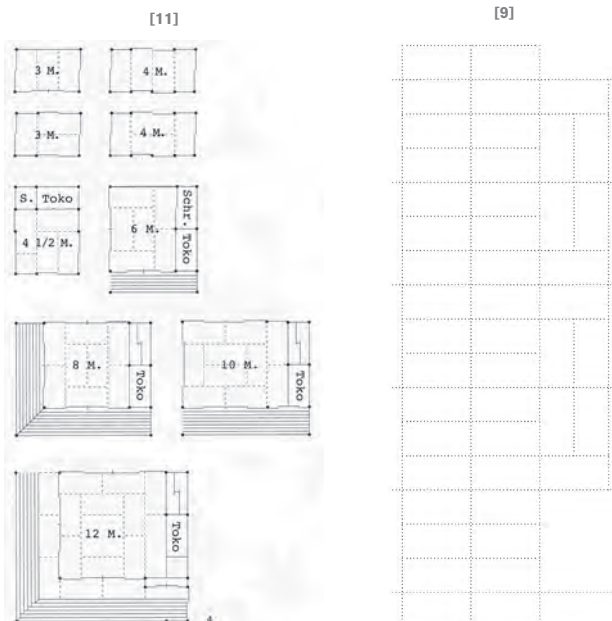
[7] Plano del alzado sur pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 24

[8] Planta de distribución pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 26.

[9] Dibujo de planta esquema de modulación, por la autora del artículo, 2015.

[10] Planta de cimentación pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. ARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 26.

[11] Tamaño de habitaciones de una vivienda basado en la modulación del *tatami* japonés. YOSHIDA, T., *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935, p. 53.





[12]



[13]

un armario empotrado, y oculto tras unas puertas y un lavabo que recibe luz natural a través de una celosía en fachada, de madera y vidrio al ácido. Aunque las paredes están aisladas térmicamente y las estancias están equipadas con radiadores eléctricos, el edificio carece de muchas características típicas de una casa, así el movimiento de una habitación a otra, o ir al aseo obliga a salir al exterior²⁰. Por ello recuerda a la naturaleza de un refugio, un lugar donde sentirnos protegidos y al mismo tiempo lugar de relación con la naturaleza y el mundo, un mirador.

Los elementos estructurales y el revestimiento de fachada, tratados con un protector alquitranado, muestran un inquietante color negro; mientras que el marco de las ventanas y las superficies interiores están pintadas al esmalte en color blanco. La elección de estos acabados se basa exteriormente en métodos de protección de las maderas blandas, e interiormente en la refracción de la luz. Pero la paleta cromática negra y blanca, coincidente con el exterior de la casa principal, también proporciona una deliberada atención a las variaciones de color e iluminación de la naturaleza, registrando los pequeños cambios del clima y subrayando el paso de las horas del día o de las estaciones. [16]

Una doble capa de hojas, que se pueden practicar independientemente, componen el cerramiento vertical. En la fachada frontal la capa exterior la conforman sólidas contraventanas. Las de mayor dimensión (cuatro, de dos módulos de ancho) se elevan manualmente para formar un plano horizontal que vuela sobre la terraza²¹ –cuando se despliegan proporcionan sombra y refugio de las lluvias ocasionales, configurando temporalmente un porche—. Otras contraventanas, de la mitad de tamaño, se abaten en su eje vertical hacia el exterior, creando dos espacios exteriores del ancho de dos dormitorios, para independizar a las dos posibles familias de huéspedes y proteger de la brisa. Detrás de estos sólidos paneles hay una segunda capa compuesta de puertas acristaladas: fijas, basculantes y plegables (a modo de biombos), simulando puertas japonesas *shoji*, que se pliegan hacia el interior de los dormitorios²² [17]. Gracias al sistema de contraventanas y puertas

[12] Detalle extremo alzado sur pabellón Niels Bohr. Fotografía de Jesper Høm.

[13] Imagen alzado antigua residencia Arai, en Nagatoro-cho Chichibu-gun. Prefectura Saitama, Japón. KUMA, K. et al., *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space*. Japón: Tankosha. Publishing Co., 2010, p.57. Cortesía de Tankosha Publishing Co ed.

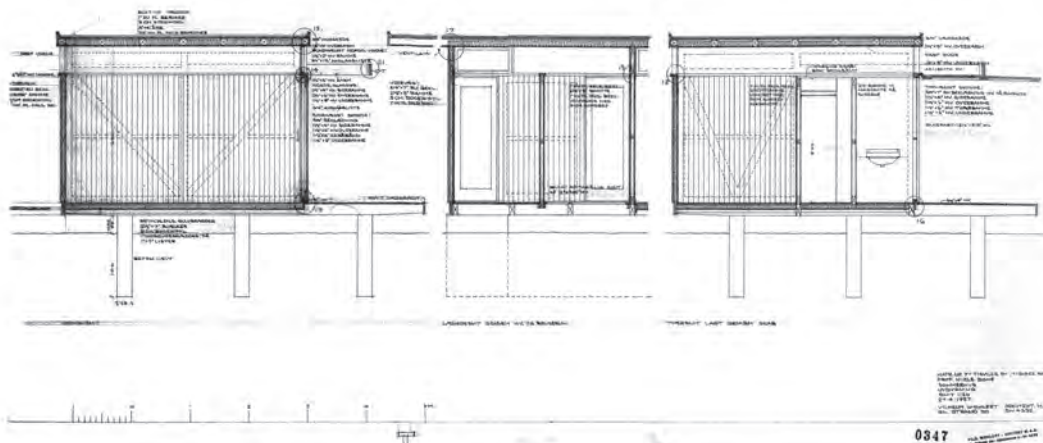
[14] Plano de secciones transversales pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohler. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohler*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 24.

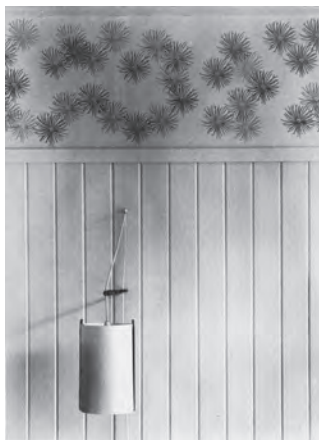
²⁰ Los japoneses tradicionalmente calientan su ropa y se abrigan pero no calientan el aire del interior de la casa. Las casas en otoño las siguen abriendo para que estén aireadas y se calienten con el sol. Pero se pasa frío si no se viste adecuadamente. Ellos se superponen varios kimonos y van abrigados, en consonancia con la teoría térmica más moderna, según la cual no es la temperatura del aire la que da el confort sino el calor irradiado. Esta situación establece una relación de cercanía a la naturaleza mayor.

²¹ Quedando suspendidas de los marcos superiores y ancladas a la parte baja de una viga estabilizadora.

²² En los dormitorios grandes el cerramiento se divide en tres partes iguales (tres módulos), una parte conforma una puerta de paso y las otras dos componen dos hojas unidas que a modo de biombo se pliegan para doblarse y quedar completamente encajadas

[14]





[15]

[15] Imagen detalle de aplique y friso decorado con motivos de ramas de pino, en el interior del pabellón Niels Bohr. Fotografía de Jesper Høm. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhage: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektens Forlag, 1958, p. 75.

[16] Imagen interior de dormitorios del pabellón Niels Bohr desde el bosque. Fotografía de Jesper Høm. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 20.

[17] Vistas al jardín del palacio Imperial de la Katsura desde el pabellón de té Shoiken. YOSHIDA, T., *Das Japanische Wohnhaus*. Berlin: Verlag Ernst Wasmuth, 1935, p.165

[18] Imagen de la fachada sur del pabellón Niels Bohr en un mes de verano. Fotografía de Jesper Høm. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhage: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektens Forlag, 1958, p. 25.

[19] Imagen de un dormitorio del pabellón Niels Bohr de esquina. Fotografía de Jesper Høm. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhage: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektens Forlag, 1958, p. 70.



[16]



[17]

móviles, la caja que conforma el edificio se transforma abriéndose por compartimentos, como una fina pieza de ebanistería. Concebida como un lugar estacional, se puede cerrar a lo largo de los fríos inviernos daneses para, llegada la primavera, desplegarse parcialmente, hasta abrirse por completo durante el verano; es entonces cuando se establece una conexión entre el interior y el bosque de alrededor. Abierta, es como si el misterioso volumen, de tablas oscuras de madera aserradas en bruto, revelara el refinamiento de su interior, de madera blanca y acabado terso y suave, mostrando un gran contraste. Esta revelación aumenta la sensación de que el pabellón es un mueble de gran escala, una exquisita pieza de mobiliario hermosamente creada a mano, donde todo está pensado, cada elemento está medido y ajustado, encajando a la perfección. [18]

Liberado todo el ancho de las habitaciones, su espacio se extiende al exterior uniéndose al espacio de la terraza y al claro, integrándose con la naturaleza [19]. El efecto de la cubierta plana, y las contraventanas elevadas paralelas a ella, obliga a relacionarse con el entorno horizontalmente, acentuando esa expansividad del espacio, que se abre al medioambiente. "La casa teñida de negro abre su blanco interior al sol y al bosque con su maravilloso olor a pino. Las habitaciones y la terraza forman una unidad"²³. El solado de tablones de pino sin tratar, colocados en paralelo a la fachada, tanto dentro como en la terraza, colabora para conseguir este efecto de prolongación del interior hacia el exterior. Solamente un travesaño colocado sobre el suelo interrumpe esta continuidad, donde cierran todas las capas; está para fijarlas y por estanqueidad; pero también para obligar a descalzarse al entrar de acuerdo a la tradición danesa, y casualmente también japonesa, manteniendo la suciedad fuera. Un escalón marca donde hay que quitarse los zapatos en la casa Japonesa y el pabellón de té, es una acto de purificación, dejando al suciedad fuera, procedente de la filosofía Shinto de la limpieza. Un travesaño en el suelo ya se utilizaba en el palacio de la Katsura en el camino del acceso de piedra, para obligar a descalzarse.

El aspecto del edificio está sujeto a constantes cambios: según la hora del día, la estación del año, el tiempo atmosférico e, incluso, la ubicación del observador [20] [21] [22] [23]. Este sistema flexible de capas móviles, además, permite a los huéspedes adaptarlo a sus preferencias, asegurándoles el confort a lo largo del año. Desde el interior ofrece niveles de percepción del bosque diferentes, donde la belleza penetra gradualmente, deleitando todos los sentidos²⁴, al igual que en la casa japonesa. Se perciben los aromas del bosque, de la tierra, de las tablas de madera, se siente el sonido del viento, de la lluvia cuando cae sobre la delgada cubierta plana, etc.

Los primeros esquemas del proyecto muestran ya la elegante economía encontrada en el modo natural²⁵ del uso de los materiales y capturan la esencia de un edificio modular en el que había

²³ "The black-stained house opens its white-painted interior to the sun and to the wood with the lovely smell of pine. Rooms and sundeck form a whole". (WOHLERT, V., 1987, p 10).

²⁴ La arquitectura japonesa está hecha para percibirla con todos los sentidos. El filósofo e historiador japonés Tetsuro Watsuji (1889-1960) usaba el término *fudo*, (que significa viento y tierra) como un término para un medio cultural socio-histórico para el cual las experiencias de los fenómenos atmosféricos eran ingredientes esenciales (WATSUJI, T *Culture and climate: a Philosophical Study*". Tokio: Hokuseido Press, 1971, p. 201, citado por ANDERSSON, A., 2012. p. 88 Londres).



[18]



[19]

[20]



[21]



[22]



[23]

una devoción por hacer vida en la terraza, además de por una integración total del edificio, su forma y sus detalles²⁶ [24]. La terraza podría recordar a la casa Farnsworth, obra de Ludwig Mies van de Rohe (1886-1969), pero Wohlert y Mogens Prip-Buus²⁷ insistían en que no tenía nada que ver, la arquitectura danesa, aclaraban, consistía en una forma diferente de pensar, aunque sí podríamos relacionarlo con la abstracción característica de Mies. El arquitecto explicaba: "Mi trabajo estaba todavía muy influenciado por el tiempo que pasé en California, donde mi familia y yo pasamos un par de años. Las casas de la bahía de San Francisco, que me enseñaron mis colegas de la Escuela de Arquitectura de Berkeley, me impresionaron por su cercana asociación con la exuberante naturaleza de alrededor que las mejoraba y hacía interesantes"²⁸.

La arquitectura de Frank Lloyd Wright (1867-1959), la del "Área de la Bahía" y sus conexiones con Japón sí tienen relevancia. El entramado modular además de inspirarse en la tradición vernácula de construcción en madera,²⁹ traza una línea con las edificaciones de madera del área de San Francisco de Bernard Maybeck (1862-1957), donde Wohlert estuvo invitado dos años como profesor, al principio de los 50. La inspiración de la cultura japonesa venía de publicacio-

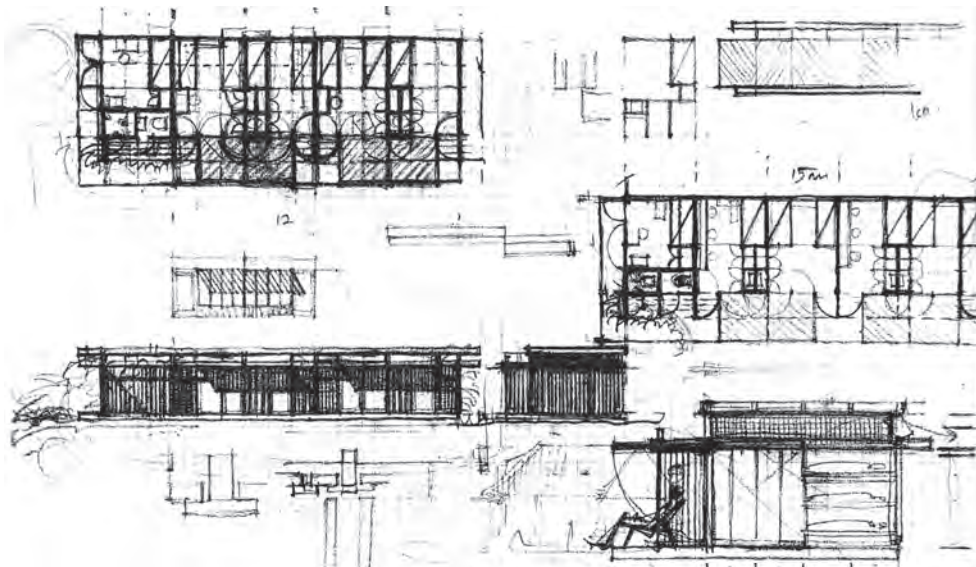
²⁵ En el sentido de hecho con verdad, sin artificio, conforme a sus cualidades.

²⁶ Los planos y secciones del proyecto se dibujaron escala 1:1 e ilustran cada tablero y pieza de la trama.

²⁷ Su ayudante y alumno más aventajado, el responsable del laborioso trabajo de coordinar el ancho de las paredes con el ancho de los tableros, para que todo el edificio fuera construido con piezas enteras.

²⁸ "My work was still very much influenced by my time in California where my family and I had spent a couple of years. The houses by the bay of San Francisco, shown to me by my colleagues at the School of Architecture at Berkeley, impressed me by their close association with their luxuriant nature around them which enhanced them and made them significant." (WOHLERT, V., 2007, p.16).

[24]



[20] [21] [22] [23] Fotografías de cambios de imagen del pabellón Niels Bohr según diferentes situaciones. Colección de Aage Lund Jensen. SHERIDAN, M., *Mesterværker, Enfamiliehuset i Dansk Arkitekturs Guldalder*. Copenhagen: Strandberg Publishing, 2011, p.56.

[24] Croquis a lápiz de los primeros planteamientos del proyecto del pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. SHERIDAN, M., *Mesterværker, Enfamiliehuset i Dansk Arkitekturs Guldalder*. Copenhagen: Strandberg Publishing, 2011, p.186.

[25] Imagen lateral, tomada desde el oeste, de las contraventanas elevadas y terraza del pabellón Niels Bohr cuando está completamente abierto. Fotografía de Jesper Hom. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhagen: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektekstens Forlag, 1958, p. 71.

[26] Imagen de un *shitomido* elevado en la residencia de Sakano, Japón. KUMA, K. et al., *Kyokai: A Japanese Technique for Articulating Space*. Japón: Tankosha Publishing Co ed., 2010, p. 24. Cortesía de Tankosha Publishing Co ed.,

²⁹ La estructura de los edificios de los danes virke corresponde a un sistema constructivo llamado Stav, muy primitivo, y que se desarrolló con posterioridad a lo largo de la Edad Media, en casi toda Europa, alcanzando un grado de tecnología que permitió la construcción de grandes edificios de madera. Se componía de muros formados por tabloncillos verticales y de un techo sostenido generalmente por cuatro grandes columnas de madera emplazadas en el medio de la nave-tiene, en contraposición al sistema Laft de troncos horizontales, que se desarrolló posteriormente en el norte de Europa. En el sistema Stav la libertad de la planta es mayor y permite toda clase de formas: circulares, elípticas, cuadradas, etcétera.

³⁰ Los libros *Japanese homes and their surroundings* (1886), de Edward Morse (director de la Academia de las Ciencias de Boston), *The book of tea* (1906), de Kakuzo Okakura, y, especialmente, *Das Japanische Wohnhaus* (1935), de Tetsuro Yoshida, publicado en Berlín, y *Des japonische haus und sein leben* (La casa y la vida japonesas), de Bruno Taut, publicado en inglés en 1937.

³¹ El primer pabellón de té en Europa se construyó en Estocolmo, el "Zui Ki Tei" (Hogar de la luz prometedor), en 1935, en los jardines del Museo Etnográfico. Había sido construido en Japón y desmontado y transportado por barco para su montaje en Suecia. Fue una donación de la sociedad sueco-japonesa que, construido por artesanos japoneses, se convirtió en lugar de peregrinación. Fue destruido por un incendio en octubre de 1969 y sustituido más tarde por otro pabellón. Una de las primeras fuerzas para que se edificara fue Ida Trotzig (1864-1943), escritora sueca, etnógrafa y especialista en cultura japonesa.

³² Lloyd Wright y los hermanos Charles y Henry Greene (1868-1957 y 1870-1954) tuvieron la oportunidad de visitar el pabellón japonés "Ho-o-den" o "Phoenix Pavillion" expuesto en la "Chicago World's Columbia exhibition" en 1893 (fue donado por el gobierno japonés ansioso por mostrar al mundo su poder, modernización y logros, tras la clausura de la feria). Consistía en tres estructuras unidas por una pasarela cubierta dando forma en planta al ave Fénix. Los elementos que lo componían habían sido diseñados y elaborados en Japón y transportados junto con carpinteros, canteros y jardineros, en barco de vapor y tren. El edificio era completamente diferente a los demás pabellones de la exposición, que eran pesados, en su mayoría construidos en un imponente estilo Greco-Romano, entonces muy popular en Estados Unidos. Tenía una gran cubierta que lanzaba sombras sobre espacios transparentes, sin paredes, que se desplegaban. Además, su interior se abría al jardín, también de diseño japonés.

³³ La supresión de la barandilla es un recurso que ya se utilizaba en la arquitectura de la Katsura en la terraza de la luna, esto, unido a la eliminación de los pilares del porche japonés, favorece la continuidad del espacio y mejora la integración en la naturaleza.

³⁴ Los Greene visitando el "Ho-o-den" pudieron ver, probablemente por primera vez, un trabajo de arquitectura japonesa, conociendo así la tradición del uso de la madera de Japón. Sintieron gran afinidad por el cuidadoso tallado de la madera y su construcción expuesta. También fueron testigos del modo en que se diseñaba el ajardinamiento e integraba sutilmente con lo que le rodeaba. De todo ello se hacían eco sus últimos trabajos, algunos de ellos construidos por artesanos japoneses. El más destacado era la "Casa Gamble" (1908), que ejemplarizaba el microcosmos que se creaba en sus obras, y la idea de belleza asociada a lo funcional. En ella, cada esquina estaba estudiada, cada línea tenida en consideración, y todos los muebles diseñados y colocados adecuadamente.

³⁵ Por ejemplo carece del espacio continuo entre las estancias, en su interior la estructura no está expuesta y la cubierta plana carece de la gran presencia oriental.

[25]



[25]



[26]

nes especializadas³⁰, del pabellón de té Zui-ki-tei de Estocolmo³¹ e indirectamente a través de la obra de Wright y los hermanos Charles y Henry Greene (1868-1957) (1870-1954)³².

La terraza evoca al porche o *engawa* nipón, el cual facilita la relación con la naturaleza, y constituye un lugar para la vida, el reposo, la reflexión y, en ocasiones, la observación de la luna³³; y, en menor medida, a la obra de los Greene³⁴, de clara inspiración japonesa, como la casa Gamble 1908, donde las terrazas, resultado del estudio de la lógica del lugar y la vocación por la relación con la naturaleza, son zonas intermedias para experimentar el contacto exterior y descansar. Ya hemos visto que la casa de invitados, aunque carece de muchas características de la casa tradicional japonesa,³⁵ recuerda a ella. Las grandes contraventanas se han inspirado en los *shitomido* nipones, cumplen la misma función de cerrar la casa, proteger de la luz y de las inclemencias del tiempo³⁶. Cuando están suspendidas en horizontal, a modo de *noki*³⁷, generan bajo ellas espacio, que tan solo tiene 2.008 mm de altura libre; invitan al recogimiento y a sentarse a disfrutar, posición desde la cual la altura no resulta baja al igual que en los porches japoneses donde se sientan sobre las rodillas en el suelo. Para un campesino japonés sentarse en el tatami era como sentarse en la hierba, arraigándose a la tierra. [25] [26]

Bruno Taut (1880-1938), en la descripción que hacía sobre la casa japonesa³⁸, destacaba frente a su aspecto material, su vida; como un teatro al aire libre, cuyo fondo es la naturaleza que se veía a través de la pared abierta, donde se podía percibir el encanto de la vida doméstica y la conducta natural de las personas tumbadas, sentadas o en cuclillas, donde la proporción entre el hombre y la casa estaban en sintonía. Así Wohler imaginaba y dibujaba la vida del pabellón, cuyo carácter horizontal, introducido por sus líneas principales, prevalece como telón de fondo. [27]

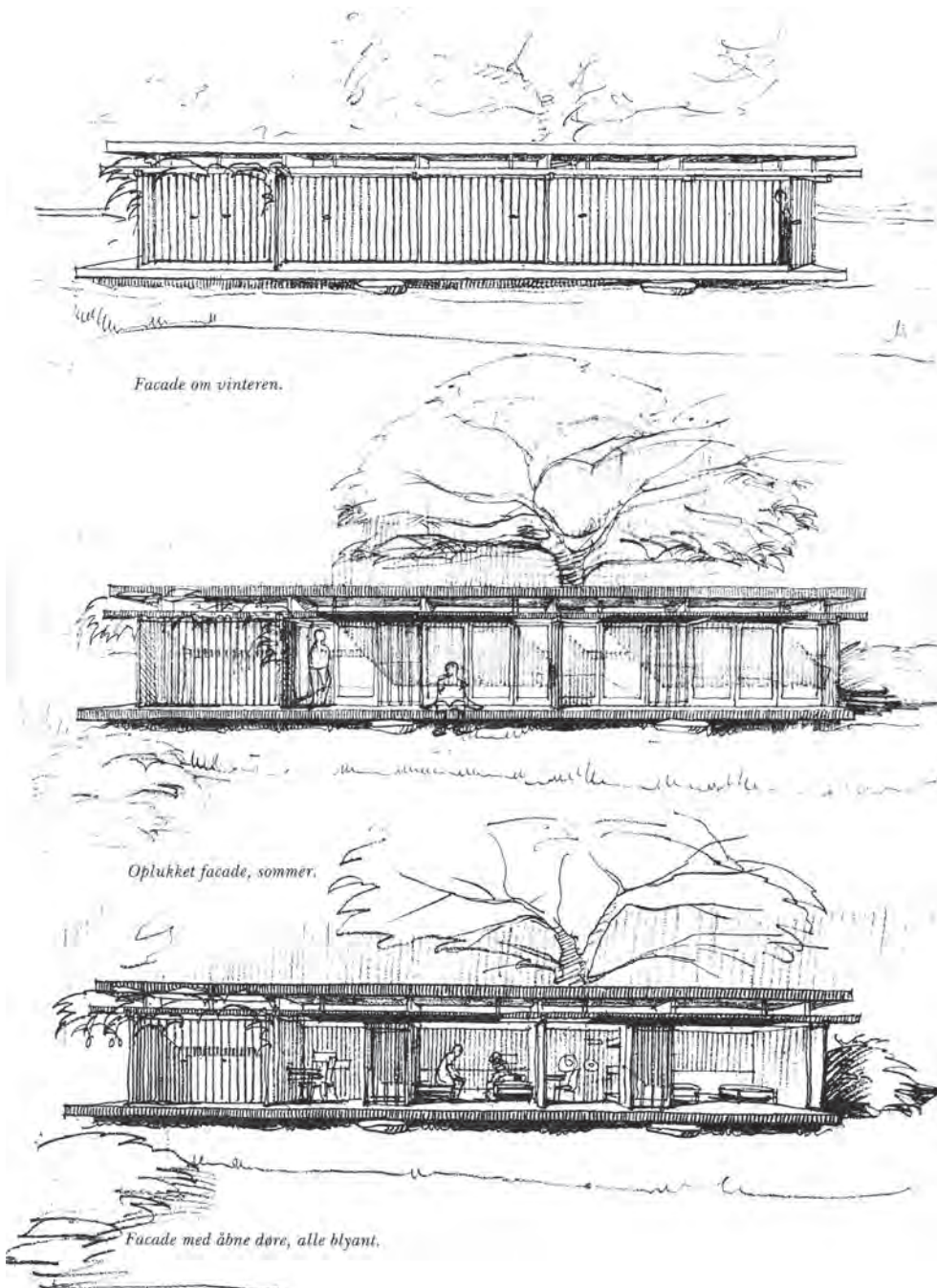
A pesar de la separación del terreno y su geometría ortogonal de líneas rectas, el pabellón tiene el carácter sensible de un organismo vivo, como una flor que cierra y abre sus pétalos de acuerdo a los cambios de estación, de la luz del día o de la temperatura. Guarda una fuerte relación con el mundo vegetal, no solo por la conexión con la naturaleza que lo rodea y el material con el que se construye, todo de madera. La madera es un material que envejece más rápidamente que otros, después de un tiempo retorna al sistema biológico, este envejecimiento nos habla de la muerte. En Japón se valoran los edificios viejos porque están más cerca de la muerte, la madera envejecida no es bella por ser hermosa, sino porque ha recorrido una experiencia importante. Es especialmente bella porque se encuentra próxima a la muerte, y por tanto próxima a fundirse con la muerte. Pero la juventud del material también tiene su belleza: el tatami nuevo que aún huele y el fresco aroma de la madera usada en la construcción. Este tipo de sensibilidades también las encontramos en la arquitectura del pabellón. Casi podría tratarse de una expresión del arte floral japonés *Ikebana*, definido por Sōfu Teshigahara (1900-1979) como el

arte del espacio³⁹. En la casa de invitados el espacio entre contraventanas y puertas cobra vida, un espacio que proyecta tensión y transmite una misteriosa energía. El *Ikebana* es algo vivo que expresa, a diferencia de otros artes florales, la emoción del material, la tercera dimensión y el equilibrio asimétrico, características presentes en el pabellón, en el cual las variaciones de las contraventanas acentúan el efecto tridimensional, dándole a la fachada una gran profundidad y plasticidad, permitiendo la movilización del espacio. El filósofo y escritor francés Roland Barthes (1915-1980) habla del *Ikebana*, como una producción de "circulación del aire, de la cual las flores, hojas, ramas,... son solo las paredes, los corredores, los deflectores"⁴⁰.

La inesperada falta de cierre, la circulación del aire y los elementos que le dan flexibilidad, crean un sugerente aire de libertad y fluidez. El aire pasa libremente, los copos de nieve o las hojas de los árboles entran conducidos por el viento, los pájaros, las mariposas pueden volar dentro de las habitaciones, recordándonos la idea formulada por primera vez por Heráclito de que el mundo es un estado de flujos, cuando dijo "*ta panta rhei*", (todo fluye)⁴¹. Así, Wohlert establece en su obra una arquitectura de flujo, que en esta queda constreñido por las divisiones entre habitaciones, pero que en obras sucesivas será más evolucionada y libre.

Wright introdujo el espacio sin límites como concepto revolucionario de espacio interior, como un medio continuo con aire en su interior, fluyendo por todas partes, fuera y dentro, conectando todo y extendiéndose hasta el infinito. Como en las casas de la pradera, que se extiende hacia

[27]



³⁶ El *shitomido* es una contraventana abatida en la parte alta que se usaba en la arquitectura tradicional japonesa para proteger el interior del viento y de la lluvia antes de la invención de la puerta corredera de madera. Consiste en un entramado de madera, al cual se unen tableros, que protege de la luz y de las inclemencias del tiempo. La mayoría de los *shitomido* consisten en un conjunto de dos paneles divididos horizontalmente, la parte baja del panel se mantiene vertical y la parte alta es la que está unida al edificio mediante bisagras, de manera que pueden a batirse tanto hacia el interior como hacia el exterior para suministrar luz y ventilación. En el Palacio Imperial de Kioto se utilizan para cerrar el vestíbulo.

³⁷ *Noki* es el alero que protege las paredes externas en la arquitectura tradicional japonesa.

³⁸ Tras vivir en Japón una larga temporada en compañía de su esposa, escribió el libro de enorme trascendencia *Des japonische haus und sein leben* (La casa y la vida japonesas).

³⁹ Es el fundador de la escuela Sōgetsu en 1927.

⁴⁰ "(...) circulation of air, of which flowers, leaves, branches...are only the walls, the corridors, the baffles." BARTHES, R. *Empire of Signs*. NY: 2000, pp. 44-45, citado por ANDERSSON, Å., Londres: 2012, pp. 89-90.

⁴¹ Citado por BALLANTYNE, A. et al., Londres: 2012, p. 1.

⁴² En ella utiliza un ladrillo como expresión moderna de la construcción con un único material, exactamente el mismo de la iglesia de Grundtvig de J.Klint, que modula todo el edificio. (En conversaciones con Jan Utzon, en la casa de Hellebæk en septiembre de 2013).

⁴³ A mediados de 1920 Breuer buscaba en la imagen externa de sus casas la misma estética de la ligereza a que aspiraba en el desarrollo de sus sillas tubo de acero. Con una diferencia decisiva generada por la naturaleza distinta de cada tarea: mientras que las sillas, butacas... forman volúmenes "abiertos", perfilados por la estructura de tubo de acero como "líneas en el espacio", la casa necesita una envoltura exterior protectora. En la casa de Metal propone como solución el negar la separación espacial entre armazón portante y las planchas apoyadas en él. Es decir, evitar a toda costa los pilares en medio del espacio, llega a negar el sistema tectónico visible a favor de la acentuación de "la superficie absoluta". Así, el muro concebido como la estructura más ligera y rígida posible de un volumen, recuerda un poco a las paredes de un mueble caja. La casa Chamberlain Cottage (1940) en Wayland, Massachusetts, pequeña pero importante, es toda de madera, aparece ya el voladizo, el *balloon frame*, las habitaciones ya están reguladas por un módulo 1:2 y se parece mucho a sus muebles. En sus construcciones de madera surgen rayas automáticamente en el recubrimiento de listones de madera, su disposición vertical, a veces horizontal, incluso diagonal, indica un manejo consciente de la estructura y al mismo tiempo pone de manifiesto su función estática. Sus plantas están reguladas por un módulo de proporción 1:2, y el conjunto se caracteriza por su sobriedad y elegancia. Usa con maestría la combinación de materiales generando los más diversos contrastes: entre dos colores, entre claro y oscuro, áspero y liso, duro y suave, natural y artificial. Las texturas naturales contenidas en el propio material representaban para él un sustituto tanto del ornato artificial como de la estructura superficial resultante del manejo y elaboración de materiales de construcción.

⁴⁴ Por ello la estructura no se detecta y los marcos de las ventanas se conciben detrás de las paredes interiores.



[28]



[29]

⁴⁵ "Langhaus" es el más sencillo de los tipos de sus viviendas en América que el propio Breuer clasifica, en este aparece el cuerpo principal volado, un módulo de proporción 1:2 regula la planta y el edificio es tratado como un mueble también. Uno de los más conocidos ejemplos es la casa que construyó para su familia y él (1947-48) en New Canaan, Marcel Breuer II.

⁴⁶ Kay Fisker fue profesor de Wohlerl y la figura central del desarrollo del Funcionalismo danés. Como editor de la revista *Arkitekten* de 1919-1926, jugó un papel importante en los debates del periodo promoviendo el flujo constante de los escritos y comentarios de Jensen Klint. Empezó de profesor en la Escuela de Arquitectura como ayudante del Edvard Thomsen, catedrático. Después, como docente en el área de construcción de viviendas, fue defensor de la figura de Gunnar Asplund en Dinamarca, invitándole a la Escuela y programando viajes con sus estudiantes a su obra en Estocolmo. En 1936, como catedrático del departamento de Arte de los Edificios, se convirtió en la figura dominante de la Escuela durante más de un cuarto de siglo. Combinó sus ideas, a las que llamaba escuela de Klint, con las ideas del funcionalismo alemán, para realizar edificios sencillos de ladrillo inspirados en la tradición vernácula.

⁴⁷ En 1915, junto con su compañero de clase Aage Rafn, ganó el concurso para la estación Christianshøj, de la línea de Gudhjem, en la isla de Bornholm. Después trabajaron temporalmente en el estudio de Asplund y Lewerentz. Hacia 1920 proliferaron los concursos de casas de vacaciones que estimulaban la imaginación y experimentación, por su libertad de programa. Fisker realizó una serie de proyectos de planta rectangular entre 1916 y 1918.

⁴⁸ Texturas: habla del poder del acabado del material. Reclama que cada material debe mostrarse con la textura que le sea fiel, que no lo desvirtúe ni le prive de su esencia, que sus partes no apaguen el todo al que pertenecen. Un ejemplo es el caso de la madera, al no cubrirse por ningún barniz, huele, se toca, su textura otorga calidez y da un toque de naturaleza a los interiores nórdicos.

⁴⁹ Contrastes: La escala y la proporción aparecen como temas en la segunda conferencia. El ritual del paso del exterior al interior debe también quedar sometido a una serie de consideraciones que permita mantener un tránsito equilibrado y natural. Los elementos compositivos quedan sometidos a la lógica de la proporción: el equilibrio de masas y de superficies. Habla de la relación del edificio con respecto al entorno donde está situado.

⁵⁰ Colores: reflexiona sobre el hecho de que un color aislado no es lo mismo que acompañado de otros.

⁵¹ Donde se describen los efectos perseguidos por los arquitectos de la época del Neoclasicismo nórdico, en un afán de integración de todas las artes, los oficios artesanos, de referencias del pasado y de otras culturas. Tuvieron gran relevancia ya que generaron una base con la que se comprometería el trabajo

el paisaje, cuya planta estaba ordenada siguiendo una modulación con la proporción del tatami japonés. No sólo creó una arquitectura abierta, sino que se convirtió en un maestro de los límites. En el libro "The Book of tea" Okakura desvela como la esencia de la casa de té no está en el edificio en sí sino en el vacío generado en él. La idea de que la arquitectura no es un objeto material sino el espacio generado dentro de los objetos. Jørn Utzon ya plantea en su casa de Hellebæk (1952), un espacio sin límites, fundiendo por primera vez en Dinamarca la planta libre y la cubierta plana. Con la construcción de materiales sin tratar, rompe la caja tradicional del Funcionalismo danés, pero mantiene el contacto con la artesanía y uso de materiales tradicional⁴². [28]

Las referencias americanas también vienen de la arquitectura de Marcel Breuer (1902-1981) que fue de gran importancia para arquitectos daneses como Arne Jacobsen, Jørgen Bo y Erik Christian Sørensen, coetáneos de Wohlerl⁴³. En particular de sus viviendas unifamiliares, que se prestan particularmente bien a su ideal indivisible entre arquitectura e interiorismo, en las que logra gran sensación de bienestar e intimidad, y nunca son suntuosas. En su arquitectura es característico el extrapolar la construcción de muebles y utilizar la caja cerrada, en la que, al igual que Wohlerl, quería enfatizar el espacio generado, en lugar de la estructura⁴⁴. El pabellón de invitados recuerda a las casas alargadas de Breuer, tipo "Langhaus"⁵¹ [29]. Aunque los bocetos iniciales del pabellón desvelan que la orientación de las tablas del revestimiento exterior planteaban dudas, pues se tantea el colocarlas en diagonal, y podría relacionarse con las casas Breuer II en New Canaan (1948), o la "Caesar Cottage" en Connecticut (1952), donde ya disponía así las tablas, Wohlerl tiene la referencia más cerca en la estación de ferrocarril de Bornholm (1916) diseñada por Kay Fisker (1893-1965) y Aage Rafn (1890-1953), que sin duda conoce⁴⁶ ⁴⁷. [30]

El pabellón representa un ejemplo importante de la tradición danesa; la sensibilidad hacia la naturaleza, la sensación de escala y la apreciación de la modestia y la moderación están unidas al sentido de funcionalidad y contextualidad, enraizadas en la cultura de la agricultura. Están presentes las tres conferencias del arquitecto danés Carl Petersen (1874-1923), "Texturas" (1919)⁴⁸, "Contrastes" (1920)⁴⁹ y "Colores" (1924)⁵⁰, donde se describen los efectos perseguidos por los arquitectos de la época del Neoclasicismo nórdico, en un afán de integración de todas las artes, los oficios artesanos, de referencias del pasado y otras culturas,⁵¹ pero encarna la evolución de esta tradición y su renovación que está basada en la adaptación de influencias extranjeras como se ha explicado. Ya lo defendía el Manifiesto *Acceptera* (1931) "(...) Aceptad la realidad existente –solo así tendremos la posibilidad de poder controlarla, de superarla para poder cambiarla, y de crear una cultura que sea herramienta flexible para la vida– (...) "⁵².

El proyecto tiene un profundo sentido de unidad y encuentra la belleza del edificio en lo útil, unido a la proporción y armonía con el entorno y entre sus partes. Wohlerl utiliza texturas que dan vigor y articulan las superficies, aprovecha el poder del acabado, estudia cada detalle, y valora la junta constructiva; ello, unido al ritmo de las líneas, prueba su vivo interés por los materiales, por su cualidad visual y plástica, y el efecto emocional que emanan [31] [32]. Usa la sensación como herramienta del proceso creativo, algo propio de los arquitectos del Modernismo nórdico, donde lo táctil y lo visible están íntimamente relacionados⁵³. El arquitecto L. Mogens Lassen (1901- 1987) ya señalaba "la habilidad de ver se deriva de la experiencia del tacto"⁵⁴.

Por otro lado, supone un acercamiento hacia la modernidad, a la idea japonesa de que la casa no es un artefacto permanente, pesado y longevo, y nos aleja de la idea occidental "mi casa mi castillo"⁵⁵. En 1931 el maestro sueco E. Gunnar Asplund (1906-1940)⁵⁶ explicaba que el nuevo espacio arquitectónico de la modernidad: "(...) no busca encerrarse en sí mismo como una entidad independiente, sino abrirse con más o menos fuerza hacia el sol, la naturaleza, la humanidad

y el movimiento”⁵⁷. También explicaba que “La disolución (entendida como regeneración) y la flexibilidad del espacio, la liberación de la forma arquitectónica, la relación más próxima entre el interior y el exterior, todo ello, (...) parece indicar que nuestro concepto arquitectónico del espacio se está acercando a la hipótesis de Spengler: el espacio infinito”⁵⁸. Protagoniza un ejemplo de la modernidad como refinamiento en la técnica de los límites y la idea de que la arquitectura no es un objeto material, sino el espacio generado en su interior⁵⁹.

El Pabellón reinterpreta el arquetipo de la cabaña y representa uno de los modelos más sobresalientes de una serie de proyectos que se realizaron en Dinamarca a finales de los 50, como versión moderna de arquitectura vernácula de madera teñida oscura y muros de ladrillo encalado, que tenía el mismo carácter y cualidades táctiles de las cabañas de pescadores o las granjas de muros con entramado de madera. Entre ellas hay ejemplos muy interesantes como la casa propia de Jørgen Bo 1954, en Hjortekaer, la casa Kokfelt 1956 en la misma localidad de Tisvilde, y una versión más evolucionada la casa Siesby 1959 en Lyngby ambas por Arne Jacobsen, las casas para su hermana y propia del arquitecto Klaus Ahlmann 1958 en Birkerød, Villa Orestrand 1953 en Vedbæk, la casa Tholstrups 1954 en Rungsted y la propia

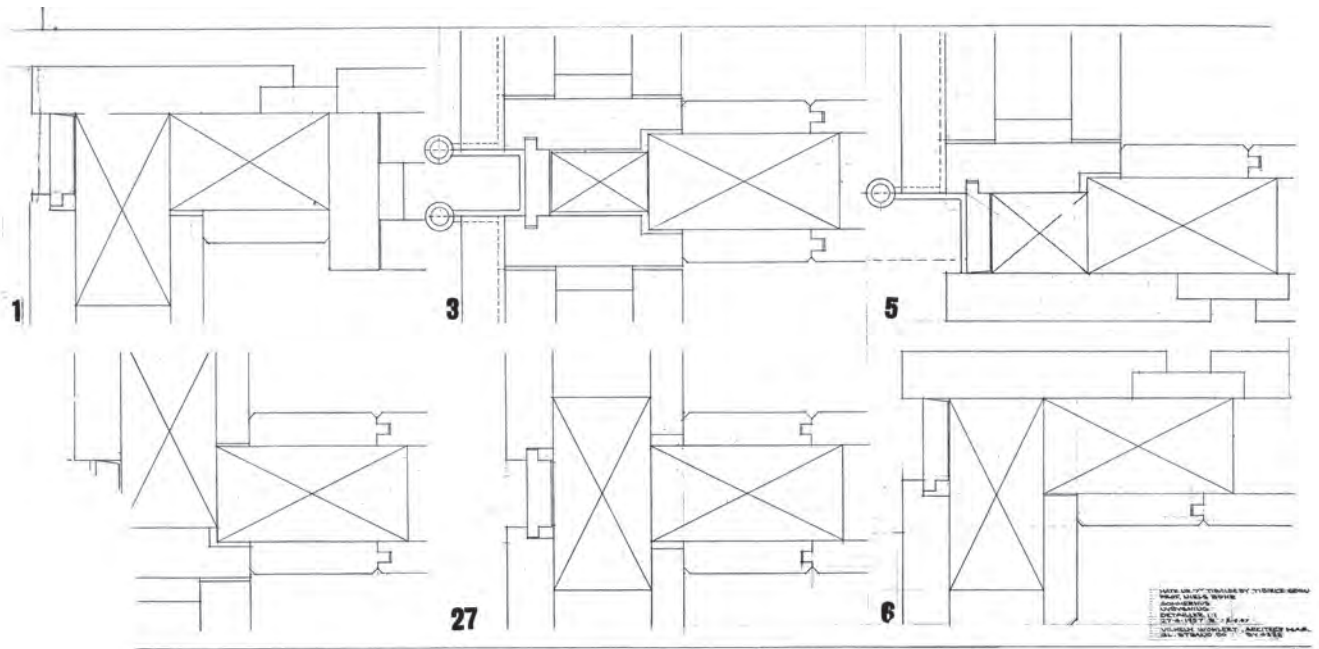
de las generaciones de arquitectos escandinavos sucesivas: Bryggman, Asplund, Lewerentz, Bentsen, Fisker, Henningsen, Aalto, Lauritzen, Jacobsen, Utzon y Wohlert, entre otros.

⁵² *Manifiesto Acceptera (Aceptad)*, escrito y firmado por 6 arquitectos suecos que promovían la aproximación al Funcionalismo: Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Gregor Paulsson, Eskil Sundahl y Uno Åhrén.

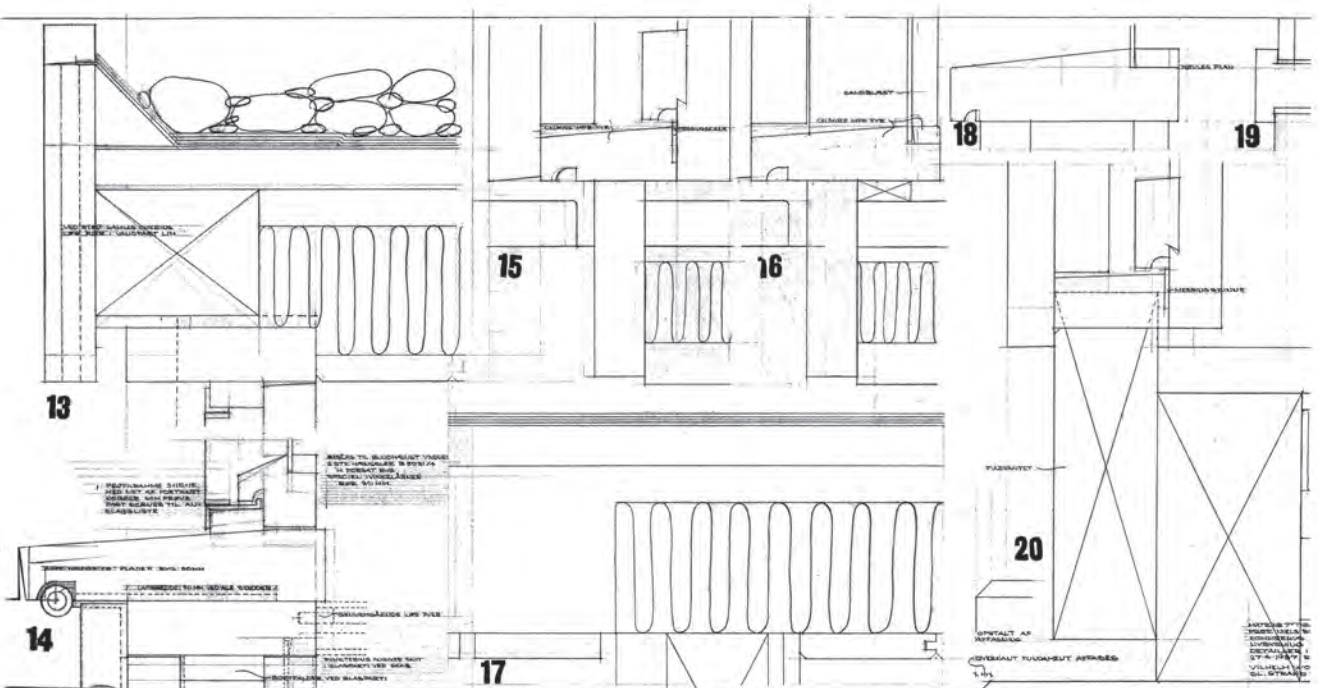
⁵³ “Cuando miramos, el ojo toca y, antes de ver un objeto, ya lo hemos tocado y hemos jugado su peso, su temperatura y su textura superficial. El ojo y la mano colaboran constantemente, el ojo lleva a la mano a grandes distancias y la mano informa al ojo en la escala íntima. El tacto es la inconsciencia de la visión, y esta experiencia táctil oculta determina las cualidades sensoriales del objeto percibido”. (PALLASMAA, J., 2011. p. 113).

⁵⁴ (HARLANG, C., 2001. p. 52).

[30]



[31]



⁵⁵ La casa tradicional japonesa se considera algo temporal. Debido a las lluvias torrenciales y la humedad de hasta un 90% en verano, debe elevarse del suelo y adaptarse a los cambios mediante mecanismos ligeros y fáciles, para ventilarse o cerrarse según convenga. En Japón se construye en madera no por una tradición anquilosada, ni por falta de otros materiales, sino porque es el material que mejor se adecúa a una construcción no permanente, barata y sencilla.

⁵⁶ Fue una figura fundamental para entender la evolución arquitectónica del entorno escandinavo frente al camino seguido por el Movimiento Moderno en el resto de Europa.

⁵⁷ (ASPLUND, E.G., "Byggmastaren" Estocolmo: 1931 citado en ASPLUND, E.G., et al. Madrid: p. 177

⁵⁸ (Ibidem p. 183).

⁵⁹ Wright había tomado la idea del libro *The Book of tea* de Okakura, que le creó un gran impacto, y fue tan importante para él como sus encuentros con el pabellón japonés de Phoenix y las postales de Hiroshige. En el libro Okakura desvela cómo la esencia de la casa de té no está en el edificio en sí, sino en el vacío generado en él. Este concepto y comprender que los edificios no consisten en cuatro paredes y un tejado, sino en el espacio que habita entre ellos, fue una revelación. Wohlert sigue esta concepción y maneja en el proyecto diferentes límites virtuales, idea que habita en el corazón de la cultura japonesa, donde se da todo un mundo de relaciones.

⁶⁰ " (...) *The works of man reveals his nature* (...) " KAHN, L.I. *What will be has always been: The Words of Louis I. Kahn*. p. 82, En los L.I.K. Studios University de Pennsylvania 1969.

1955 en Gentofte del arquitecto Erik Christian Sørensen, la casa propia de verano 1960 de Erik Korshagen en Korshage... Se pudo repetir numerosas veces y desarrollar acomodándose a variaciones de programa o diferentes situaciones, pero es único. Fue el primer proyecto edificado de Wohlert y el único construido exclusivamente en madera, pero será el preludio del Museo Louisiana y resto de proyectos que desarrollará en su mayor parte junto con su amigo el arquitecto danés Bo, donde será una constante el uso de formas abstractas de contrastado color que aumentaran la experiencia de la naturaleza. [33]

La casa de invitados alojó a amigos, científicos y familiares del profesor Bohr hasta su muerte en 1962. En la actualidad continúa teniendo su función original y pertenece a sus descendientes, que la mantienen con devoción. Forma parte de la lista de edificios protegidos en 2004 por la Agencia Danesa por la C.G. para ser preservada en el futuro.

Tal y como Louis Kahn (1901-1974) decía "(...) *Los trabajos del hombre revelan su naturaleza* (...) "⁶⁰. Del trabajo de Vilhelm Wohlert se desprende su talento individual, formación como diseñador de muebles, sentido de la moderación y preferencia por lo sencillo. Su arquitectura, definida por él mismo como ascética, carece de afectación, de arrogancia, de fingimiento, pero a la vez está llena de sensibilidades y sutilezas. Las formas modulares unidas a todas estas variadas y diferentes influencias en su trabajo tienen un carácter universal. Si bien el cuidado y el interés por el confort humano es una preocupación eterna, la habilidad de este proyecto por adaptarse a los cambios lo convierte en un modelo para el futuro. El contacto y encuentro con la naturaleza para el visitante de sus obras, que ha aprendido a percibir el espíritu del lugar, puede inducir al entendimiento de que naturaleza, vida y arquitectura están unidas indisolublemente.

[32]



[27] Croquis de los inicios del proyecto del pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., BO, J., JENSEN, K. and WOHLERT, V., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 16.

[28] Fotografía Casa Breuer II, New Canaan. Fotografía de Pedro E. Guerrero. Marcel Breuer papers, 1920-1986. Archives of American Art, Smithsonian Institution. Digital ID: 8215. <http://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/breuer-house-new-canaan-conn-8215>

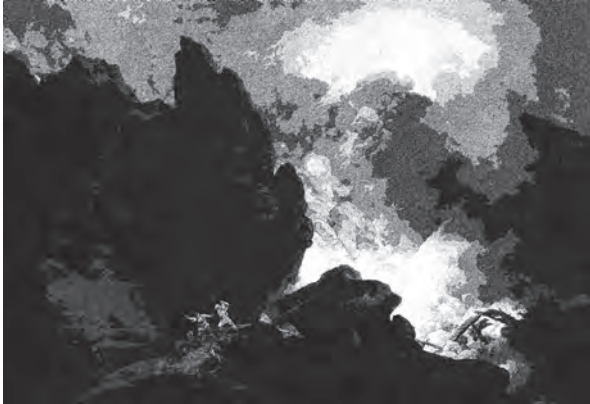
[29] Estación en Bornholm por Kay Fisker y Aage Rafn. SHERIDAN, M., *Mesterværker, Enfamiliehuset i Dansk Arkitekturs Guldalder*. Copenhagen: Strandberg Publishing, 2011, p. 20. Fotografía original propiedad de la Biblioteca de Arte Nacional Danesa, Archivo de fotografías histórico artísticas.

[30] Detalles constructivos sección horizontal pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 27

[31] Detalles constructivos sección vertical pabellón Niels Bohr. Autor Vilhelm Wohlert. PARDEY, J., et al., *Louisiana and Beyond: The Work of Vilhelm Wohlert*. Hellerup (Dinamarca): Blondal, 2007, p. 27

[32] Casa propia del arquitecto Jørgen Bo, 1954, Hjortekaer (Dinamarca). Fotografía de Else Tholstrup. MONIES, F., *Træ Og Arkitektur*. Copenhagen: Træbranchernes oplysningsråd og Arkitektens Forlag, 1958, p. 30.

03 | Hacia una perspectiva contemporánea de lo sublime arquitectónico _Karina Contreras Castellanos



[1]

[1] Imagen editada a partir del cuadro *Alud en los Alpes*, de Philip James Louthenbourg, 1803. Óleo sobre tela. Tate Gallery, Londres. Esta imagen representa la idea de lo sublime en el romanticismo. Al desprenderse un alud de nieve, muestra sus efectos en el ser humano: el miedo, la súplica a un poder superior y el deslumbramiento ante la grandeza que describió Addison.

Lo sublime: un recorrido por algunos enfoques del concepto

Las obras de arte son el vínculo entre el creador y el espectador en la experiencia estética. Estas provocan respuestas intelectuales, sensoriales y emocionales de distintos grados, que pueden ir de lo más sutil a lo estremecedor. Entre la gama de emociones posibles de incitar en el ser humano, se considera que la más intensa es la conmoción. ¿Pero qué puede provocarla? Ya que la creación artística no es otra cosa que la “fijación de la verdad mediante la forma”¹, en las palabras del filósofo Martin Heidegger, es esa aproximación a la verdad, entendida como desocultamiento del ser al que solo somos capaces de vislumbrar y nunca ver en su totalidad, lo que puede estremecer.

Immanuel Kant estableció que “lo sublime conmueve y lo bello encanta”². Entonces el arte de conmover se halla ligado a la experiencia de lo sublime como su principal desencadenante. Esta sublimidad entendida como “la cualidad de grandeza incalculable, algo que expresa sentimientos o actitudes particularmente elevadas o nobles”³, es capaz de provocar el éxtasis más extremo que trasciende lo racional, ya sea traducido como gozo o dolor. Eso es la conmoción, a la que también se le denomina sentimiento de lo sublime. Se puede entender así, en el ámbito de lo sublime, a la cualidad como el detonante y a su sentimiento como la reacción detonada.

Por su parte la belleza, vista desde su concepción clásica pero puramente estética⁴, ha sido la categoría principal en el arte, por representar un símbolo de perfección y armonía que conforma un ideal que aspira a alcanzar el ser humano. Esta propiedad incluso se ha relacionado con lo creado por un orden superior cuyo misterio se manifiesta en el esplendor del mundo natural y el cosmos. Cuanto más bello, entonces más cercano a lo divino y, por lo tanto, identificado con otros atributos como la pureza, la bondad, el placer y, en algún momento, con lo racional, reforzando así su protagonismo⁵. Conforme el pensamiento estético se ha transformado, el concepto ha variado su enfoque y la obsesión por su búsqueda se ha desgastado.

Existen otras categorías estéticas que, partiendo de la belleza, se establecieron para considerar otras escalas de valor, de ahí proviene lo sublime, así como lo feo, lo cómico, lo trágico o lo gracioso. De todos estos valores, la sublimidad presenta un caso particular al ser el único no monovalente, pues alude a una oscilación entre dos polos en las sensaciones que estimula, la del placer y la del displacer, llegando al terreno de lo ambiguo. Dicha imprecisión genera un gran impacto sensible. El crítico de arte Arthur Danto explica que la importancia de lo sublime a lo largo de la historia es que, gracias a su naturaleza contradictoria e indeterminada, ofrece una complejidad que ninguna otra cualidad estética posee.

El estudio de lo sublime encuentra su primera referencia documentada en las reflexiones atribuidas a un personaje romano conocido como Longino, del siglo I a.C. En sus descripciones identifica a esta cualidad con la “elevación del sentimiento”⁶. Refiere el concepto al lenguaje y a su uso en la retórica, “sea cuando acontece, consiste en cierta elevación y excelencia del lenguaje. Un pasaje literario elevado no convence a la razón del lector, pero lo lleva fuera de sí mismo”⁷. Definiendo lo

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 49

México, 1974. Maestra en Arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México en 2014 con la tesis: *El Espacio en el espacio: vacío intangible de potencialidad poética. Arquitecta por la Universidad Iberoamericana, campus Santa Fe, en la Ciudad de México, en el año 2000. Ha realizado estudios de posgrado y especialización en la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona, España. Su experiencia profesional abarca proyectos independientes y en despachos en la Ciudad de México y Barcelona. En el ámbito académico colaboró en la organización y participó como ponente en el "Primer encuentro académico internacional. Reflexiones en torno al proyecto arquitectónico", que se llevó a cabo en abril de 2013 en Bogotá, Colombia. Actualmente imparte el seminario de Percepción de la Arquitectura dentro del Programa de Maestría de la UNAM en el campo de Diseño Arquitectónico.*

Palabras clave

Sublime, ambivalencia, placer, displacer, conmoción

sublime como una fuerza irresistible e imperiosa a cuya seducción el individuo se abandona, “un pensamiento sublime ilumina al sujeto entero con la vivacidad de un destello luminoso”⁸.

Algunos de estos conceptos fueron retomados posteriormente en el arte barroco del siglo XVII gracias a la difusión que se hizo del presunto tratado de Longino. Entre las ediciones realizadas, se considera la del poeta Nicolas Boileau-Despréaux, *Tratado de lo sublime y de las maravillas en la oratoria* de 1674, como la de mayor difusión y repercusión para el desarrollo de la estética.

Más tarde, el escritor Joseph Addison, con su ensayo llamado *Los Placeres de la Imaginación*, que trata de una expedición a los Alpes, influyó indirectamente en la definición del concepto de lo sublime al hablar sobre una de sus detonantes, la grandeza que, junto con la belleza y lo novedoso, eran para él las tres fuentes de estímulo para los placeres de la imaginación. A diferencia de las otras, la primera produce cierto temor, ya que sobrepasa los límites, incluso los imaginable, y es que el infinito que escapa a dimensionarse en nuestra lógica crea angustia y respeto, nos sobrecoge. Surge un agradable horror que proviene del sentimiento de indefensión del hombre ante lo que sale de su control y entendimiento, como el poder de la naturaleza.[1]

Posteriormente, en el siglo XVIII, los filósofos Immanuel Kant y Edmund Burke dieron fuerza renovada a la sublimidad subrayando su carácter ambivalente. Se le enfatizó además como otro matiz en la percepción de los valores estéticos y en la conceptualización de la belleza cuando se le añade a esta el ingrediente que Addison estudió, el de la grandiosidad inabarcable.

Burke escribió en 1756 *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, donde, por primera vez, opone la belleza a lo sublime, dándole lugar, a este último, de categoría estética. A su vez relacionó lo que esto provoca con una catarsis espiritual y con la idea de que la imaginación es espacio de dolor y placer, de miedo y esperanza y otras pasiones con dos polos de contraste. De estas, considera que el efecto máximo de la sublimidad es el asombro, ya que provoca éxtasis e incluso temor que puede llegar a su extremo en lo terrorífico, anulando a la razón. De menor intensidad identifica a otras reacciones a partir de lo sublime como lo son la admiración, la reverencia y el respeto.

Por su lado, Kant, en sus trabajos sobre el juicio estético, explora las diferencias entre lo bello y lo sublime. Para ambas categorías menciona que es necesario un discernimiento reflexivo para apreciarlas, no bastando el uso de los sentidos y la lógica. Sus obras, *De lo sublime y lo bello* y las *Críticas del Juicio*, que fueron publicadas en 1764 y 1790, respectivamente, son importantes referentes para la investigación de esta temática.

Sobre la impresión que producen estas cualidades estéticas, destaca que, aunque se aspire a provocarlas, la respuesta que se incita dependerá más de la sensibilidad singular de cada ser humano que percibe el estímulo que de las condiciones externas de los objetos. Hace una distinción entre el impacto anímico que ejercen la belleza y la sublimidad. La primera la encuentra asociada a una contemplación serena, a lo relajado y al deleite, mientras en lo sublime halla la capacidad de mover al ánimo, de estremecer, al ser movimiento y energía.

“(…) este movimiento puede compararse con una conmoción, esto es con una atracción y repulsión rápidamente cambiantes provocadas, precisamente, por idéntico objeto. Lo excesivo para la imaginación, hasta donde es impelida en la aprehensión de la intuición, es, por así decirlo, un abismo donde ella misma teme perderse. (...)”⁹

Kant analiza a detalle la ambivalencia entre los dos polos de satisfacción: el placer y el displeasure, causados por lo sublime. Así, el éxtasis de la conmoción oscila entre el gozo trascendente y el miedo que puede llegar al terror, ante la grandeza, admiración y misterio que algo que expresa sublimidad incita en el ser humano. Ante estas intensidades emocionales opuestas, Kant propone una división de los modos de lo sublime, distinguiendo tres matices entre ellos.

“Lo sublime terrorífico que provoca terror o melancolía; lo sublime noble que es acompañado de un asombro tranquilo; y lo sublime magnífico que se refiere a un sentimiento de belleza exaltado, que la trasciende y se extiende”¹⁰.

Más tarde, otros pensadores como Schiller, Hegel y Schopenhauer continuarían los discernimientos entornos a la estética de lo sublime, la cual será la base para dar lugar al movimiento cultural del romanticismo en Europa, donde los sentimientos se priorizaban sobre lo racional en la expresión artística.

Si bien el término de lo sublime pareció haberse diluido hacia el s. XX, después de la gran notoriedad que tuvo en otras épocas, ha seguido vigente por sí mismo y por su influencia y correspon-

¹ HEIDEGGER, Martin; *Arte y Poesía*. México: 2006, p. 21

² KANT, Immanuel; *Lo bello y lo sublime*. México: 1985, p. 14

³ ABBAGNANO, Nicola; *Diccionario de Filosofía*. México: 1960, p. 993

⁴ Las teorías de la belleza han sido vistas desde tres enfoques distintos: belleza en su sentido más amplio que era el concepto griego original de la misma vista como valor ético y estético: la belleza como puramente estética percibida por todos los sentidos y la belleza estética pero solamente captada visualmente. TATARKIEWICZ, Wladislaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: 2001, p.155.

⁵ La apreciación de la belleza es una valoración del gusto humano que se interpreta a través del proceso perceptivo, por lo que es más intuitiva que lógica y requiere de la experiencia sensorial. Pero en un principio su juicio no se atribuye a la subjetividad del individuo, lo cual se admite hasta el siglo XVIII. TATARKIEWICZ, Wladislaw; *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: 2001. Pág. 183.

⁶ ABBAGNANO, Nicola; *Diccionario de Filosofía*. México: 1960, p. 993

⁷ LONGINO; *On the sublime*. Illinois: p. 1

⁸ *Ibid*; p. 1

⁹ KANT, Immanuel; *Crítica del discernimiento*. Madrid: 2003, p. 200

¹⁰ KANT, Immanuel; *Lo bello y lo sublime*. México: 1985, p.14

dencia con conceptos afines con los que comparte algunas de sus características y la capacidad de provocar pasiones de gran potencia. Entre estas nociones que se han abordado desde distintas perspectivas por diversos autores, se encuentran lo incierto, el silencio, lo misterioso y lo sagrado, así como la estética del vacío y lo perturbador.

Por ejemplo, el teólogo Rudolf Otto, en el texto de 1917: *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, ahonda en el tema de lo sagrado en lo religioso y lo relaciona con lo misterioso y lo que él llama numinoso. La idea de lo sublime ligada al sentimiento de conmoción, también lo está con el asombro, la fascinación y el temor ante lo incomprensible, de ahí que se corresponda con la asimilación de lo santo o sagrado, del mito y de la divinidad que rebasa los límites de la mente humana.

Es precisamente en el afán y pretensión de la sociedad moderna de entender y controlar todo, donde el mito y lo sagrado pierden su sentido vital, pues por naturaleza son inexplicables, de ahí su poder. Asumir la propia pequeñez frente al cosmos genera angustia y miedo, pero a su vez se percibe una potencia superior que causa admiración y sobrecogimiento, características asociadas a la sublimidad.

Otto indaga sobre lo lógico y lo intuitivo en torno a la noción de lo sagrado, que en su opinión trasciende el concepto de lo bueno en cuanto a lo moralmente correcto. También afirma que lo sagrado va más allá de lo bello porque llega a ser numinoso, palabra que viene de “ominoso”¹¹ que significa azaroso o abominable y de “lumen”, es decir, luminoso. Este concepto, por su complejidad, al igual que todo lo relacionado con lo sublime, solo se sugiere pero no se puede determinar totalmente.

Solo cuando se detona la emoción por medio de un objeto fuera de quien lo experimenta, es cuando Otto considera que se encuentra lo numinoso. A partir de esta idea, desarrolla la de “*mysterium tremendum*”, para aproximarse a la explicación de la totalidad sentimental de lo inexplicable e indeterminado que se provoca con la vivencia de lo sagrado.

Primeramente lo tremendo va del asombro como devoción exaltada hasta llegar a una especie particular de terror que provoca sobrecogimiento cuando el ser humano se vuelve consciente de su dimensión diminuta ante la majestad de lo sagrado, que lleva al estremecimiento que se encuentra en el rango superior de las intensidades emotivas. En cuanto al misterio, por más que se trate de definir para aliviar la angustia ante el desconcierto de lo indecible, corresponde a lo oculto, lo secreto, lo indescriptible e ilógico; queda fuera del entendimiento humano. Lo misterioso causa curiosidad, atrae porque está lejos de la obviedad, maravilla porque intriga y sorprende.

La ambivalencia emotiva como producto de la cualidad de lo sublime también se encuentra presente en la noción de lo sagrado. Lo cual no pasa desapercibido para Otto, que expone una correspondencia de los sentimientos que se generan a partir de estos dos conceptos: lo sublime y lo numinoso. Pero en su opinión, el primer atributo al no ser religioso y pertenecer al ámbito de lo estético, aún cuando estimule la aparición del segundo, provoca reacciones de menor intensidad. Así sitúa a la conmoción del goce religioso por encima del placer estético.

Otto describe cómo la sublimidad puede desencadenar el sentimiento de lo numinoso, y lo ilustra destacando la labor de la arquitectura al erigir objetos significativos, relacionados con la cosmogonía divina de las culturas que representa:

“(…) sobre todo, en la arquitectura. Y precisamente en este arte aparece lo sublime en los más remotos estadios. Es muy difícil sustraerse a la impresión de que este sentimiento empezó ya en la época paleolítica. Aun cuando al principio la erección de aquellos gigantescos bloques de roca, toscos o tallados, ya solos ya formando prodigiosos círculos, habrá tenido por objeto acumular al por mayor, de manera mágica lo numinoso y localizarlo (...)”¹².

Además de citar como referentes las pirámides y templos egipcios, budistas y taoístas, Otto considera el estilo gótico, basado en los análisis de Wilhem Worringer, como el modelo arquitectónico capaz de encantar evocando lo numinoso para expresarlo en obras concretas. De este estilo medieval destaca cualidades como la oscuridad y el silencio que perfilan lo misterioso, pues al matizarse crean un ambiente místico, propicio para generar estados de ánimo introspectivos y de exaltación espiritual en el ser humano.^[2]

También menciona el vacío, que es otra manifestación de cualidad sublime, como una manera más de despertar la impresión de lo numinoso. Lo ilustra describiendo su uso en el arte oriental, en la pintura china y en algunos ejemplos de su arquitectura.

¹¹ Diccionario de la Real Academia Española. Versión electrónica. www.rae.es

¹² OTTO, Rudolf; *Lo santo*. Barcelona: 2001, p. 93

¹³ *Ibid*: pp. 97 y 98

[2] Basílica de Santa María del Mar. Gótico Catalán. 1329-1383. Barcelona
La escala arquitectónica y el uso de claroscuros en el gótico son elementos clave en la creación de atmósferas que evocan misterio y misticismo. Y, según Otto, las obras de este estilo evocan lo numinoso de manera concreta. Fotografía realizada por la autora en 2011.



[2]

“El vacío indefinido es, por decirlo así, lo sublime puesto en sentido horizontal. El dilatado desierto, la estepa indefinida y uniforme, son sublimes y sirven de estímulo para despertar, por asociación de sentimientos, una resonancia numinosa (...) Como la oscuridad y el silencio, el vacío es una negación que aleja la conciencia del aquí y del ahora (...)”¹³.

Oscuridad, silencio y vacío, con su capacidad de provocar la conmoción espiritual en dos direcciones, son negaciones que al desarrollarse en su polo positivo pueden adquirir un sentido de purificación e introspección. Para que se evidencien y adquieran fuerza en la creación artística hay que contrastarlas con sus opuestos: luz, sonido y saturación.

El filósofo Jean François Lyotard enunció años más tarde sus propias consideraciones sobre lo sublime, tal como se puede observar en escritos como: *Lo sublime y la vanguardia*, producto de una conferencia que ofreció en Berlín en 1983, y *Después de lo sublime*, estado de la estética, extraído de su presentación en el coloquio *The States of Theory* de la Universidad de California en 1987.

Coincidiendo con otros pensadores, considera obsoletos los modelos de belleza que el arte imitó por largo tiempo. En cambio en la estética de lo sublime encontró la categoría fundamental para el desarrollo del arte moderno, el cual por medio de la abstracción y lo conceptual, que renunció a la representación figurativa, pretendía presentar lo impresentable. Esto se refiere a que estas obras artísticas querían expresar algo indefinido y oculto a través de lo que se insinúa a simple vista. Su magnitud real se vislumbra sin ser evidente.

Esta manera de crear suspenso para tratar de desentrañar lo secreto, inquieta ante lo desconocido y, a la vez, atrae porque estimula la curiosidad. En el misterio se manifiesta la ambivalencia de lo sublime, así se pueden desencadenar reacciones emocionales intensas, a partir de la experiencia estética, siempre y cuando la obra de arte en cuestión contenga una dimensión de significación profunda a descubrir. Esta idea la desarrolla a partir de la filosofía de Burke, quien había expuesto que las emociones exaltadas se incitan por medio de una amenaza que queda suspendida, el misterio ante lo desconocido genera temor, pero este se suspende al descubrirse algo que termina con el estado de alerta y provoca un alivio que causa deleite y que revive al alma.

Lyotard explica que lo que hace que la sublimidad provoque respuestas apasionadas en dos vías opuestas, como el gozo y el dolor, es la contraposición entre lo que el individuo puede comprender y lo que puede imaginar.

Indagando en el arte moderno y la influencia del suspenso sublime sobre él, Lyotard examina las ideas del artista Barnett Baruch Newman. En el ensayo *The Sublime is now* de 1948, Newman se cuestiona cómo poder lograr crear un arte sublime en un tiempo carente de leyendas y mitos.

Llega a la conclusión de que antes la sublimidad surgía a partir de la idea de Dios, por ejemplo en la arquitectura religiosa, y que en su época lo sublime ya se tenía que buscar dentro de lo sensible en el ser humano.

Así, Newman desarrolla el concepto de *now*, o sea de lo sublime aquí y ahora, refiriéndose al reencuentro del ser consigo mismo en el mismo momento de entrar en contacto profundo con la obra de arte, provocando reacciones físicas y metafísicas que afectan al espectador en la medida en que esa experiencia le resulte significativa o catártica. En su cuadro expresionista abstracto titulado *Vir Heroicus Sublimis*, realizado entre 1950 y 1951, plasma estas intenciones.

Según Lyotard la idea de *now* trasciende lo referente a una temporalidad, a un momento presente, no se puede traducir como el ahora, no es ni lo instantáneo ni lo fugaz entre el pasado y el futuro; el aquí y ahora de Newman describe algo que no se puede anticipar, simplemente sucede, es una ocurrencia, donde lo importante no es lo que sucede, sino que algo suceda. Este acontecimiento implica la fusión de una noción de lugar, aquí, y otra de tiempo, ahora. En su imprecisión, este planteamiento se corresponde con lo sublime. Al no ser predecible, este concepto es incierto, creando el suspenso del que habla Lyotard. También es libre, pues cabe la posibilidad de que nada suceda: “Dejar surgir lo indeterminado como signo de interrogación”.¹⁴

Newman pretendía ir más allá del sentido grandioso y admirable que la sublimidad tuvo en los siglos XVIII y XIX. Para el artista, la pintura asociada a lo sublime de esa época retrataba un mundo lejano, mientras él con sus creaciones buscaba plasmar la cualidad de la sublimidad indeterminada en el aquí y ahora que trasciende la representación pictórica evidente en el cuadro.

“En la determinación del arte pictórico, lo indeterminado, el sucede, es el color, el cuadro.”¹⁵

Lyotard analiza esta diferencia entre lo sublime potenciado por la pintura moderna, que propicia el suceso inesperado del aquí y ahora por medio del misterio que genera distanciándose de la obviedad de lo que representa, contra lo sublime expresado por el romanticismo por medio de la evocación de imágenes idílicas pero remotas en lugar y tiempo. Concluye que lo indeterminado es la cualidad primordial de lo sublime moderno.

Contribuyendo a conformar una perspectiva de la influencia de lo sublime en la estética contemporánea, también se pueden mencionar otros trabajos como el de Arthur Danto. Este autor aborda lo sublime como un atributo cuya complejidad, a partir de su naturaleza contradictoria y ambigua, amplía los límites de la propia noción de belleza en su libro titulado *El abuso de la belleza* publicado hacia el 2003.

Basado en el trabajo de Lyotard y coincidiendo con él en varios puntos, asegura que la evolución de la abstracción en obras de artistas como Newman y Robert Motherwell, permitió en la modernidad que lo sublime reapareciera con fuerza superando a lo figurativo.

“La pintura abstracta no está desprovista de contenido. Lo que hace es permitir la presentación de un contenido sin los límites de la representación en imágenes. Por ello los inventores de la abstracción creyeron que esta estaba dotada de una realidad espiritual.”¹⁶

Para Danto, Newman relacionaba la belleza con la perfección y la serenidad, mientras que asociaba lo sublime con el “éxtasis o *enthusiasmos*”¹⁷ porque es una propiedad primordialmente irracional, pasional, sensible e intuitiva que, tal como Kant apuntaba, tenía en su carácter exaltado la capacidad para perturbar e incluso llegar a ser disonante.

En el cuadro *Vir Heroicus Sublimis*, citado anteriormente, Newman quiso representar según la descripción de Danto, que el ser humano puede ser sublime en su relación con el mundo cuando alcanza el desarrollo de su consciente y va descubriendo quien es en realidad. Para ello, decide plasmar su pintura, concebida para contemplarse de cerca, en vivo, en un lienzo de dos metros y cuarenta y dos centímetros de alto por cinco metros con trece centímetros de largo. Con esto pretende generar una impresión al hacer conscientes a los espectadores de su propia escala al estar ahí, no empujados, sino contundentes. [3]

“Esta obra se revela de repente como un misterio y la propia presencia del espectador, como si antes de ese instante no hubiera sido capaz de asumir su verdadera fuerza. Ese descubrir lo antes imperceptible es la conciencia de la propia existencia que genera el asombro del *now*, la sorpresa que lo sublime es capaz de provocar “aquí y ahora” era el objetivo que Newman perseguía con su creación. Lo cual Danto relaciona con el concepto del Dasein de Heidegger: ser ahí y tener conciencia de ello.”¹⁸

¹⁴ LYOTARD, Jean François; *Lo sublime y la vanguardia. Lo inhumano*. Buenos Aires: 1998, p. 97

¹⁵ *Ídem*; p. 99

¹⁶ DANTO, Arthur; *El abuso de la belleza*. Barcelona: 2005, p. 220

¹⁷ *Ibidem*; p. 208

¹⁸ *Ibidem*; p. 222

¹⁹ NESBITT, Kate; *Theorizing a new agenda for architecture*. EUA: 1996, p. 29

²⁰ NESBITT, Kate; *Narratives of Literature, the Arts and Winter*. EUA: 1995, pp. 95-110

Existen otros autores que han explorado conceptos relacionados, como el filósofo Jaques Derrida, que aun cuando no menciona específicamente el término de lo sublime en sus disertaciones, estudia ideas tales como la ausencia, la indeterminación y lo indecible. Atributos de negación con límites y efectos ambiguos, que tienen la capacidad de adquirir un sentido positivo, cuando su imprecisión se valora como potencial abierta a la flexibilidad.

Tal como se observa, la ambivalencia que caracteriza a la sublimidad la hace indeterminada, liberándola de la rigidez inamovible y potenciando sus alcances. La intensidad de los efectos que es capaz de detonar, la dotan de una gran fuerza, destacándola de otras categorías estéticas. De ahí que sea significativo indagar y situar su papel en la contemporaneidad, pues aporta con su carácter indeterminado y abierto a la complejidad, frente a un mundo que sigue inmerso en la inercia del exceso de razonamiento lineal que aniquila, además, lo sensible e intuitivo.

Lo sublime vigente en la teoría contemporánea de la arquitectura

La arquitecta estadounidense Kate Nesbitt desarrolla, en el libro compilatorio: *Theorizing a new agenda for architecture. An anthology of architectural theory 1965-1995*, la idea de cinco paradigmas que marcaron el cambio entre modernidad y posmodernidad en la arquitectura. Dichos paradigmas son: la fenomenología; la estética de lo sublime; las teorías lingüísticas que incluyen el estructuralismo, el post estructuralismo y la deconstrucción; el marxismo y el feminismo.

[3] Imagen realizada por la autora del texto que representa el cuadro *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman (1950-1951). Óleo sobre tela. MOMA: The Museum of Modern Art, NY



“La consideración fenomenológica de la arquitectura desplaza al formalismo y da espacio a la estética de lo sublime contemporáneo en la posmodernidad (...). Esta visión da importancia a los detalles en el diseño arquitectónico, se atiende la manera como las cosas están hechas. Esta manera de diseñar no solo reconoce y celebra los elementos básicos de la arquitectura (muro, suelo, techo, etc. como horizonte o frontera), también renovó el interés en las cualidades sensoriales de los materiales, luz y color, así como en lo simbólico y significativo.”¹⁹

Reconociendo la importancia de la influencia de la estética de lo sublime en la arquitectura y el arte, Nesbitt escribió hacia 1995 un ensayo titulado *The Sublime and Modern Architecture: Unmasking (an Aesthetic of) Abstraction*.

“El significado de lo sublime como sujeto estético del arte y la arquitectura parecen situarse en su alcance conceptual o, en el caso de lo sublime religioso, en su dimensión espiritual. Lo sublime refiere a ideas de inmensidad como el espacio, el tiempo, la muerte y lo divino”²⁰.

En este texto la autora propone que aun cuando parecía que el interés por lo sublime se había extinguido, es la categoría fundamental para entender la transición entre la arquitectura y su pensamiento desde el periodo moderno, entendido este desde 1800 hasta 1965, hasta el periodo posmoderno, donde adquiere renovada atención.

Haciendo un recorrido por momentos de influencia de lo sublime en la historia de la arquitectura, señala en la obra de los arquitectos Ledoux y Boullée, la intención de transmitir este sentimiento con sus proyectos; en el siglo XIX destaca que lo sublime en arquitectura fue opacado por el eclecticismo histórico, mientras dominó la pintura de paisaje en el romanticismo; y para el siglo XX no pasa por alto el análisis de Lyotard sobre la supremacía de la estética de lo sublime presente en el arte, que con la abstracción hizo posible trascender lo evidente, jugando con lo presentado a simple vista que solo insinúa un contenido más profundo a desvelar. [4]

El hecho de que lo sublime y lo bello parecen haberse ocultado en la arquitectura del siglo XX, según su opinión, fue una decisión deliberada de los teóricos y artistas que pretendían distanciarse del pasado reciente rompiendo radicalmente con la historia previa de la estética. Por ello

el discurso arquitectónico se inclinó por el énfasis positivista en el racionalismo y el funcionalismo elevando los principios científicos sobre lo intuitivo, lo sensible y lo irracional, marginando estos conceptos.

Nesbitt afirma que lo sublime existe de incógnito en la obra de las vanguardias y que detectarlo y aceptar que su influencia ha seguido presente, puede ayudar a replantear el discurso arquitectónico para moverse más allá de la idea de que el formalismo es el que ha imperado en la arquitectura contemporánea.

También contribuyendo a redefinir la persistencia de lo sublime en la arquitectura, se encuentra el trabajo teórico de los arquitectos Peter Eisenman y Anthony Vidler.

El primero, define a lo sublime arquitectónico como “aquello con cualidades etéreas, espacioso, luminoso y airado que resiste la ocupación física” ²¹ en su ensayo titulado *En Terror Firma: In Trails of the Grotexes*, de 1988. Sus reflexiones parten de la exploración de los límites de la disciplina arquitectónica en relación con la naturaleza y la belleza. Los cuales encuentran ya obsoletos como ideales significativos de la cultura occidental. Así analiza posibilidades de otros paradigmas que superen la triada conceptual arquitectónica de uso, estructura y belleza propuesta desde el siglo I a.C. por Vitrubio.

Eisenman, con gran influencia de filósofos como Derrida, propone, por sus cualidades irracionales, potenciar al componente grotesco de lo sublime, identificado con lo deforme y lo horrible, tal como el romanticismo lo hizo en su momento, en contra de lo tradicionalmente bello asociado a lo racional, perfecto y verdadero. Desde este matiz de la sublimidad, el arquitecto sondea otras nociones vinculadas como lo son lo indescriptible, lo borroso, lo velado, lo oculto, lo indecible, lo sobrenatural, lo incorpóreo y lo vacío.

También le interesa desafiar la inflexibilidad de otros dogmas de pensamiento que han regido a la disciplina arquitectónica, proponiendo nuevas vertientes. Rechaza los binomios de conceptos que el arte coloca en oposición, donde uno es el dominante, tal como lo bello sobre lo feo; y explora duplas donde ambas ideas, que él llama textos, se colocan en igual jerarquía sin enfrentarse, formando una estructura de equivalencias. Con este planteamiento, pretende crear un cambio en el discurso actual de la arquitectura que denomina “desplazamiento”. Al ser ambos textos de igual importancia, forman una noción incierta entre ellos (*betweenness*), que sugiere otras ideas.

El desplazamiento busca dar lugar a lo indeterminado de un saber que se asoma parcialmente para ser terminado de descubrir, o ampliar sus posibilidades, tal como describe Lyotard que lo hizo la pintura abstracta de Newman que aplicaba mecanismos de la estética de lo sublime.

Para Eisenman esta postura supera lo ambivalente, logrando lo multivalente. La arquitectura rompe con su definición inamovible posibilitando la trascendencia de su presencia concreta (forma, función, estructura, emplazamiento), para dar lugar a un concepto flexible donde el objeto arquitectónico resultante tenga un efecto borroso. Al estar fuera de foco y no terminar de definirse, se provocan las condiciones de indeterminación que harán posible que a partir de lo que sugiere la arquitectura su habitante termine de construir libremente. Para él no se debe intentar diseñar ni controlar lo incierto, a manera de representación formal, esta cualidad debe quedar implícita en la génesis conceptual del proyecto, conclusión con la que también coincide Vidler.

La obra teórica de Vidler también contribuye a situar la influencia de lo sublime en la contemporaneidad en trabajos como el ensayo de 1990 *Theorizing the Unhomely* y su libro *The Architectural Uncanny*, de 1992. Este arquitecto analiza, entre otros aspectos, los efectos nocivos del lado oscuro de la sublimidad sobre la psique humana y qué papel juega en ello el diseño arquitectónico.

El autor relaciona las palabras del idioma inglés, *unhomely* y *uncanny*, con el trabajo de Sigmund Freud quien en un texto de 1919 traduce *uncanny* como lo siniestro, describiéndolo “como algo familiar que ha estado reprimido previamente, como un reconocimiento perturbador de la presencia de una ausencia”²². Frente a esta imagen derivada de modelos psicoanalíticos, estudia la represión de los recuerdos y la memoria, cuya evocación llega a producir desde el temor hasta terror en grado extremo. La combinación entre lo familiar y lo perturbador a lo que Freud hace referencia, se corresponde al sentido de *unhomely*, que puede significar lo inhabitable, inquietante, lo no acogedor. El sentido de ambos términos es en realidad indefinido, abarca lo extraño, lo sobrenatural y lo espeluznante con tendencia a producir miedo por un susto inesperado cuya intensidad varía.



[4] Imagen editada a partir del *Cenotafio para Newton* de Étienne-Louis Boullée de 1784. Ejemplo de arquitectura sublime.

²¹ EISENMAN Peter; *En Terror Firma: In Trails of the Grotexes* (1988) en NESBITT, K.; *Theorizing a new agenda for architecture* EUA: 1996, p. 564

²² VIDLER, Anthony; *Theorizing the Unhomely* (1988). En NESBITT, K. *Theorizing a new agenda for architecture*. EUA:1996, p. 572

Vidler encuentra que las ciudades contemporáneas son cada vez más siniestras e inquietantes afectando a sus habitantes. El caos urbano actual producto del crecimiento urbano acelerado, la devastación del medio y la contaminación, la desigualdad social y el ritmo de vida que prioriza el consumo y la producción, son detonadores de lo perturbador y la angustia –*uncanny*– en la población. Esto crea una atmósfera inhabitable y amenazante –*unhomely*– que propicia el temor, el estrés y la intranquilidad, acrecentando la violencia y la alienación social. Con esto propone la reflexión acerca de la incidencia del producto de lo arquitectónico sobre la existencia humana y el mundo. [5] [6]

Derivado de las indagaciones anteriores podemos concluir que la influencia de lo sublime sigue vigente incluso en la teoría arquitectónica, pues al ser contradictorio y de límites desdibujados, se identifica con varios rasgos complejos de la contemporaneidad.

Por lo tanto es pertinente reflexionar sobre su significado y resonancia. Lo sublime aporta flexibilidad y libertad desde su polo inquietante o desde su perspectiva iluminadora, pues expresa nociones que invitan a ser revaloradas en nuestra época, tales como lo son lo irracional, el asombro, lo indeterminado, lo intuitivo y lo sagrado.



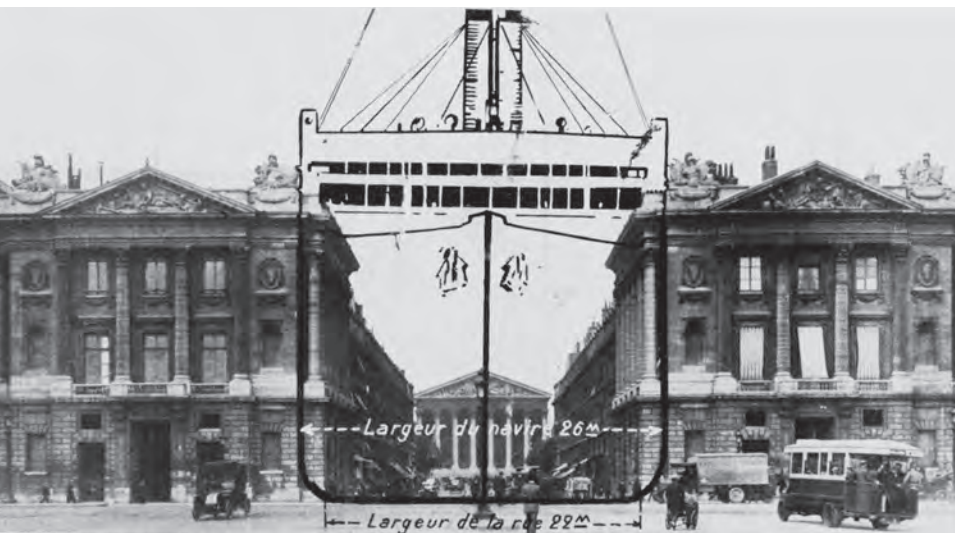
[5]



[6]

[5] [6] Estas imágenes ilustran uno de los enfoques de la idea de lo *unhomely* y *uncanny*, es decir, lo inhabitable y siniestro, que ha explorado Anthony Vidler en relación con el polo perturbador de lo sublime urbano-arquitectónico contemporáneo. En muchas de las grandes ciudades en la actualidad el caos, la contaminación, las altas densidades, entre otros factores generan sentimientos de alienación, inseguridad e intranquilidad entre la población. Fuente: Karina Contreras, 2013.

04 | Metáforas obsesivas e ideogramas [las marcas del surrealismo en el discurso de Le Corbusier] _Luis Rojo de Castro



[1]

0

“Todavía vivimos bajo el imperio de la lógica, y precisamente a eso quería llegar. Sin embargo, en nuestros días, los procedimientos lógicos tan solo se aplican a la resolución de problemas de interés secundario.”¹

André Breton, *Primer Manifiesto Surrealista*

Los surrealistas reconocieron su hábitat en la ciudad, apropiándose de sus imágenes más familiares para construir el escenario de una transformación radical de la experiencia urbana –de los ciclos cotidianos, la ocupación de los espacios públicos o de la arquitectura como soporte. Expusieron, bajo la aparente continuidad de los hechos, una versión distinta aunque construida de objetos familiares, lugares emblemáticos y fragmentos de la memoria colectiva, esforzándose en revelar la “anormalidad en la normalidad”. Ajenos a la utopía o los modelos abstractos, hicieron de la ciudad el laboratorio de sus experimentos, alcanzando un nivel de infiltración al que era difícil sustraerse.

Creyeron descubrir en la heterogénea e impredecible actividad del paisaje urbano los elementos para activar un nuevo modo de percepción predicado en la continuidad onírica, la desconexión del automatismo y el azar de los encuentros involuntarios.

Pertrechados con tales herramientas, se propusieron superar la contraposición entre las cualidades simbólicas y físicas del espacio imaginario frente a las del espacio real o, dicho de otra manera, la oposición clásica entre sueño (irracional) y acción (racional).

Y a diferencia de otras Vanguardias, no aspiraron a una transformación material/literal de la realidad que los rodeaba, sino a una intensificación de su relación con esta, apropiándose de las técnicas tanto del *flâneur* como del coleccionista –caracteres urbanos propios de su tiempo moderno– para hacer de la experiencia urbana el soporte de su identidad.

Así se pone de manifiesto en los relatos urbanos de Louis Aragon y André Breton. Tanto en *Le paysan de Paris* (Aragon, 1926) como en *Nadja* (Breton, 1928), los personajes deambulan sin aparente propósito o argumento por una ciudad que se esfuerzan en no reconocer. Una ciudad caracterizada por ser depositaria de múltiples fragmentos sometidos a una azarosa espera, aguardando ser “descubiertos”, recuperados y, solo entonces, dotados de un nuevo significado y función construidos en la azarosa circunstancia del encuentro.

Con tal fin, provistos del ojo mecánico del fotógrafo-*voyeur* y de las técnicas de des-familiarización del etnógrafo/coleccionista, los surrealistas se emplearon a fondo para perturbar la integri-

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 49

Luis Rojo de Castro se graduó en la ETSAM y desde 1992 es Profesor Asociado del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de esta Escuela. Recibió la Beca FULBRIGHT en 1987/89 y obtuvo un Master in Architecture en el Graduate School of Design, Harvard University, en 1989. Ha sido Profesor Visitante en el Departamento de Arquitectura del Graduate School of Design de la universidad de Harvard entre 1994 y 1998, impartiendo Option Studios in Architecture en el 2002, 2006 y 2011. Desde 1999 es Profesor Invitado en el Departamento de Teoría e Historia de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. Sus trabajos han sido publicados en revistas de prestigio tanto nacionales como extranjeras. Ha impartido conferencias en el Harvard School of Design, la Universidad de Puerto Rico, la UIC en Chicago, la Universidad de Leibnitz de Hannover, etc. Ha recibido diversos premios por las obras del Teatro Auditorio de Guadalajara, las Viviendas Públicas de Ciudad Real, el Centro Socio Cultural Ágora de A Coruña o el Centro Deportivo de Alcázar de San Juan.

Palabras clave

Le Corbusier, surrealismo, metáforas obsesivas, automatismo, doméstico

[1] Le Corbusier: *La Ville Radieuse*, Boulogne-sur-Seine: éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, 1935, p. 123 FLC-ADAGP

¹ Breton, André (1924). *Manifiesto del surrealismo*. París: Gallimard, 1966, p. 20 [Nous vivons encore sous le règne de la logique, voilà, bien entendu, à quoi je voulais en venir. Mais les procédés logiques, de nos jours, ne s'appliquent plus qu'à la résolution de problèmes d'intérêt secondaire.]

² Breton, André (1924). *Manifiesto del surrealismo*. París: Gallimard, 1966. *Manifiestos del Surrealismo*. Madrid: Visor Libros, 2002.

³ "Sur certaines possibilités d'embellissement irrationnel d'une ville", *Surréalisme au Service de la Révolution* n° 6 París: 1933

⁴ Nos referimos al "estado de la cuestión" a final de los 80, cuando la revista inglesa AD publicó un número monográfico sobre arquitectura y surrealismo editado y dirigido por D. Vaseley: "Surrealism and Architecture", *Architectural Design* n° 5&6. Londres: 1978

⁵ Anthony Vidler: "Fantasy, the Uncanny and Surrealist Theories of Architecture", keynote speech given at the conference "Fantasy Space: Surrealism and Architecture", Manchester, Whitworth Art Gallery, September 12, 2003.

⁶ El interés de A. Vidler por la relación entre surrealismo y arquitectura viene de lejos, sirviendo como muestra el libro *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*; Cambridge, Mass: MIT Press, 1992. Sirvan de ejemplo los siguientes libros, listados por orden alfabético: Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. Caws, Mary Ann. *The surrealist look. An erotic of encounter*. Cambridge, Mass. Londres: MIT Press, 1997. Clifford, James. *The Predicament of Culture. Twenty-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1997. Fijałkowski, Krzysztof. *Un salon au fond d'un sac. The domestic spaces of surrealism*. Surrealism and Architecture, Ed Thomas Mical, Routledge, 2005. Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1993. Krauss, Rosalind. "Corpus delicti" en *L'Amour fou*. NY, Londres: Abbeville Press, 1985. Krauss, Rosalind. (1993) 'The optical unconscious', *October Book*, MIT Press, Cambridge, Mass. Londres: Krauss, Rosalind y Bois, Yve-Alain. *Formless. A user's guide*. New York: Zone Books, 1997. Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism and Politics*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Mileaf, Janine. *Please Touch. Dada and Surrealist objects after the readymade*. Lebanon, NH: Dartmouth College Press, 2010. Tythacott, Louise. *Surrealism and the Exotic*. NY: Routledge, 2003.

dad y estabilidad de los códigos, sean estos urbanos, sociales, morales o visuales. La experiencia urbana y el desmembramiento de sus soportes simbólicos, iconográficos y semánticos se identifican en el ideario surrealista para construir la realidad a partir de sus elementos constitutivos –desmembrados, desfigurados o desplazados– por medio de procesos ajenos a la creación o la novedad.

"... el esfuerzo humano, que tiende a variar sin cesar la disposición de elementos existentes, no puede ser aplicado a producir un solo elemento nuevo."²

Las propuestas de "embellecimiento irracional" de la ciudad imaginadas por los surrealistas³ –cuya vocación era su transformación en escenarios surreales– se caracterizan por la constante alteración de sus referencias emblemáticas, así como la desestabilización de su memoria colectiva. La manipulación y el trastorno de lo conocido permitían romper el sistema cotidiano de relaciones –el entorno estable de referencias–, emancipándose del principio de realidad pero sin escapar de la misma.

Sin embargo, se ha dicho que la arquitectura no formaba parte de las preocupaciones del surrealismo, que sus intereses se centraban en las artes plásticas, la fotografía y la literatura⁴. Y, aunque es razonable afirmar que no hay una arquitectura surrealista como tal, como tampoco un modo surrealista de hacer arquitectura, recientemente se han aportado instrumentos alternativos para comprender en profundidad la compleja relación entre surrealismo y arquitectura.

"... a pesar del aparente desinterés de los surrealistas por la arquitectura, la arquitectura parecería el más prometedor de los instrumentos para una verdadera práctica surrealista ..."⁵

Desde este nuevo punto de vista, y a pesar de la inexistencia de una arquitectura surrealista, la arquitectura sería el instrumento adecuado para cuestionar las estructuras estables de las convenciones, la representación, el lenguaje, la ocupación y producción del espacio, de la ciudad y de sus imágenes o la producción de objetos e ideas, las prácticas sociales, la función simbólica de la técnica, etc.

En este nuevo escenario crítico, la arquitectura –la ciudad– no sería el fin en sí mismo sino el instrumento, la herramienta del surrealismo. La arquitectura sería el "medio" y no el mensaje: tal es el cambio fundamental de paradigma crítico.

Y así lo constatan los escritos de Apollinaire, Breton o Aragon, en los que la actividad surrealista se concentra en dos escenarios paradigmáticos de la arquitectura en el cambio de siglo: el interior doméstico como instrumento de construcción de la identidad privada, y el paisaje urbano en el que se expresan y se representan los conflictos de una vida moderna en gestación. Y así lo corrobora Walter Benjamin, cuyo escepticismo con el diletantismo surrealista no le impide coincidir en la función tanto estructural como alegórica de la desestabilización de ambos paradigmas espaciales.

El reciente interés académico y mediático en el Movimiento surrealista constituye una revisión de largo alcance, habiéndose ampliado el campo de análisis con evidente ambición multidisciplinar.⁶

La estratégica relación del surrealismo con otras disciplinas, la impostación de sus derivas urbanas como prácticas sociales y etnográficas, la profundización en las técnicas de manipulación de la fotografía y la escritura, la naturalización de la fragmentación asociada al montaje y, finalmente, la revisión de la imprecisa naturaleza del objeto surrealista en sus distintas versiones –*objet trouvé*, *objet à réaction poétique*, *objet-type*, *ready-made*, etc.– y su función seminal en lo contemporáneo facilitan un escenario de investigación más complejo y abierto.

Un escenario en el que la obra de Le Corbusier se dibuja en una nueva perspectiva.

Le Corbusier compartió no solo el espacio y el tiempo con los surrealistas, el inquieto París de la posguerra. Compartió, en nuestra opinión, las técnicas productivas con las que inundaron el ambiente social, intelectual y cultural de la ciudad: la afición por desplazar objetos y conceptos en el espacio y en el tiempo fuera de su lugar de origen, por forzar la aproximación de realidades dispares y ajenas, o por manipular estructuras estables –como el lenguaje, el marco, la geometría, la anatomía o el espacio doméstico– para erosionar sus fundamentos hasta la desfiguración, pero sin perder la referencia de los mismos.

Adoptó otras técnicas afines al surrealismo, como la fotografía, el montaje y el caligrama, con el objeto de ampliar el significado de los paradigmas asociados a la racionalidad productiva y tecnológica, en particular los de la máquina. Y las empleó para construir, finalmente y a través de la

edición y manipulación de textos e imágenes en libros, conferencias, revistas y otros medios de divulgación, una versión deformada de su propia obra.

Y es precisamente el uso simultáneo de tal conjunto extenso de medios discursivos y de divulgación, y su particular utilización por el autor, lo que facilitó la contaminación de su discurso con las estrategias desestabilizadoras y conflictivas del surrealismo las cuales nos proponemos analizar.

1

Así ocurre en los fotomontajes con los que Le Corbusier ilustra la potencial transformación de la casa y la ciudad –de lo doméstico y lo urbano– con los nuevos principios maquinistas, pero que comparten con el surrealismo técnicas y recursos tanto conceptuales como productivos. [1]

En una sola operación gráfica y literal, el “Aquitania” se incrusta, no sin violencia, en la ciudad para demostrar su monumental superioridad como icono y como paradigma: un objeto convexo cuya potente lógica interna, predicada en la flotación, le permite ser independiente del lugar y de su contexto. Y, como consecuencia, las convenciones de la arquitectura se sustituyen por la ley de Arquímedes, un principio matemático universal, racional por definición, capaz de producir “objetos técnicos” dotados de una coherencia interna, autónoma y objetiva.

Sin embargo, a pesar de la vocación racional contenida en la admiración por el “parquebote”, su imagen superpuesta en la Plaza de la Concordia nos enfrenta a un desplazamiento icónico de gran envergadura cuyas implicaciones exceden las “meramente constructivas o tecnológicas”.

La fragmentación asociada con esta operación –el desplazamiento de un objeto fuera de su contexto y su ubicación en un lugar ajeno, fuera de escala y de relación– traslada a la construcción de la ciudad las técnicas discontinuas del montaje.

El trasatlántico representa el paradigma de la transformación tecnológica asociada al pensamiento racional: es un producto de la “ley de la causa y el efecto”, en palabras de Le Corbusier. Su abrupta y literal ubicación en la Plaza de la Concordia, sin embargo, responde a las técnicas surrealistas del *shock*, de los desplazamientos oníricos y de la desestabilización de las convenciones físicas, sociales o simbólicas. Y, lo que es más significativo, de la lógica invocada.

Y, si es inevitable relacionarlo con el redimensionamiento de la arquitectura por medio de las leyes de la nueva eficacia industrial y productiva, igualmente ofrece coincidencias sustanciales con las propuestas desestabilizadoras del paisaje urbano realizadas por André Breton y sus compañeros de “deriva”.

A pesar de sus fundamentales desencuentros con los surrealistas, en los fotomontajes de Le Corbusier puede detectarse una paradójica coincidencia con la máxima de Breton:

“...se considera menos interesante una estatua en un pedestal que en un hoyo.”⁷

Es decir, la experiencia de todo objeto o cuerpo conocido se ve intensificada como consecuencia del desplazamiento y la descontextualización.

En otro fotomontaje realizado para ilustrar el texto “Tres Advertencias a los señores arquitectos” publicado en el primer número de *L'Esprit Nouveau*, la imagen del Aquitania se recorta contra *le Tour Saint-Jacques*, la catedral de *Notre Dame*, el Arco del Triunfo y la Ópera, precisamente los monumentos elegidos por la revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution* en su cuestionario a los miembros del Movimiento Surrealista para proponer un “embellecimiento irracional” de París a través de la alteración, modificación o desfiguración de sus monumentos más emblemáticos.

La indirecta respuesta de Le Corbusier al cuestionario de la revista surrealista –él no había sido convocado a participar– es rotunda: la trivialización de los monumentos enfrentados “*vis à vis*” a la imagen imponente y superpuesta de un objeto fuera de lugar y de contexto y cuya coherencia interna no es más relevante que su arbitrario desplazamiento.

Definitivamente, su presencia en la imagen no responde a su funcionalidad como máquina u objeto técnico, sino como icono desestabilizador, como fetiche de significado inestable fruto de la descontextualización y el montaje. Varado en la Plaza de la Concordia, el Aquitania es una ruina contemporánea.

La manipulación del Aquitania en las imágenes construidas por Le Corbusier adelanta la aplicación de las técnicas del montaje no solo a la construcción de la realidad y de la ciudad, sino

⁷ Breton, André. *Ouvrés complètes II*. Paris: Gallimard, 1992, p. 305 [“...une statue est moins intéressante à considérer sur une place que dans une fosse”]

⁸ “La imagen es una creación pura del espíritu. La imagen no puede nacer de la comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y escasas sean las concomitancias entre ambas realidades objeto de aproximación, más fuerte será la imagen...” Reverdy, Pierre. *Nord-Sud*. Paris: marzo, 1918.

⁹ Le Corbusier (1928). *Une Maison-une Palais*. Paris: Editions Convenues, 1989.

¹⁰ René Magritte. 1929. Óleo sobre lienzo. 63 cm x 93 cm. Los Angeles County Museum of Art.

¹¹ Foucault, Michel. *Ceci n'est pas une pipe*. Montpellier: Fata Morgane, 1973. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981.



[2] Le Corbusier. *Une Maison, un Palais*. París: Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", 1928, p. 27. FLC-ADAGP

también, y fundamentalmente, del discurso. Por ello, no pueden ser reducidas a meras figuras poéticas o analogías literarias.

En una inadvertida y paradójica coincidencia con las técnicas implementadas por los surrealistas, las imágenes –visuales, literarias o metafóricas– no se soportan en parecidos o continuidades reales, sino en la construcción, por medio de las técnicas del montaje, de conexiones visuales o semióticas que, por su naturaleza imprevista o arbitraria, incentivarán relaciones potenciales ajenas a los objetos y su función, a su identidad u origen.

Los surrealistas se caracterizan por intensificar la experiencia por medio de relaciones metafóricas y metonímicas en las que las intersecciones analógicas construidas entre los elementos tienden a cero. Y es precisamente la falta de coherencia entre los elementos involucrados en la relación analógica lo que obliga al espectador a comprometerse y a la realidad a deformarse.⁸

Una intensificación de la experiencia que diseminan tanto por el espacio de la ciudad como del conocimiento, a la producción de imágenes y de textos, en la poesía y en la conversación de café. Y, como consecuencia de esta práctica, barcos y ciudades, coches y casas, urinarios y objetos domésticos se ensamblan inesperadamente en un discurso construido de conexiones cuya arbitrariedad es altamente productiva.

Las imágenes construidas por Le Corbusier se apropian de este mecanismo, describiendo la nueva arquitectura por medio de fragmentos literalmente extraídos de otras áreas o disciplinas ajenas a la arquitectura, *objets trouvés* procedentes de escenarios tan dispares como la producción industrial, los nuevos útiles de oficina, la ingeniería naval o los artefactos más precisos producidos por la tecnología bélica. Conexiones improbables, incluso forzadas, cuya extrema potencia icónica, procedente de una obsesión recurrente, se asocia necesariamente con una inestabilidad semántica propia de la paradoja y ajena a la razón.

En este escenario, construido bajo la influencia de la sensibilidad surrealista, tanto la vida urbana de París como el discurso de Le Corbusier se saturan de fetiches, objetos cuyo significado trasciende su cualidad y apariencia material, su función aparente o convencional, para convertirse en iconos sometidos a constante transformación.

Como también adopta formas propias de la expresión surrealista, manifestado en la manipulación figurativa de las palabras (de los conceptos) y la lectura icónica de las imágenes (ideogramas) característico del caligrama.

2

En la página 27 del libro *Une Maison, un Palais* (1928)⁹, Le Corbusier dispone una fotografía del lago Lemano tomada desde el aire. En ella se muestra una vía del ferrocarril que corre paralela y junto al lago, la superficie plana del agua y la densa red de bancadas escalando la montaña. Al fondo se levanta un imponente pico rocoso, cerrando con rotundidad el espacio de la fotografía. En el centro de la imagen un barco atraviesa la neblina, navegando junto a la orilla por la que discurren las vías del tren.

Al pie de la foto Le Corbusier escribe: "*une maison*". Sin embargo, en la imagen no aparece una casa. De hecho, la arquitectura como tal está ausente. [2]

Las dos palabras escritas bajo la fotografía nos enfrentan a una paradoja similar a la planteada en el caligrama "*la trahison des images*" (1928)¹⁰ cuidadosamente delineado por Magritte.

La aparente continuidad entre ambos medios de expresión –imagen y texto–, confiada a la figura integradora del marco que las contiene –la página del libro–, revela una primera y fundamental fractura: aquello que aparece en la imagen no es una casa, es un barco. Si en el caligrama Magritte escribió "*ceci n'est pas une pipe*", aquí debería escribirse, con la misma letra redonda y escolar, "*ceci n'est pas une maison*."

Atendiendo al exhaustivo análisis del caligrama realizado por Foucault¹¹, el mensaje, icónico y enfático, nos enfrenta con la duda de si estamos llamados a mirar o a leer para, finalmente, darnos cuenta que el mensaje no está completo, ya que carece de suficiente unidad y articulación para ser descodificado de forma clara y unívoca.

El "espacio coherente de la lectura" se ve alterado por la analogía construida entre el barco y la casa, en la que las intersecciones entre los elementos comparados son mínimas, la conexión tan tenue que debe ser necesariamente intensificada por el lector.

Estamos, de hecho, ante una metonimia disociativa, una metáfora obsesiva construida entre dos objetos, a pesar de sus fundamentales diferencias: la casa y el transatlántico. El uno, estable y estático; el otro, ajeno a un lugar y en constante movimiento; el primero, un instrumento básico en la formación material, social y cultural de la identidad y la memoria colectiva; el segundo, un artefacto tecnológico predicado en la eficacia y la utilidad.

Si nos atenemos al parecido en la localización –una casa en la orilla del lago–, podemos aventurar que Le Corbusier está pensando en la *Petite Maison*. Sin embargo, no son más que especulaciones que intentan cerrar la fractura inscrita en el caligrama, reconstruir una continuidad entre texto e imagen para cerrar la incertidumbre que se cierne sobre el lenguaje mismo.

Para aquellos “ojos que no ven”¹², la contradicción contenida en el caligrama facilita la intensificación del mensaje a través de la doble condición icónica y metonímica del barco, cuya función es iniciar una cadena de asociaciones, directas e indirectas, con otros objetos o ideas, introduciendo un alto grado de indeterminación a pesar de su potente concreción física.

La analogía así concebida está inscrita en la raíz del surrealismo, caracterizada por multiplicar exponencialmente las relaciones que no requieren del fundamento de un parecido o de una conexión estructural. La analogía surrealista potencia la arbitrariedad en las conexiones para intensificar el significado, adentrándose en terrenos vedados al control de las convenciones disciplinares o de la razón. Y, siguiendo de hecho las técnicas del “*Cadavre Exquis*”¹³, permite construir un cuerpo híbrido formado con partes inconexas, más propio del autómatas que de la máquina.

Perdida la necesidad de una justificación intrínseca o extrínseca en la analogía, el poeta surrealista Paul Eluard estaría en lo correcto: “Todo es comparable a todo”.

Y así ocurre en la portada del segundo capítulo de *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), donde el montaje de imagen, tipografía y texto no deja lugar a la duda: la página ha sido maquetada no solo bajo la influencia de las técnicas contemporáneas de la edición comercial –los catálogos de venta que interesaron tanto a Max Ernst como a Le Corbusier–. Pero Le Corbusier aprovecha también los recursos del *collage* y la escritura automática, que permiten unir “sobre un soporte inapropiado”¹⁴ diversos medios de expresión y técnicas de representación, para provocar relaciones fortuitas e inconexas capaces de desvelar y transmitir ideas con mayor rotundidad.

El libro conserva las marcas provenientes de las agrupaciones indexadas de los catálogos comerciales y que construyen el discurso por agregación, así como de la construcción de mensajes icónicos propios de la publicidad urbana y la prensa diaria, o de la naturalización del montaje a partir de fragmentos propios de la ciudad moderna. Pero su potencia y refinamiento también muestran marcas características del surrealismo: La apariencia de una sintaxis en la tipografía, el orden vertical de la lectura y la potente figura del marco anuncian una legibilidad que finalmente no se proporciona para poner en cuestión las convenciones de la lectura, la sintaxis y el marco.

La sinuosa figura del bidé introduce en el discurso institucional del museo y de las artes decorativas un objeto cotidiano vinculado al cuerpo femenino –el fetiche surrealista por derecho–, al espacio privado del aseo y a la representación de las formas antropomórficas. [3]

El bidé –un signo aislado que flota en la superficie blanca de la página– posee las cualidades de “*objet trouvé*”, operando simultáneamente como “*objet type*” –predicado en la racionalidad del objeto instrumental– y como fetiche sexual –asociado a la irracionalidad incontrolada del subconsciente.

Entendido como “*objet type*”, reafirma las cualidades instrumentales y funcionales de los objetos racionalmente concebidos como “extensión” y suplemento de la anatomía del cuerpo y fabricados con las técnicas productivas características de la industrialización; como “fetiche” representa la difícil construcción de la identidad privada en el espacio público y abierto de la nueva arquitectura y de la transparencia social.

Su presencia en la página como icono capaz de desestabilizar la institución del museo es el resultado de un desplazamiento desde el espacio privado de lo doméstico, asociado al cuerpo femenino, al discurso disciplinar de la arquitectura contemporánea, pero aún lo es más la desconexión entre la imagen y el texto:

“*Outres icones. Les musées*”.

El bidé es uno de los “objetos contemporáneos” que deberían exhibirse en el “verdadero museo”, tal y como lo describe Le Corbusier en *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. El verdadero museo es un

¹² Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Flammarion, Paris: 1991, p. 65

¹³ Brothie, Alastair. *A book of Surrealist games*. Londres: Redstone Press, 1991.

¹⁴ Lucien Duchase, Isidore, Conde de Lautréamont (1896). *Los Cantos de Maldoror*, Editorial Pretextos, 2000

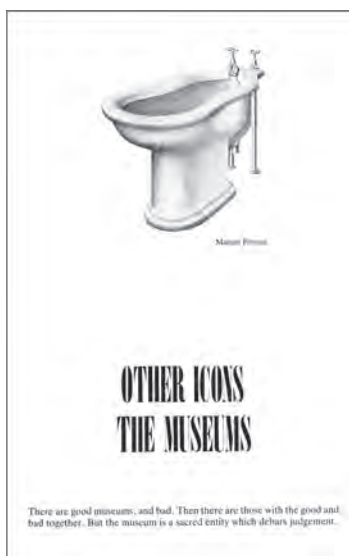
¹⁵ Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Editions G Cres, 1925, p.17

¹⁶ Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Flammarion, Paris: 1991

¹⁷ Breton, André (1924). Poème. *L'poème objet* forma parte de los juegos surrealistas, en parte como escritura automática y en parte como objeto surrealista. Como tal, se define como un poema en el cual una parte de los términos o elementos son tratados como objetos en lugar de como palabras. Brothie, Alastair. *A book of Surrealist games*. Londres: Redstone Press, 1991. También puede considerarse como la aplicación de la técnica del “*cadavre exquis*” a la escritura de un poema o la construcción de un texto.

[3] Le Corbusier. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", 1925, p. 15. FLC-ADAGP

[4] Página 31 en *Vers une architecture*. Editions Crès et Cie, Paris 1923



[3]



[4]

fragmento de la realidad formado, a su vez, de otros tantos fragmentos, un instante de la ciudad en el que se acumulan los instrumentos de la vida diaria.

“Un lugar que lo contenga todo”¹⁵

Su colección no está formada por obras de arte, objetos valiosos o piezas excepcionales. Muy al contrario, acumula sombreros y zapatos junto a bombillas, bidets y sillas Thonet: El “verdadero museo” imaginado por Le Corbusier es más parecido al mercadillo de Saint-Ouen que al Louvre. O quizá su modelo fuera el Museo Etnográfico del Trocadero, cuya colección de artefactos constituía, al igual que el mercadillo, el modelo alegórico surrealista no solo de la experiencia de lo urbano, sino de toda experiencia. En cualquier caso, ambos eran los verdaderos laboratorios de experiencias surrealistas.

El programa surrealista no está predicado en la utopía de un mundo nuevo –a diferencia de otras vanguardias–, sino en una compleja y ambigua re-configuración de los fragmentos procedentes tanto del presente como del pasado, entretejiendo indistintamente realidad y memoria.

Puede afirmarse, por tanto, que el “*collage* surrealista” es una actividad eminentemente semiótica –más que una operación material o formal–, consistente en la manipulación y transformación de mensajes icónicos y verbales previamente formados o emitidos. Fruto de esta técnica, objetos e ideas, mecanismos e imágenes, se trasladan transversalmente, de medio en medio y de disciplina en disciplina y de contexto en contexto para deformar e intensificar su significado.

Si por medio de los instrumentos aportados por el surrealismo la experiencia de lo urbano se había reconfigurado como un *collage* espacial, el discurso lo hacía como *collage* textual. Tipografías, palabras, frases, expresiones e imágenes se trasladan de un lugar a otro y de un tiempo a otro en el interior de sus páginas que, ajenas a la coherencia lineal de una narrativa, construyen un espacio material en el que proliferan conexiones imprevistas y arbitrarias propias del automatismo. [5]

Podemos identificar las marcas del surrealismo en los libros escritos, montados y editados por Le Corbusier, cuyos manifiestos de pedigrí racionalista y enérgica voz a favor de la transformación de la realidad con los nuevos procedimientos industriales de producción y reproducción se muestran finalmente contaminados por las técnicas del surrealismo y su afición por la conexión azarosa, el montaje y el azar automático.

La página 31 de *Vers une architecture*¹⁶ [4] se asemeja a los *poèmes objet*, escritos –o quizá debiéramos decir contruidos– en el círculo de Breton como juegos colectivos usando frases sueltas y descontextualizadas, titulares de periódicos o proverbios, unidos azarosa o automáticamente. Es el caso de *Poème*¹⁷, formado por agregación de frases impresas, tomadas de libros y periódicos, cortadas y pegadas sobre el papel.

El uso de la yuxtaposición como mecanismo dominante dificulta la intención inicial de “leer” el poema como tal –como unidad lingüística y de significado–, tropezándonos constantemente con las fracturas materiales y semánticas.

Puede afirmarse, aun siendo paradójico, que la “lógica aplastante” del discurso de Le Corbusier se construye con técnicas compartidas con los *collages* surrealistas de Max Ernst y la escritura automática propuesta por Breton: uniendo fragmentos extraídos directamente de la realidad, de los catálogos comerciales e industriales, o de imágenes icónicas del pasado, aproximadas en una aparente continuidad que no deja trazas de sus fracturas, predicada no en la articulación coherente sino en la conexión arbitraria.

3

En el Primer Manifiesto del Surrealismo, publicado en 1924 y, por tanto, contemporáneo de los textos en *L'Esprit Nouveau*, André Breton aborda la tarea de describir las cualidades de las imágenes surrealistas.

“Los innumerables tipos de imágenes surrealistas exigen una clasificación”, escribe Breton, “No voy a ocultar que para mí la imagen más fuerte es aquella que contiene un alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea debido a que contiene en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, sea porque, tras haber presentado la apariencia de ser sensacional, se desarrolla débilmente, sea porque de ella se derive una justificación formal irrisoria, sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque dé risa.”¹⁸

En su deambular por la ciudad, el fotógrafo surrealista –mitad *flâneur* mitad coleccionista– desvela en las escenas de lo cotidiano los fragmentos que intensifican nuestra atención sobre lo que nos rodea, iluminando en los encuentros fortuitos objetos capaces de reavivar una imagen, un destello, un recuerdo, un temor o una obsesión.

La fotografía es el instrumento para capturar aquellos fragmentos de la realidad que operan como agitadores de la conciencia, de la memoria y de las convenciones. Al igual que la “escritura automática”, la inmediatez mecánica de la fotografía, ajena a las limitaciones de la representación, se emplea como mecanismo de introspección que facilita la exposición de los conflictos entre objeto y sujeto, entre el ciudadano y la ciudad, o entre el hombre y la nueva *civilisation machiniste*.

Fotografía y escritura automática permiten ver y escribir sin las limitaciones de una construcción cultural o social. Por ello, Breton afirma:

“La escritura automática es la verdadera fotografía del pensamiento.”¹⁹

El ojo de Brassai constituye un ejemplo paradigmático de la visión surreal de la ciudad y de sus habitantes. Y no solo por su afición a retratar aspectos sórdidos y ambientes marginales de la ciudad: sus imágenes introducen un modo de mirar contrario a toda naturalidad.

Brassai se apropia de escenas y objetos que encajaban intencionadamente en la categoría del “cliché urbano” o doméstico forzando su desfiguración, tornando irreconocible lo familiar, los soportes de la memoria colectiva y de la identidad.

Torna incomprensible aquello que creemos conocer, bien por el exceso de proximidad, por la superposición azarosa de circunstancias que alteran la apariencia o por la tergiversación del punto de vista, centrándose con tal grado de detalle, de obsesión, sobre los objetos, que es imposible reconstruir su contexto. En sus manos, la fotografía es un mecanismo de trastornar, turbar y conmover, “*une machine à bouleverser le monde*”²⁰, en palabras de Aragon.

El ojo de Brassai –su cámara– no actúa como un órgano biológico predispuesto a restituir una razón coherente en la apariencia de las cosas, sino como una máquina de aislar, desmembrar y fragmentar, enfrentarnos a un enigma tras otro.

El ojo de Le Corbusier reproduce la misma pauta. Su mirada, intencionada y oblicua, deforma la realidad a través de las imágenes con la intención de alterar su recepción y comprensión, simulando una nueva versión a partir del original.

La fotografía de la fachada interior al jardín de la *Maison Planeix* (1927-29), publicada en 1930 por Morance, nos introduce en un espacio confinado y sin un horizonte. La sensación es la de estar en un recinto interior. El plano vertical de la fachada divide la imagen en dos partes equivalentes. A la derecha, el estudio; a la izquierda, el jardín. Como si de una imagen especular se tratara, ambos lados se compensan en la fotografía, fomentando la idea de una duplicación, de una

¹⁸ Breton, André (1924). *Manifeste du surréalisme*. Paris: Gallimard, 1966

¹⁹ *Opus Cit* (1924)

²⁰ Aragon, Louis (1923) “*Le grande saison Dada*”. *Opus Internacional* 123-24 (abril-mayo 1991) p. 109 [Una máquina de trastornar (conmover) el mundo]

²¹ Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 1995. p.154 [“*Le dehors est toujours un dedans.*”]

²² Ernst, Max. *Une semaine de bonté: The Original Collages*. Catálogo de la exposición, Museo de Orsay, Paris 2006

[5] André Breton, *Poème* (1924), Paris



[6] Le Corbusier + Jeanneret_Maison Planeix (1929), publicada en *L'Architecture Vivante* 3e série, printemps 1930, Editions Albert Morancé, Paris (1930) FLC-ADAGP



[6]

equivalencia intensificada por la transparencia de las ventanas. Incluso las figuras de los personajes que parecen flotar en el aire como acróbatas, elevados sobre el suelo y situados a la misma altura, parecen responder a la simetría especular de un reflejo. [6]

La mirada de Le Corbusier no es frontal sino oblicua. El ojo –la cámara– se ha situado muy próximo a la pared, mirando simultáneamente dentro y fuera del estudio a través de la ventana. Y debido a la oblicuidad de la mirada y su sesgada perspectiva, ambos espacios, el interior del estudio y el exterior del jardín, se perciben como semejantes, continuos e interiores.

La fotografía anula las diferencias entre el jardín y el estudio, equiparándolos a pesar de sus sustanciales diferencias, intensificando la similitud y continuidad entre ambos, haciéndonos creer que podrían ser alternativamente exteriores o interiores, pero no distintos entre sí. Representa la implementación literal del aforismo de Le Corbusier “el exterior es siempre un interior”²¹ pero no con carácter metafórico o poético, sino literal y paradójico.

Entregadas a la búsqueda de lo sublime en lo cotidiano, tal y como reclama Aragon al afirmar: “Si la realidad es la ausencia aparente de contradicción, lo sublime es la manifestación de la contradicción en la realidad,” las imágenes surrealistas no son descriptivas sino interrogativas.

La fotografía de *Maison Planeix* elegida por Le Corbusier para la publicación en *L'Architecture Vivante* pertenece a esta categoría. La doble condición fenomenológica y conceptual simultáneamente asignada en la fotografía a los espacios –cerrados y abiertos, interiores y exteriores, continuos y discontinuos– coincide con la preferencia de Breton por aquellas imágenes que “contienen en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto,... sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental.”

En la fotografía de la biblioteca de la *Ville de d'Abbay* (1928-29) publicada en la *Oeuvre complète*, Le Corbusier intensifica una vez más la manipulación de la realidad física a través de su reproducción. A la derecha, un ventanal de suelo a techo sin carpintería se abre sobre el jardín de la villa. Es el paradigma de la transparencia, el “pan de *verre*”, el muro de vidrio por definición. A la izquierda, un marco exento –flotando en sus cuatro lados– enmarca un paño de cristal fijo, como si de un cuadro se tratara. A través del vidrio, la vista del jardín se recorta enmarcada como un paisaje tradicional. Sin embargo, el marco no solo flota en vertical. Parece no tener trasera, no apoyar en una pared, no tener soporte: es un efecto visual, un engaño provocado por el espejo con que se ha empanelado la pared. [7]

La vista sobre el jardín a través del marco se torna engañosa: detrás de la pared no parece haber un jardín sino otra habitación, equivalente e igual que la habitación en la que estamos.

Nos enfrentamos a un efecto óptico, un *trompe l'œil*. El prominente marco de la ventana –una representación de la ventana tradicional y una analogía de la representación pictórica– flota artificialmente en el espacio reflejado de la habitación como una imagen dentro de otra imagen. [8]

La fotografía de la Biblioteca de la *Ville d'Abbay* comparte con los *collages* de Max Ernst en *Une Semaine a Bonté*²² mecanismos de manipulación de la percepción, enfrentándonos a contradicciones visuales cuyo objetivo trasciende más allá de la crisis de los sistemas de representación, llegando a cuestionar la naturaleza del espacio interior o su capacidad para representar la identidad privada del sujeto.



[7]



[8]

En la imagen, el espacio exterior del jardín y el espacio interior de la biblioteca se superponen, ocupando simultáneamente el mismo lugar. Intensificando aún más la ambigüedad, las líneas horizontales de la estantería y su alternancia de paneles y huecos se prolongan en la imagen reflejada, atravesando la pared y trasladándonos al otro lado de la fachada, enfrentándonos a una contradicción visual, espacial y conceptual.

En los *collages* de Ernst, los lienzos enmarcados en la pared también se abren a otros espacios, a otras escenas que se suceden simultáneamente. Otras escenas tan reales o tan imaginarias como aquella en la que estamos participando. En ambos casos, Ernst y Le Corbusier, la coherencia visual ha sido destruida, interrogándonos sobre la naturaleza de las imágenes y sobre su contenido, pero también sobre las convenciones utilizadas para su construcción y comprensión.

Tal y como sugiere Breton, estas imágenes prestan una máscara abstracta a lo que es concreto y viceversa. Revelan la tensión que subyace entre paradigmas encontrados y que Le Corbusier nos ofrece, simultáneamente y sin resolver.

En definitiva, nos enfrentan a dos realidades dispares pero construidas a partir de un mismo objeto. La reproducción mecánica no ha sustraído únicamente el aura a la realidad, sino también su estabilidad. Y, a través de técnicas de manipulación fotográfica, cada fragmento entra, a través de su imagen, en un proceso de edición y trastorno capaz de desfigurar su identidad.

Coincide con un proceso de naturaleza "crítico paranoica" tal y como lo describía Dalí, caracterizado por la duplicación de un hecho real o de un objeto sin alterarlo físicamente:

"Mediante un proceso claramente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente, representación, esta última, que también está exenta de todo tipo de deformación o anormalidad..."²³

Si la fotografía es utilizada no para describir el objeto sino para modificarlo, para alterar las categorías en la que se inscribe, puede identificarse como una técnica para producir no ya imágenes sino "objetos surrealistas", cuya función es ensanchar y ampliar nuestra entendimiento de la realidad y de sus posibilidades. [9]

La manipulación de la percepción en las fotografías –la desfiguración del objeto y su transformación en otro objeto o configuración, otro sistema de relaciones, otro equilibrio entre abierto y cerrado, transparente y opaco– se traslada desde la edición y manipulación de las imágenes a la realidad misma, proponiendo configuraciones que dislocan y alteran los sistemas de convenciones, los clichés de la arquitectura, sus fundamentos.

Sin embargo, Le Corbusier va un paso más adelante, introduciendo la distorsión de los códigos en el corazón mismo de la arquitectura: la configuración de la nueva domesticidad moderna. Y, siguiendo los principios surrealistas de distorsión de los códigos pero dentro de sus límites estructurales –posibilitando la comprensión de la deformación dentro de sus reglas, dentro de su sintaxis–, manipula los paradigmas del marco, el estuche y, sobre todo, del interior. [10]

[7] Le Corbusier + Jeanneret_ Ville D'Avray, (1929), publicada en *L'Architecture Vivante* 3e série, printemps 1930, Editions Albert Morancé, Paris (1930) FLC-ADAGP

[8] Max Ernst (1934) *Une semaine à bonté, ou les sept éléments capitaux* Tercer Libro, Martes. Paris: Editions Jeanne Bucher, 1935.

²³ Dalí, Salvador (1933): "Interprétation paranoïaque-critique de l'image obsédante "L'Angélu" de Millet", *Revue Minotaure*, Paris

²⁴ Carta manuscrita enviada a Gabrielle de Monzie en octubre de 1925. Publicada en la *Œuvre complète Volumen 1 1910-1929*. Boessinger y Stonorov, Les Editions d'Architecture, Zurich 1964, p. 89 [On est accoutumé depuis des années à voir des plans qui sont si compliqués qu'ils donnent l'impression d'hommes portant leurs viscères au -dehors. Nous avons tenu à ce que les viscères soient dedans, classés, rangés, et que seule une masse limpide apparût. Pas si facile que cela! A vrai dire c'est là la grande difficulté de l'architecture: faire rentrer dans le rang.]

4

Razón objetiva e irracionalidad urbana se ven abocadas a compartir el mismo soporte, ya sea la página del libro, la imagen, la fotografía o el dibujo, aprovechando el roce entre paradigmas contrapuestos para visualizar la complejidad de los problemas a los que se enfrenta la arquitectura. Solo así podemos explicar la capacidad de su discurso para proponer simultáneamente la construcción de una domesticidad privada y su disolución en el espacio contemporáneo de la transparencia, o la fenomenología de la experiencia del individuo *vis à vis* la estandarización de su espacio doméstico y privado.

En este contexto de apropiación de la paradoja como instrumento productivo, simultáneamente incubado y descubierto por el surrealismo en la ciudad, es posible entender el complejo significado asignado por Le Corbusier a los mecanismos del marco, el estuche, la estructura anatómica, el chasis o las vísceras; operativos simultáneamente como instrumentos conceptuales y como figuras, es decir, como ideas icónicas y como objetos metonímicos.

Es el caso, por ejemplo, de las vísceras humanas, una analogía repetidamente empleada por Le Corbusier:

“Desde hace años nos hemos acostumbrado a ver plantas tan complicadas que parecen hombres que llevan sus vísceras por fuera. Nosotros defendemos que las vísceras queden dentro, clasificadas, ordenadas, que solo aparezca una masa límpida. Pero no es tan fácil! A decir verdad, esa es la gran dificultad de la arquitectura: hay que poner las cosas en orden.”²⁴

Aparentemente, el texto construye una metáfora, una relación analógica entre las vísceras humanas, informes en sí mismas pero contenidas y limitadas dentro del orden estructural de músculos y esqueleto, y los elementos arquitectónicos del interior doméstico. La planimetría de la Villa Canale nos sorprende, sin embargo, con una figuración literal: las curvas y contra-curvas que rodean los aparatos sanitarios exceden el eco antropomórfico adherido a su función para contagiar a la arquitectura un parecido literal con las vísceras. [11]

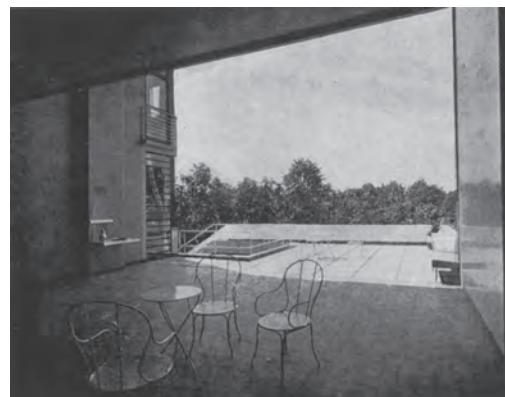
En el interior de la potente caja rectangular, el contraste entre la malla regular de pilares circulares racionalmente ubicados y las formas libres y sinuosas de las “vísceras domésticas” no dejan lugar a dudas: si la nueva domesticidad está predicada en la lógica, esta no es ni única ni unívoca.

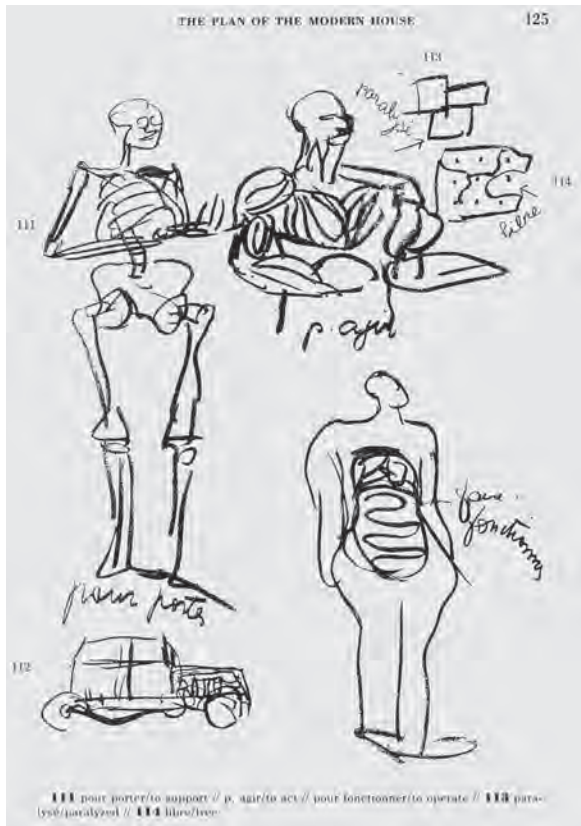
Solo así puede explicarse que, incluso en la pequeña planta de la Villa Canale, se superpongan, al menos, tres lógicas: la geometría regular de la caja –el marco–, la lógica estructural del hormigón armado –anatomía– y la de la continuidad espacial de la nueva domesticidad –el estuche–, cada una coherente en sí misma pero ajena a su articulación e integración en un sistema unitario. [12]

Intensificadas por la inestabilidad semántica y figurativa, las figuras del marco, la anatomía del cuerpo y del estuche doméstico se introducen en la arquitectura de Le Corbusier fomentando múltiples desplazamientos metonímicos. Y, precisamente por su inestabilidad y polisemia, sitúan en el centro del discurso de la “casa moderna” las semillas de su *alter ego*: la figuración antropomórfica y su propensión a la unidad orgánica; la relación coherente y jerárquica del todo y las partes frente a la fragmentación propia del montaje; la interiorización doméstica de la habitación frente a la continuidad espacial de la planta libre o la identidad del estuche privado y su acumulación decorativa enfrentada a la abstracción de una funcionalidad predicada en el vaciamiento –de mobiliario, de las señas de identidad o de la memoria inscrita en los objetos domésticos.

[9] Le Corbusier + Jeanneret. “*Le jardin suspendu*”, Pabellón de L'Esprit Nouveau, Paris 1925. *Œuvre Complète*, Volumen 1, 1910-29 FLC-ADAGP

[10] Le Corbusier + Jeanneret. Villa Stein De-Monzié, Garches, 1927. *Œuvre Complète*, Volumen 1, 1910-29 FLC-ADAGP



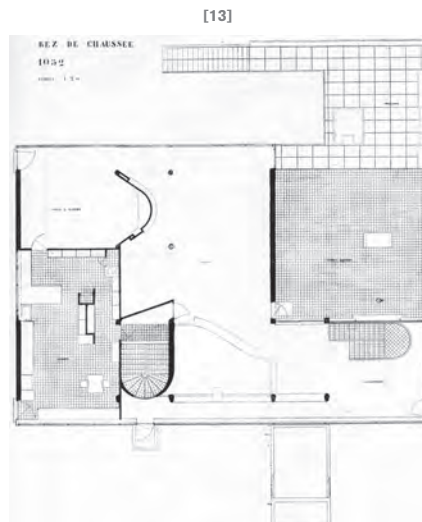
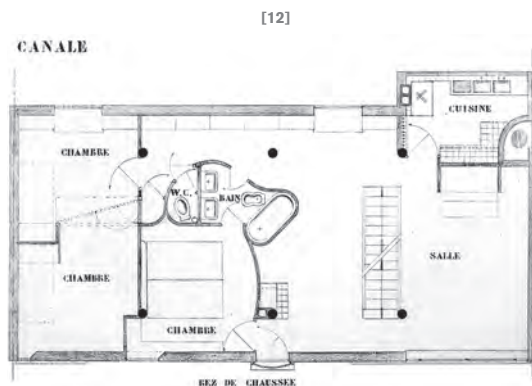


[11]

La configuración de lo doméstico es, en 1920, el escenario más propicio para la escenificación del conflicto que afecta a la construcción de la identidad de la arquitectura, del individuo contemporáneo y de una unidad coherente entre ambos. Le Corbusier se implica en esta tarea de búsqueda de una domesticidad contemporánea, aparentemente predicada en la coherencia reclamada por la razón productiva asociada con la mecanización y la industrialización. En 1925 describe este proceso de cambio que, “como un huracán”, es responsable de una transformación imparabable y profunda:

“Durante los últimos años hemos asistido a las sucesivas etapas de un acontecimiento: con la construcción metálica, la disociación entre la decoración y la estructura. Luego la moda de destacar la construcción, indicadora de la nueva formación. Luego, la admiración por la naturaleza, revelando el deseo de reencontrar (¡a través de qué extraño rodeo!) las leyes de lo orgánico. Finalmente, la manía por lo sencillo, el primer contacto con las verdades de la máquina, llevándonos de vuelta al sentido común y a la instintiva manifestación de una estética de nuestra era.”²⁵

Sin embargo, la presencia decisiva de “*objets à réaction poétique*” –a menudo asimilables por su función icónica a “*objets trouvés*” surrealistas–, que alteran la estabilidad de las imágenes y de su reivindicada abstracción, sugiere un uso de las técnicas del *shock* y la contradicción de modo consistente e intencionado.



²⁵ Le Corbusier. *L'Art decorative d'aujourd'hui*. Paris: Editions G. Crès, 1925. Traducción del autor

²⁶ Benjamin, Walter (1927-1940). *Das Passagen-Werk*, 1982 Traducción del autor.

²⁷ Benjamin, Walter (1927-1940): *Ibid*. Traducción del autor

²⁸ Adamowicz, Elza. *Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, p. 83

Así, se pone de manifiesto, por ejemplo, en el diagrama de la “Planta Libre” o en las plantas de la Villa Stein de Monzie. El conflicto inscrito en el dibujo planimétrico trasciende los problemas de la representación y nos enfrenta a la difícil convivencia entre el espacio fluido y la arquitectura de las habitaciones. El conflicto de su “superposición sobre un único soporte”, expresado a la manera de Ernst. [13]

En ambos casos, Le Corbusier potencia iconos distintivos del mundo doméstico –formas antropomórficas y figuras reconocibles asociadas con la domesticidad y la privacidad– paradójicamente inscritos en espacios abstractos, manipula las técnicas del poché para resolver las necesidades de la domesticidad contemporánea en una planta abierta y sin compartimentación, e intensifica la interiorización del espacio privado al tiempo que potencia la continuidad espacial asociada con el movimiento.

Se apropia igualmente de la inversión entre lo doméstico y lo público por medio de la exacerbación de la circulación –de la experiencia fragmentaria del interior–, como si de un recorrido a lo largo de una ruina o un paisaje se tratara. Predicado en el movimiento, el espacio doméstico se abre necesariamente y, al hacerlo, expone el conflicto entre continuidad y discontinuidad o entre transparencia y compartimentación.

Al igual que ocurre en los montajes de Max Ernst, los espacios domésticos construidos por Le Corbusier entre 1920 y 1935 se debaten entre la unidad y la fragmentación, entre la envolvente geométrica que encierra y protege el espacio privado del interior y la fluidez espacial del recorrido que abre la casa al exterior y la transforma en un paisaje.

Un debate latente que no solo no concluye ni se resuelve, sino que se potencia y aprovecha.

En el inacabado texto de *Los Pasajes* (1935), Benjamin escribió:

“La obra de Le Corbusier parece surgir en aquel momento en que “la casa”, como configuración mitológica, se aproxima a su fin.”²⁶

Para Benjamin, la configuración mitológica de la casa se conceptualiza y visualiza por medio del estuche –de su forma cerrada y su interior de terciopelo marcado por la huella de su habitante, por la relación precisa y privada entre contenedor y contenido–, contrapuesto a la transparencia desmitificadora característica de lo contemporáneo, ajena tanto a la construcción del aura como a la materialización de la identidad del habitante.

“El interior. Hoy, el santo y seña no es la palabra enredo sino transparencia (Le Corbusier).”²⁷

Sin embargo, aunque obviamente la racionalización y la industrialización a la que hace referencia Le Corbusier son responsables de una transformación profunda de la arquitectura, lo que distingue su arquitectura es el atrapamiento entre ambos modelos espaciales y domésticos: su superposición. En la arquitectura de Le Corbusier, el espacio doméstico es simultáneamente abierto y envolvente, transparente y compartimentado, continuo y discontinuo. O, en sus palabras, interior y exterior. Es, por tanto, conflictivo por definición o, en palabras de Breton, sublime y, por tanto, ajeno a la simplificación racional o a la ley de “la causa y el efecto”.

Para los surrealistas, la manifestación de los aspectos sublimes de la realidad requiere la presencia simultánea del paradigma y de su deformación, de su forma estable y su fractura. Sea este paradigma el lenguaje –garante de la coherencia semántica por medio de la estructura sintáctica–, el marco –el mecanismo para diferenciar la realidad de su representación– o la estructura anatómica –sobre cuya apariencia se sustenta la naturalidad orgánica o, al menos, se representación.

*“Rather than reducing the disjunctions of the parts, the englobing term as stage, frame, box or anatomy simple displays the merveilleux as a space of paradox. Such dissociative metonymies tease the imagination without ultimately yielding to the cognitive process of decoding.”*²⁸

En una improbable aunque innegable coincidencia con el surrealismo, Le Corbusier aprovecha los conflictos latentes para construir un discurso más ambicioso que el de la razón, superponiendo estrategias e instrumentos contrapuestos. Y la sensibilidad surrealista que invade la experiencia de París en los años de la posguerra le ofrece los recursos para integrar el conflicto en el discurso de la arquitectura como conexiones improbables e imprevistas entre “realidades más o menos lejanas”.

[11] Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Éditions Crès, Collection *L'Esprit Nouveau*, p. 125 FLC-ADAGP

[12] Le Corbusier, Rez de Chaussee Maison Canale, Boulogne-sur-Seine, 1924 FLC-ADAGP

[13] Le Corbusier + Jeanneret, Rez de Chaussee (Planta Baja) Maison Stein. De-Monzié. “Garches”, en *L'Architecture Vivante* MCM XXIX. Paris: Editions Albert Morancé, 1927, p. 30 FLC-ADAGP



[1]

05 | En torno al mundo. Reflexiones sobre el proyecto del mundo en condensación o despliegue _Ángel Martínez García-Posada

1

[1] Entre 1959 y 1961, el artista Piero Manzoni llevó a cabo la serie *Líneas*. En ella se dedicó a producir segmentos de longitud variable, desde 1,76 metros –acaso su propia estatura– hasta varios kilómetros. En total sesenta y ocho trazas de diferentes tamaños. Manzoni las ejecutaba sobre tiras de papel que luego enrollaba y encerraba en tubos de cartón con la pretensión de que nunca fueran abiertas, como en la más célebre de sus obras, *Muestra orgánica enlatada*. Todos los cilindros se etiquetaban con la longitud de la pieza, el mes y el año de su realización, además de la firma del artista; aquellas obras eran para el público como un acto de fe, la exhumación de cualquiera de sus latas o tubos desvanecería el singular hechizo artístico. Manzoni se anticipaba a cierto arte conceptual.

El 4 de julio de 1960, Manzoni dibujó y encapsuló una de estas líneas en Herning. En algunos documentos puede leerse que en esta ocasión el cilindro era de cinc, y que fue enterrado en los jardines del museo de arte contemporáneo de esta ciudad danesa; en suposición, aquella debía haber sido –si bien todo sigue siendo cuestión de credulidad– una de las primeras de una sucesión de marcas lineales sobre papel sepultadas en las principales ciudades del mundo, con la pretensión de igualar, sumando sus longitudes, la dimensión de la circunferencia en torno al globo terráqueo. La idea abstracta era clara en su concepto, igual que en su disparatada magnitud, aunque el registro concreto siga siendo un tanto confuso, como la propia existencia de Manzoni, de origen aristocrático y disoluto final a los treinta años. Algunos datan el origen de esta pretensión universal el 18 de agosto de 1959 en la Galleria Pozzetto Chiuso de Albisola Marina, y otros apuntan una exposición de doce estuches, con líneas entre los 4,89 metros y los 33,63 metros cuyos precios oscilaban entre las 25.000 y las 80.000 liras en función de su tamaño –¿a cuánto saldría el centímetro de artista?–, en la Galleria Azimuth, de significativo nombre y propiedad del mismo autor. Hay cierta unanimidad en que la línea de Herning pudo ser la más larga del conjunto, 7.200 metros. Su trazado fue documentado desde las 4.00 am hasta las 18.55 pm de aquella jornada estival. Con posterioridad, realizó otras dos tandas adicionales de 1.000 metros y 1.140 metros. Si parece indiscutible que la consecución final del proyecto nunca fue alcanzada.

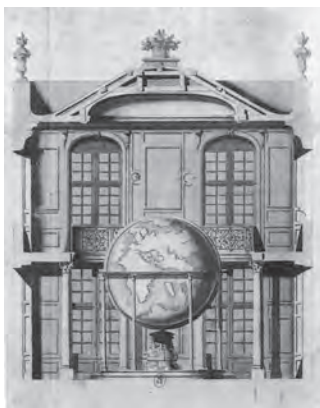
Para nosotros, en cambio, todos estos proyectos conservan en plenitud su potencia y magnetismo, tanto en su despliegue como en su plegado intelectual. Por un lado encontramos en el planteamiento –enrollar sobre sí mismo el dibujo de una línea, formando círculos concéntricos, y esconderlo con la indispensable participación cómplice del entusiasta dispuesto a aceptar la historia– otro delicioso episodio sobre la noción del arte como idea y el papel activo del espectador en estas maniobras orquestadas. Por otro, reconocemos la propuesta visionaria, literal y metafórica de pretender abarcar la envoltura del planeta. Existe incluso otro proyecto de Manzoni aún más ambicioso, por conceptual, *Línea de longitud infinita*, cuyo desarrollo, al igual que cada porción de la serie *Líneas*, estaría almacenado dentro de un contenedor, este de madera, sin apertura alguna, encerrando idealmente una línea existente solo como puro concepto.

Resumen pág 43 | Bibliografía pág 50

Doctor arquitecto, profesor del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla desde el año 2005, antes becario del programa de formación de doctores en este centro. Miembro del grupo de investigación Proyecto y Patrimonio, de la Junta de Andalucía, y del grupo de innovación educativa TR Lab, de la Universidad Politécnica de Madrid. Como docente e investigador es autor de distintas publicaciones sobre arquitectura, ciudad, territorio o arte contemporáneo, desde el entendimiento transversal de la cultura y la continuidad entre proyecto e investigación.

Palabras clave

Mundo, mapa, proyecto, idea, línea, pliegue



[3]



[2]

[1] Piero Manzoni. *Líneas*, 1959-1961, y *Línea de longitud infinita*, 1960. Imagen tomada de San Martín, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

[2] Piero Manzoni. *Base del mundo, base mágica n.3, Homenaje a Galileo*, 1961. Imagen tomada de San Martín, Francisco Javier. *Piero Manzoni*. Madrid: Nerea, 1998.

[3] Jules Hardouin-Mansart. Pabellón modificado en la corte de Marly para albergar la Esfera Celeste de Vincenzo Coronelli. Imagen tomada de González Martínez, Plácido. *La plaza de los trofeos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2009.

Quizás esta lectura presente de aquellas líneas pasadas aliente una actualización estimulante: la remisión al enterramiento alude también a la noción metafórica de semilla. Es hermoso pensar en la figura de envoltorios cilíndricos, como esas cápsulas del tiempo que algunas instituciones ahora preconizan, que en potencia contienen las líneas que pueden envolver el mundo, o que desplegadas permiten dibujar infinidad de formas indeterminadas, desde paisajes hasta escritos. Tampoco es probable que Manzoni, más irónico y menos poético, pretendiera jamás este mensaje. A mí sí me gustaría interpretarlo en esta ficción con moral: latentes en cajas sumergidas, como raíces anulares por desenrollar, en recipientes de planos como los que los estudiantes de arquitectura portan, subyace el mundo por dibujar en la abstracción geométrica de un conjunto de líneas. En cierto sentido figurado eso es, tal vez, lo que algunos pretendemos en las escuelas de arquitectura. Podríamos recordar, en coherencia circular, otra enternecedora serie de Manzoni, sus *Bases mágicas*, que en el deseo simbólico de tornar en obra de arte aquello que se posaba en ellas (lo mismo hizo con sus *Esculturas vivientes*, personas transformadas en obras, al encaramarse a la peana y ser selladas con la huella del artista) o contra lo que estas se apoyaban, acababan obrando el milagro de convertir el mundo entero en una obra de arte como ni siquiera Duchamp alcanzara a imaginar –las *bases mágicas* eran un homenaje innegable al creador de los *ready-mades*–, en trascendencia final, en resonancia con el más inclusivo dogma de fe, la celebración del mundo como una obra de creación: así *Base del mundo, base mágica n.3, Homenaje a Galileo*, también en Herning, y coetánea de los ejercicios anteriores, donde el mundo por completo se subía a un icónico pedestal cúbico, y la Tierra se metamorfoseaba en una obra de arte. [2]

2

[3] En torno al cambio del siglo XX al XXI, la artista Jennifer Bolande, autora también de la serie *Pliques del mapa*, fue tomando fotografías en lugares diversos en las que aparecían bolas del mundo al otro lado de una ventana. A veces esta pertenecía a una vivienda, a una tienda, a una oficina o a un colegio. La colección *Vistas de la Tierra* era heterogénea y modesta: en algunas estampas la ventana figuraba cercana y los detalles se apreciaban con claridad; en otras, al tratarse de plantas altas, apenas se intuían las escenas, pero en todas se distinguía la idea simbólica de la Tierra al otro lado del cristal, como un marco invertido, literalmente una ventana al mundo. Bolande sostenía que el primer fotógrafo de la Tierra desde el espacio despertó la conciencia que llevaría a la preocupación medioambiental. Algunos autores han explicado que estas primeras imágenes desde un satélite fueron también la levadura del movimiento *land art*. En contraste con la referencia de universalidad icónica de todas las fotografías de su serie, los títulos de cada instantánea acusaban el punto exacto en que fueron tomadas. Más o menos en los mismos meses, la fotógrafa Atsuko Arai realizó el ejercicio contrario, *La vuelta al mundo en Madrid*¹, documentando lugares de distintos países con fotografías que habían sido todas tomadas en Madrid. Un engaño sutil consistente en superponer un marco rotulado con el destino convocado y sujeto con su mano al aire, heterotopías agavilladas por la retratista cuyo trabajo fue definido por Mario Vargas Llosa en un artículo brillante, *El mundo en un pañuelo*, como el de una ilusionista que dinamitaba fronteras y símbolos². Cuando la mirada del espectador trascendía la leyenda de cada instantánea, descubría la realidad oculta tras el artificio; igual que *El Aleph* de Borges, la geografía limitada de Arai contenía los tesoros del mundo. Entre una y otra tentativa, la de Bolande y la de Arai, gravitan nuestros proyectos, hacia delante y hacia atrás, el mundo condensado o el mundo por desplegar.

Entre los intentos por extender la tridimensionalidad esférica del planeta sobre el papel, me ha parecido siempre un episodio clarividente, a la vez un juego y un manifiesto contracultural, aquel *Dimaxion Map* de Buckminster Fuller, patentado en 1946, aunque existían versiones anteriores,

¹ El proyecto fue expuesto en 2002 en la Galería Moriarty de Madrid y, posteriormente, en el Photomuseum Museo Vasco de la Fotografía de Zarautz.

² “Se trata de un ficción. O, mejor dicho, de un engaño. Todas las fotografías de esta vuelta en imágenes al abigarrado mundo de las arquitecturas, las culturas y las costumbres multicolores a lo largo del planeta han sido tomadas en Madrid, en un perímetro que no debe superar el casco viejo de la ciudad. Atsuko Arai no es sólo una ingeniosa fotógrafa; es una ilusionista, una notable embaucadora, y, también, sin proponérselo ni sospecharlo, una dinamitera feroz de las fronteras, las convenciones y los símbolos patrios, esos emblemáticos espejismos en que se sustentan las ideologías nacionalistas. Cuando la mirada del espectador desborda el marco dentro del cual se halla apresada la imagen a la que alude la leyenda, descubre, con asombro, que aquello que parecía un atestado andén del metro de Tokio, un restaurante de Pekín, un pedazo de maleza de la Amazonia o el tráfigo asfixiante de Manhattan, son sólo escorzos, detalles, astutamente desgajados por la cámara de la coleccionista de paisajes folclóricos, de la más cotidiana realidad madrileña. Atsuko Arai se las ha arreglado para dar la vuelta al mundo sin salir del puñado de manzanas que circundan el Parque del Oeste, el Retiro, el Palacio de Oriente y la Puerta del Sol.

Sus ojos de zahorí han descubierto que esa limitada geografía escondía, como la caverna de Ali Baba o el Aleph de Borges, todos los tesoros y maravillas del mundo”, Vargas Llosa, Mario. “El mundo en un pañuelo”. *El País*, 27 de octubre de 2002.

[4] Esfera terrestre de Vincenzo Coronelli. Imagen tomada de González Martínez, Plácido. *La plaza de los trofeos*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla, 2009.



como la del artículo para la revista *Life* en 1943. En este presentaba una serie de cuatro mapas correspondientes a cuatro perspectivas del mundo emparentadas con cuatro modelos históricos que relacionaban historia y territorio. Mediante la proyección de su mapa del mundo sobre la superficie de un poliedro, Fuller ofrecía la posibilidad de conversión en un mapa bidimensional y, de paso, diluía la bipolaridad tradicional, y arbitraria, de norte y sur, que no debiera existir en una percepción global de la circularidad del planeta (él lo llamaba *Nave Espacial Tierra*).

Unos años antes, en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, con el lema *Construir el mundo de mañana con los instrumentos de hoy*, el pabellón de General Motors, *Futurama*, construido por Norman Bel Geddes, había sido el más visitado: en la llamada Sala del Mapa, un enorme plano de Estados Unidos mostraba los flujos y frecuencias del tráfico nacional, el visitante se sentaba en un tren que recorría varios niveles, 490 metros a 36 metros por minuto, y, a través de una banda corrida y circular de ventanas gravitando sobre los diferentes escenarios, disfrutaba de las recreaciones de las distintas situaciones ambientales de varias regiones y ciudades del país, como una actualización de los célebres dioramas del Museo de Historia Natural de Nueva York; en total más de medio millón de casas y edificios realizados uno a uno, con un millón de árboles de trece especies diferentes. Confieso mi atracción por cierta veta del arte que entronca con el coleccionismo representativo, con la cartografía subjetiva y metafórica, o con la arquitectura a modo de pasadizo entre lugares y tiempos distantes, tal que en los *haikus* que cortocircuitan distancias y escalas. Salvo en aquel cuento de Borges en el que el mapa del Imperio Chino coincidía con la superficie del Imperio³, todo plano está relacionado con la idea de microcosmos, porque el hecho de representar el mundo sobre una superficie limitada lo retrotrae a la propiedad telescópica y remite a la idea de un mundo más grande que lo contiene.

El arquitecto y profesor Plácido González Martínez, incluía en su extraordinaria tesis doctoral *La plaza de los trofeos*, la siguiente historia, a propósito de la gran ambición de Luis XIV, impulsada en un moderno aparato de Estado y apoyada también en la construcción de mapas que plasmaban la manera de ver el mundo resultante del avance racionalista. Los geógrafos habían ido expandiendo el mundo conocido desde el siglo XVI. En 1666, por orden del ministro Colbert, se había fundado la Academia de las Ciencias, que pretendía canalizar los esfuerzos por perfeccionar la disciplina cartográfica, a medida que el universo rastreado seguía creciendo. Entre los científicos convocados se encontraba Giovanni Domenico Cassini, que alcanzó a describir matemáticamente el movimiento relativo del sol, los planetas y sus satélites y, con ello, deducir las leyes absolutas que guiaban el movimiento de los cuerpos celestes que debían regir el movimiento terrestre. Así elaboró un gran mapamundi a partir de sus propias mediciones, que supuso una corrección de todos los trabajos de cartografía hasta la fecha. Lo que había aparecido como una empresa pragmática, otorgar al monarca una carta definitiva para el dominio del comercio exterior, concluyó en una ensoñación: fascinado por los resultados

³ “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas”.

Borges, Jorge Luis. “Del rigor en la ciencia”. *El hacedor*. Madrid: Alianza, 1960.

⁴ Christo y Jeanne-Claude. *Running Fence*. 1972-1976. Atravesaba los condados de Sonoma y Marin, en California, hasta llegar al océano Pacífico.

⁵ Pueden estudiarse algunas de sus obras tempranas, como *One Hour Run* (1968), *Annual Rings* (1968), *Boundary Split* (1968), *Directed Seeding* (1969) o *Accumulation Cut* (1969).

⁶ Desde finales de los años sesenta Sol LeWitt empezó a desarrollar sus pinturas murales, *Wall Drawings*. Con el tiempo comenzó a adaptarse al espacio en que habrían de situarse; pronto, también, dejaría de ocuparse de la ejecución de las mismas y empezarían a materializarse con la mediación de un séquito de ayudantes anónimos, formando una larga serie numerada.

el Rey Sol encargó la elaboración de un mapa de la nación de una escala desconocida hasta ese momento, que fuera como una miniatura de su reino; en el proceso, el avance acelerado de las técnicas de representación y el grado de detalle exigido iba revelando la futilidad del empeño, el mismo progreso al que servían relegaba los mapas a un mero objeto artístico, por falta de exactitud o de actualización ante el suceder de los descubrimientos. Entre 1681 y 1683 el cosmógrafo veneciano Vincenzo Coronelli realizó dos míticas esferas para ser ofrecidas en alegórico tributo a Luis XIV. Las dos ejemplificaban la voluntad de concentrar en un punto, en una época, todo el saber sobre el cielo y la tierra, aunando el trabajo de geógrafos y pintores de la corte. El globo celeste marcaba la posición de los astros en la fecha exacta del nacimiento del monarca; la representación, en cambio, no era estática, como antes se apuntaba, su trabajo quedó obsoleto a partir de los estudios de Cassini, difundidos poco antes de la finalización de las esferas. Colbert fue el encargado de estudiar el emplazamiento de los dos globos, en sintonía con la decisión del traslado de la corte a Versalles en 1682. Pero el proyecto, como la actualización de la esfera terrestre, quedaría truncado. Colbert moriría dos meses antes de la conclusión del trabajo de Coronelli. Al final, la ubicación resultó menos significativa y más prosaica; sería más una cuestión “de peso” que de ostentación. Las dos toneladas y media, los cuatro metros y medio de cada una, impidieron su colocación en Versalles. Tras veinte años a la espera de destino, fueron ubicadas en la residencia de retiro del monarca en Marly le Roy, en un recinto que había sido ordenado por Jules Hardouin-Mansart, en el que había diseñado los distintos pabellones y organizado la disposición paisajística. Mansart coronaría este emblema con las dos esferas, lo que requirió una metafórica operación arquitectónica, quizás uno de los encargos más curiosos que un arquitecto pueda recibir jamás, construir un estuche para guardar el mundo, una envoltura desde la que observar en su interior el mundo y el cosmos, para nosotros un cierre circular de la travesía que iniciábamos con el mundo tras una ventana. Mansart hubo de vaciar dos pabellones, transformando su sección, cortando forjados, hasta ahuecar su interior, disponiendo una doble altura que favoreciera una visión completa. Los hemisferios inferiores podían ser contemplados desde el suelo, los superiores desde la primera planta caminando por una pequeña galería alrededor.

En el mismo plano metafórico, podríamos ver aquí una analogía con el hermoso desafío de los arquitectos, o de los estudiantes de arquitectura: encerrar el mundo en una arquitectura como Manzoni pretendió encerrarlo con sus segmentos, contener en un fragmento el universo que se ha ido expandiendo en virtud del conocimiento en progreso, de Galileo a Cassini, de Coronelli a Fuller, de Mansart a Geddes, de triangulaciones a cualquier mapa levantado desde un satélite. [4]

3

[5] A partir de la década de 1960 algunos artistas que huían de un arte tradicional de pinturas enmarcadas o de esculturas al uso en un pedestal, como en las *bolas mágicas*, comenzaron a abordar intervenciones en el territorio, liberadas de su reclusión en galerías, y a reflexionar sobre las transferencias entre el lugar real y su representación, a través de un discurso metaliterario y de un registro del paisaje como una superposición de estratos físicos y mentales. Las *Líneas* de Manzoni tenían algo de obra de *land art* refleja, especulación invertida y metafórica de algunas de estas experiencias.

No sería difícil esbozar similitudes cruzadas, con esa obra de Manzoni, en algunos casos conceptuales y en otros procesuales. El *Kilómetro roto* de Walter de Maria –500 varillas de latón de 2 metros cada una– proponía un despliegue extensivo de elementos repetidos afín a los cilindros que encerraban distancias que al sumarse hubieran cubierto longitudes mayores. Su *Kilómetro vertical* enterrado en el piso bajo una chapa metálica en la plaza central de Kassel se asemejaba a la invocación de la creencia del espectador en la veracidad de la medida consignada por el artista. La enorme tela al viento de Christo y Jeanne-Claude que atravesaba varios condados del oeste americano tenía un cariz similar a aquella línea que anhelaba reproducir un meridiano⁴. Las primeras realizaciones de Dennis Oppenheim, que jugaban a hoyar el terreno señalando la artificiosidad de las líneas de fronteras entre países o entre husos horarios, albergaban también una ambición cerebral del mismo alcance⁵. Las largas rectas, o los círculos cerrados, con que Richard Long señalaba sus paseos, físicos y mentales, se emparentaban con todas estas líneas. Aquella pieza del *Arte Física* de Fernando Meireles, que en una caja de madera encerraba 30 kilómetros de hilo que antes se había dedicado a extender en el litoral de Río de Janeiro, deparaba una sintonía asimilable. En una derivada conceptual, incluso, cabría aludir a los millones de líneas que irían cubriendo los muros del mundo contenidas por implicación en los cientos de enunciados con instrucciones de las pinturas murales de Sol Lewitt⁶.

Puede que exista una obra que por antonomasia sublime todas estas analogías, el muelle en espiral de Robert Smithson en el lago salado de Utah. La espiral de basalto en el agua podía inter-

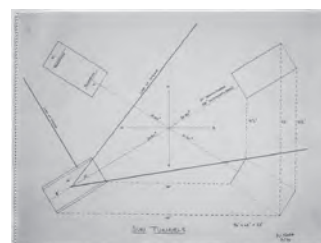
pretarse en avance o a la zaga, como hemos hecho antes con las *Líneas* de Manzoni al mirarlas en su proceso de ejecución hasta ser plegadas y encriptadas, y al imaginarlas en su despliegue potencial como gérmenes. La espiral de rocas podía estar extendiéndose o plegándose, condensando simbólicamente una lectura dual del tiempo hacia delante y atrás. A Smithson siempre le interesó el entronque de su obra artística con todas las ramas del conocimiento, así la cosmología o la ciencia. En su ambivalente forma encintada latía una simbología con el proceso de formación del universo: Smithson aceptaba la explicación de su origen como una acción de evolución de una espiral nebulosa de estrellas, y asumía la teoría de que el tiempo cósmico estaba marcado por un proceso de expansión y otro de recesión, la forma ambigua de la espiral podría estar desplegándose o enroscándose. Smithson frecuentó de niño el Museo de Historia Natural de Nueva York (y confesaba su entusiasmo por sus míticos dioramas). Aquellas visitas habrían de marcar su mirada para siempre. A la vez, y en la escala contraria, al microscopio, pensaba que la sal del lago, que se iría incrustando en las rocas, permitiría nuevas reverberaciones entre forma y fondo, ya que las moléculas cristalizadas crecían también en espiral, reproduciendo así la misma estructura que diera origen al universo; "cada cristal de sal evoca *Spiral Jetty* en su retícula molecular". Además de *Spiral Jetty*, quisiera consignar, por razones formales y también por cuestiones esenciales, dos trabajos de Nancy Holt (recientemente desaparecida): uno de ellos, su obra más celebrada; el otro, la más secreta.

En 1973 la artista (viuda de Smithson desde ese mismo año) realizó *Túneles solares* en el desierto de la Gran Cuenca de Utah, no lejos de *Spiral Jetty*, una escultura monumental y austera, consistente en cuatro cilindros de hormigón de 6 metros de largo y 3 metros de ancho en disposición de cruz. Cada brazo, de 29 metros de longitud, estaba orientado en alineación con la salida y la puesta de sol en los solsticios de verano e invierno. La parte superior de los cilindros, que alguien podría corresponder en salto de dimensión con los de Manzoni, estaba llena de agujeros que representaban las constelaciones de Dragón, Perseo, La Paloma y Capricornio; el diámetro de estos agujeros estaba hecho con la proporción de cada estrella de la constelación. La obra era pues un personal reloj de sol, o un calendario, en mitad de aquel territorio desnudo, y era a la vez un planetario abstracto, igualmente un atlas de estrellas o un mecanismo similar a esas cámaras oscuras. En *Atlas de estrellas*, John Cage utilizó un atlas de estrellas de 1958, publicado por el astrónomo checo Antoni Becvar, al que superponía pentagramas musicales y en el que la luminosidad de las estrellas se trasladaba al tamaño de las notas de la composición, en una equivalencia de luz con duración sonora. Era un proceso semejante al de Holt, pues relacionaba creación y lugar, en su caso con tintes surrealistas y entronques con la creación automática, asimilable a los túneles en Utah en su superposición de una trama abstracta geométrica a un territorio, como por aquellas fechas empezaban a ensayar ya ciertos proyectos paisajísticos. Sostiene Tonia Raquejo que, al igual que otras piezas de *land art* acercaban a nuestros días ciertas obras remotas, como los menhires o las líneas de Nazca, la alquimia de Holt nos traía aquí las estrellas, catalizadas en estos enormes tubos de ensayo, igual que Mansart había aprehendido el mundo según Coronelli en un pabellón de Marly le Roy. La abundante luz del desierto, al filtrarse por las perforaciones, proyectaba las constelaciones en las paredes interiores, también al modo de una linterna mágica (o un modulador de luz y espacio de Moholy-Nagy), y así, de forma caleidoscópica, las constelaciones viajaban por el cilindro a medida que el sol se desplazaba por el cielo. Por materialidad y escala, existe desde luego una cercanía metafórica con la arquitectura en su diálogo entre lo concreto y lo abstracto. Así, podría ser advertido como la posibilidad de habitar una infraestructura, tan contemporánea hoy en nuestra práctica arquitectónica, de construir un artefacto de capturas paisajísticas, de conciliar una forma con un lugar, y de domesticar un medio inclemente mediante la humanización de un espacio, entre interior y exterior, contenido en anónimas piezas de conducción de instalaciones. La obra de Holt, minúsculo oasis enfrentado a la inmensidad del desierto, es una obra de arquitectura que ilumina, desde el refugio de su sombra punteada, la hostilidad de un territorio.

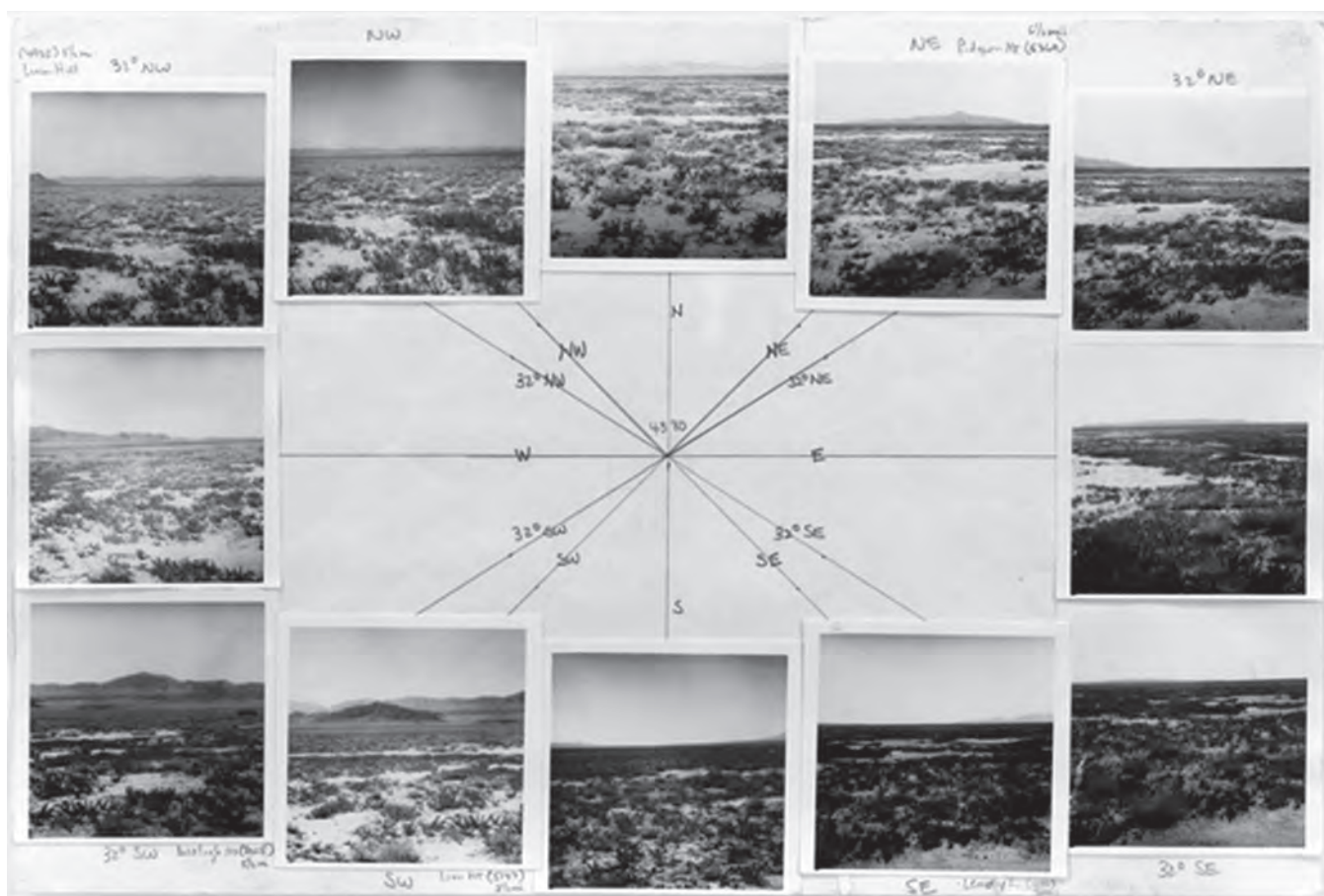
La segunda obra de Nancy Holt, misteriosa y desconocida, es *Poemas enterrados*, un trabajo más evocado que documentado. A partir de 1969 Holt escribió cinco poemas dedicados que luego enterró en cinco lugares distintos. Eligió para ello parajes remotos, cuyas características respectivas, geográficas, espaciales, atmosféricas, le evocaban a la persona destinataria. Se trataba de una experiencia subjetiva e íntima, una forma de arte próxima al regalo. Lo que sabemos del proceso es que junto a los versos custodiados en un recipiente cerrado y sepultado, la artista elaboraba un mapa, algunas pistas, fotografías que incluían detalles de la historia, la geología, la flora o la fauna de cada ámbito, también muestras de piedras y hojas de los alrededores del punto de excavación de cada poema. Todo ello remitía tanto a un lugar físico como a un escenario simbólico y, al parecer, eso mismo contaban los versos por desenterrar, también alusivos de algún modo personal a los destinatarios, todos muy cercanos. Las informaciones que dan cuenta de esta obra abierta son parciales, a veces contradictorias, los cinco remitidos no coinciden en los distintos libros en que se mencionan. Hace unos meses, con la ayuda de Sete Álvarez Barrena, contactamos por correspondencia con la artista, y ella nos ayudó a desentrañar par-

[5] Nancy Holt. Dibujo preparatorio de *Túneles solares*, 1973. Lápiz y doce fotografías en blanco y negro sobre papel. Imágenes tomadas del catálogo digital de la exposición Nancy Holt. Sightlines, celebrada en la Graham Foundation, Chicago, 2011 (www.grahamfoundation.org).

[6] Nancy Holt. Estudio de *Túneles solares*, 1976. Lápiz sobre papel. Imágenes tomadas del catálogo digital de la exposición Nancy Holt. Sightlines, celebrada en la Graham Foundation, Chicago, 2011 (www.grahamfoundation.org).



[5]



[6]

cialmente estos secretos, hasta el punto en que quiso, y nosotros comprendimos que habíamos de detenernos. Desde su retiro americano, suponemos que ya enferma, nos fue dando algunos datos, más de los que han podido leerse hasta ahora en las distintas fuentes: el primero de los poemas estaba dirigido a su pareja, Robert Smithson, eran versos de amor en algún bosque de Reino Unido; el segundo fue escrito para Richard Serra, aunque nunca llegó a enterrarlo, recopiló toda la información, y quedó para siempre como un proyecto pendiente; el tercero se compuso para John Perrault, y se cubrió en Florida, en una lengua de tierra en el agua; el cuarto, para Phil Leider, se trasladó al subsuelo de una cantera de piedra rojiza de Nueva Jersey; el quinto, dedicado a Michael Heizer, fue enterrado en el parque nacional de Arches, en Utah, en un hermoso lugar llamado Double O Arch. Junto a ciertas explicaciones, Holt nos enviaba también algunas fotos en las que enseñaba cada uno de los lugares.

Hay una coincidencia procesual evidente con los actos de enterramiento llevados a cabo por Manzoni. Él escondía líneas que sumadas hubieran recorrido la Tierra; Holt enterraba poemas y lugares bajo ellos mismos, lacrando relatos sin acuse que, a su vez, eran una suerte de autorretrato, se explicaba también a sí misma con este conjunto de versos cosidos a cada lugar y a cada persona. Existe en este carácter íntimo de la obra enterrada un manifiesto silencioso sobre el alcance de toda obra, como si estuviera dedicada en exclusiva a cada intérprete. El hecho de escribir mensajes que nadie pueda leer, o solamente uno pueda hacerlo, es en sustancia un gesto artístico profundo, una epifanía. Quizás pueda concluirse que esta sea la esencia del arte. Los proyectos deberían ser en el tiempo y el espacio hilos –ovillados o desenvueltos– entre el arte y la vida, entre nuestra mesa y el territorio, entre el ser humano y el mundo. [6]

06 | Factores de progreso en la vivienda subvencionada madrileña de los años cincuenta.

Reseña histórica y normativa _Juan Manuel Ros García

Reseñas históricas. Instrumentos de desarrollo

Desde que, en agosto de 1924, Luis Lacasa hace mención escrita del libro publicado por Hermann Muthesius sobre Casas Baratas –*Kleinhaus und Kleinsiedlung*, 1922–, presentando por primera vez cuestiones constructivas al problema de racionalización de viviendas en España y proponiendo dar forma a la construcción con un sentido realmente coherente desde criterios de normalización¹, las distintas y conocidas fórmulas de gestión de los Poblados Dirigidos y de Absorción, las Unidades Vecinales, las Unidades Residenciales, así como Concursos de Viviendas Experimentales en Madrid, encaminados a crear campos de experimentación real en la segunda mitad del siglo XX, descubrirían ingeniosas soluciones a favor de la calidad de la vivienda económica, siempre al mínimo coste posible y abriendo una línea a la modernidad.

Para alcanzar, al menos en parte, los resultados deseados, fue determinante, además, una adecuada coordinación entre los distintos organismos institucionales (Instituto Nacional de la Vivienda-INV, Obra Sindical del Hogar-OSH, y la Comisaría de Ordenación Urbana de Madrid-COUM) y la existencia de un marco normativo adaptado –Ley de Viviendas de Renta Limitada–² a las exigencias concretas de un nuevo modelo constructivo posible de vivienda social [1] [2].

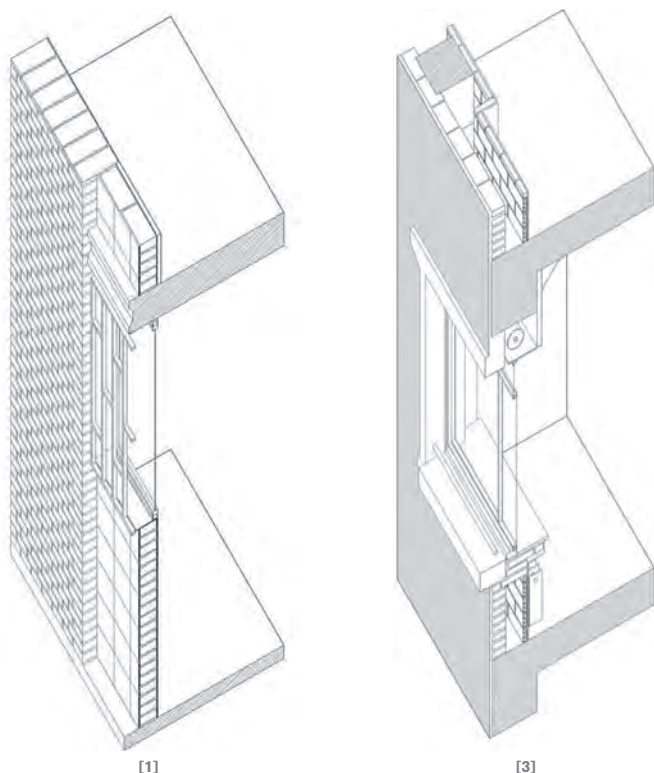
Hay que referirse, en primer lugar, como antecedente, a la “vivienda de renta media” impulsada por la Ley de Viviendas Bonificables aparecida en 1944 y a las medidas de exenciones fiscales para sociedades inmobiliarias de la Ley de Reforma Tributaria, que la consideraron objeto preferente de gestión para la solución del acuciante problema de dotaciones residenciales y que, progresivamente, se convertiría en medio de cooperación entre las administraciones públicas y las empresas privadas conforme fuera terminando la década de los cincuenta. Sociedades de gestión como la Inmobiliaria San Diego, CEYSA, Banús Hermanos o Urbis, creadas en torno a 1946, acometieron grandes actuaciones empresariales de promoción en torno a los sistemas de urbanización y construcción propios de edificios para clases medias. Destaca la construcción de sectores como

Resumen pág 44 | Bibliografía pág 50

Profesor coordinador de la Escuela Politécnica Superior Universidad CEU San Pablo –Departamento Arquitectura y Diseño– en el Área de Proyectos Arquitectónicos. Doctor Arquitecto (UPM). Investigador Principal del Grupo Rebirth. Inhabit relacionado con la vivienda social de emergencia y propuestas constructivas hacia modelos biosaludables. XVIII Premio Ángel Herrera a la Investigación en la modalidad de Arquitectura. Director del Taller de Innovación Arquitectónica-EPS. Experto en Tecnología y Construcción Arquitectónica aplicada.

Palabras clave

Vivienda social, habitabilidad, modernidad, normativa, cerramiento, historia, Madrid



[1] Luis Cubillo de Arteaga. Poblado Dirigido CANILLAS. Vivienda Unifamiliar. (1956 / 1959). Solución constructiva de cerramiento. Fuente: Autor Investigación

[2] Luis Cubillo de Arteaga. Poblado Dirigido CANILLAS. Estado original. Fuente: ALBEROLA, Mónica; *El poblado dirigido de Canillas. Un siglo de Vivienda Social. (1903/2003)*. Tomo II Madrid. Catálogo de Exposición. Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp.120-21.

[3] Promoción de viviendas acogidas al régimen de la Ley de 1944 para Viviendas Bonificables, desarrolladas por URBIS en el Barrio del Niño Jesús y proyectadas por J. A. Domínguez Salazar y Sáinz de Vicuña. Ejemplo de cooperación entre la Administración Pública y las nuevas sociedades privadas de promoción inmobiliaria. Solución constructiva de cerramiento. Fuente: Autor Investigación.



[4]



[5]

[4] J. A. Domínguez Salazar y Sáinz de Vicuña, promoción de viviendas en el Barrio del Niño Jesús. Estado actual. Fuente: Autor Investigación.

[5] J.A. Domínguez Salazar y Sáinz de Vicuña, promoción de viviendas en el Barrio del Niño Jesús. Proyecto original. Fuente: DOMÍNGUEZ SALAZAR, J.A.; "Barrio del Niño Jesús. Inmobiliaria Urbis S.A." *Arquitectura* n° 8 Agosto 1959. pp.29-33.

[6] 596 viviendas Grupo Marcelo Usera. Arquitecto: R. Aburto, 1956. Obra Sindical del Hogar. Proyecto presentado, junto con el Poblado de Absorción Fuencarral A de Sáenz de Oiza (1955), en la Exposición Internacional INTERBAU de 1957 celebrada en Berlín bajo el lema "La Ciudad del Mañana", soluciones para coordinar unas viviendas subvencionadas más sanas y apropiadas. Tipológicamente

¹ "Merece también especial mención el capítulo "Los tipos en la construcción", el cual encierra ideas que aun en la misma Alemania no se han desarrollado todavía, pero que hacen vislumbrar un porvenir no muy lejano en el cual la construcción ha de tomar nuevos caminos" LACASA, Luis; *Un libro alemán sobre casas baratas*, *Arquitectura*, añoVI, n°64, agosto 1924, pp. 231-236.

² Así, por ejemplo, el Plan Sindical de la Vivienda para los años 1954-1955, que contemplaba la construcción de 55.000 viviendas para miembros de los sindicatos –que para el caso de Madrid tenía programada la construcción de algo más de 9.000 viviendas repartidas en 15 grupos residenciales–, fija los criterios según las distintas categorías de viviendas: de renta reducida y de renta mínima. Según este criterio normativo de viviendas de renta limitada se inscribían, entre otros, el Grupo de García Noblejas, el Grupo Usera ver ([2]) el Grupo La Elipa, Grupo San Blas, Grupo San Fermín, Grupo Juan Tornero, Grupo Vallecas y Grupo Comillas.

³ SAENZ DE OIZA, F.J.; *Sesión de crítica de arquitectura*, *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 193, añoXVIII, enero 1958, p.36.

el de Palomeras Altas –710 viviendas, urbanizadora San Diego–, en Ricardo Ortiz –960 viviendas, urbanizadora CEYSA–, en el arroyo del Calero, el barrio de la Concepción –2.856 viviendas, urbanizadora Banús–, la ampliación de la avenida del General Mola –actual Príncipe de Vergara, Grupo Torras– y, especialmente para Urbis, la urbanización y ordenación de vivienda bonificable en el barrio del Niño Jesús proyectada en 1946 por los arquitectos Domínguez Salazar y Sáinz de Vicuña, realizada solo una parte de las 2.000 viviendas contempladas. [3] [4] [5]

Resultó sin duda interesante, pocos años más tarde, dar a conocer el repertorio de las diferentes plantas de viviendas expuestas y publicadas en 1951 con motivo de la Exposición Construc-ta-Bauausstellung celebrada en Hannover por la Asociación Alemana de Arquitectos. En ella claramente se propone el modelo de la investigación sobre nuevos materiales y estandarización constructiva, mediante la prefabricación industrial, para obtener criterios objetivos de clasificación y racionalización de los tipos de vivienda y su arquitectura más idónea. Igualmente, en el verano de 1957 se celebraría en Berlín la Exposición Internacional Interbau con el tema principal de la nueva construcción presente en la edificación de viviendas en toda Europa y con la construcción del Barrio Hansa como elemento principal. Se proyectan los edificios del nuevo barrio con una variada tipología y disposición, a cargo de cincuenta arquitectos seleccionados de todo el mundo, con el objeto de investigar sobre los modelos de vivienda subvencionada. Se completa el encuentro internacional con un pabellón en el que se celebra la exposición, bajo el lema "La Ciudad del Mañana", en la que se presentan los problemas y soluciones para coordinar urbanismo, arquitectura y una idea de vivienda más sana y agradable. La representación española en el certamen fue presentada en un pabellón próximo al de "La Ciudad del Mañana", dedicado exclusivamente al tema de la vivienda, exponiendo la gestión llevada a cabo por la Obra Sindical del Hogar. Concretamente, destacan en la exposición, entre otras, las obras del Poblado de Absorción Fuencarral A de F. J. Sáenz de Oiza, 1955, y las viviendas del Barrio de Usera de R. Aburto, 1956, con las que se pretende manifestar los buenos resultados conseguidos con el marco legislativo existente [6]. Sáenz de Oiza, al referirse a la experiencia del Barrio Hansa en la Interbau de Berlín, comenta de manera resignada: "Por otra parte, nuestro nivel en el arte o en la industria del construir es bajo y no podemos hacer esos edificios que exigen una terminación y un acabado perfecto. Así, nuestros resultados dejan bastante que desear"³.

La finalidad de los núcleos satélites de agrupaciones de viviendas, o Poblados de Absorción y Mínimos, situados en un marco amplio territorial, era eliminar el chabolismo, las chozas o las cuevas de determinados lugares de la ciudad, para liberar suelo de crecimiento urbano y así,

[2]



[6]

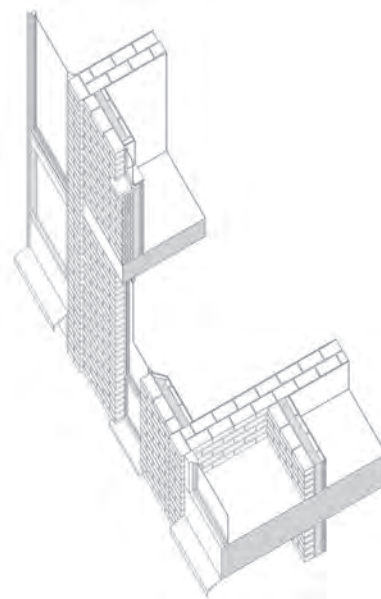




[7]



[8]



[9]

trasladar con urgencia a los aproximadamente 120.000 habitantes de esas áreas de infraviviendas a colonias de nueva creación y de bajo presupuesto, a base del tipo de vivienda “social” de rango inferior y 42m² de superficie máxima a la que accederían en régimen de alquiler. Los llamados Poblados Dirigidos de renta limitada, que ocuparían en gran parte las zonas liberadas por los anteriores chabolistas, surgen por decreto del 8 de marzo de 1957 y se concibieron para los emigrantes recién llegados a la ciudad. Tenían como fin contemplar que los futuros inquilinos colaborasen en la compra de materiales de construcción que se les suministraban o que participaran directamente en la ejecución de sus viviendas, a las que accederían en propiedad, bajo el control del arquitecto director de obra y mediante la denominada prestación personal por el 20% del valor de la vivienda. El marco legislativo se corresponde con la Ley de 1954 de Viviendas de Renta Limitada, Régimen de Protección, Grupo II. “Estos poblados se hacen con aportaciones de los particulares, bien en metálico o bien con su trabajo personal, de modo que el esfuerzo conjunto del Estado y del particular colabore a la resolución del problema de la vivienda de las clases modestas”⁴. [7] [8] [9]

Antes de que en 1954 Julián Laguna asumiera el cargo de comisario de la COUM, en 1950 se plantea proponer un Plan a cinco años para la construcción de 30.000 viviendas, así se plantearon los Poblados de Absorción –cuya construcción correrá a cargo de la OSH– de Manoteras, Canillas, San Blas, Palomeras y Villaverde. Más tarde, en 1953, vinieron los de Peñagrande, Vicálvaro y Carabanchel. El orden y proceso de ejecución de cada uno de ellos sufrió alteraciones con relación a las condiciones en sus propuestas iniciales, siendo el núcleo de San Blas el primero en comenzarse. Recogieron las influencias transmitidas por el clima de aperturismo internacional a los modelos neoconstructivos de viviendas como el analizado por la exposición *Constructa* de Hannover en 1951, aunque los elevados costes de producción obligaron a retomar los modelos de casas-patio unifamiliares de dos alturas con los criterios más tradicionales de economía conocida para la pura experiencia arquitectónica. Bajo un aspecto de construcción material, los Poblados de Absorción y, con más razón, los Poblados Mínimos (concebidos como alojamiento temporal, como el de Orcasitas o el de Vallecas (1958), aunque deberían necesariamente cumplir con las Ordenanzas Técnicas y Normas Constructivas aprobadas en 1955 desde la OSH, no se basaron nunca en una gran experimentación técnica de recursos materiales, sino en soluciones de la máxima simplicidad constructiva, con especial tratamiento y cuidado por la

se abandona la solución de patio cerrado, prohibido por la normativa, para desarrollar otra de viviendas corredor en la orientación más adecuada del bloque abierto. Estado original. Fuente: *Hogar y Arquitectura*. N° 28. Mayo-Junio 1960, pp. 19-31.

[7] José Luis Romany Aranda. Poblado Dirigido FUENCARRAL. Bloque, Fachada Sur. 1958 / 1960 Estado original. Fuente: AA.VV. *La quimera moderna. Los Poblados Dirigidos de Madrid en la arquitectura de los 50*. Madrid: Ed.Hermann Blume, 1989.

[8] José Luis Romany Aranda. Poblado Dirigido FUENCARRAL. Bloque, Fachada Sur. 1958 / 1960 Estado actual. Fuente: Autor Investigación.

[9] José Luis Romany Aranda. Poblado Dirigido FUENCARRAL. Solución constructiva de cerramiento. Fuente: Autor Investigación.

[10] F.J.Sáenz de Olza, J.L.Romany, E. Mangada y C. Ferrán. Unidad Residencial Loyola. Estado original. Construido por la entidad Hogar del Empleado en Carabanchel.1959 Fuente: *Hogar y Arquitectura* n°59, Julio-Agosto 1965, pp. 20-29.

[10]



[11]



⁴ “Los terrenos urbanizados, los proyectos, la dirección técnica, el suministro de materiales, la organización de la construcción y la financiación corren a cargo de los organismos oficiales y los particulares, por su parte, han de pagar los terrenos, los honorarios de proyecto y dirección y una pequeña parte de los materiales de construcción y de la mano de obra, con la modalidad de que aportando el trabajo, únicamente se pagan los terrenos y los gastos generales”. “Poblado Dirigido de Caño Roto”, *Arquitectura*, año 1, agosto 1959, n° 8, pp.2-17.

[11] F.J.Sáenz de Oiza, J.L.Romany, E. Mangada y C.Ferrán. Unidad Residencial Loyola. Estado actual. Fuente: Autor de la Investigación.

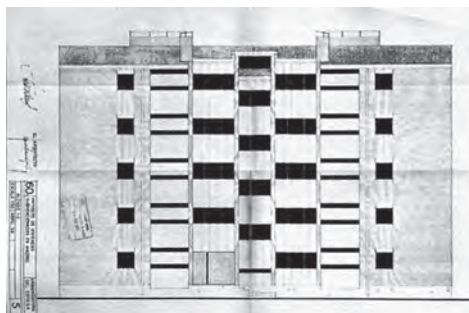
[12] F.J.Carvajal. Viviendas Subvencionadas. Colonia de El Salvador. Ciudad Lineal. 1958-62 Proyecto original. Fuente: *Arquitectura*, año 4, n°43, Julio 1962, pp 19-23.

[13] F.J.Carvajal. Viviendas Subvencionadas. Colonia de El Salvador. Ciudad Lineal. 1958-62 Estado actual. Fuente: Autor de la Investigación.

[14] M.Fisac. Proyecto de Viviendas subvencionadas. 1955. Poblado de Absorción Zofío de Carabanchel. Estado actual. Fuente: Autor de la Investigación.

[15] M.Fisac. Proyecto de Viviendas subvencionadas. 1955. Poblado de Absorción Zofío de Carabanchel. Planta vivienda tipo. 41m². Proyecto original. Fuente: Archivo Histórico-Fundación Cultural COAM. En donde desarrolla la solución del concurso de 1949. Muros de ladrillo transversales de carga que permiten la libre adaptación a la topografía y la correcta iluminación y ventilación cruzada en el concepto más digno e higiénico de vivienda social.

[16] M.Fisac. Modelo de Viviendas en Cadena. 1949. "Primer premio en el concurso de proyectos de viviendas para renta reducida, convocado por el Colegio de Arquitectos de Madrid." Proyecto original. Fuente: Archivo Histórico-Fundación Cultural COAM.



[12]



[13]

definición de las instalaciones –especialmente en los Dirigidos, como el de Entrevías de Sáenz de Oiza, Sierra y Alvear (1958)–, demostrando el interés por los aspectos relacionados con la salubridad o el confort ambiental. En este ejemplo queda patente la intención del arquitecto por la normalización constructiva como razón del proyecto. A este mismo tipo pertenece también la Unidad Residencial Loyola –Sáenz de Oiza, J. L. Romany, E. Mangada y C. Ferrán, 1957– [10] [11], los edificios para 2.074 viviendas del Gran San Blas –L. Gutiérrez Soto, J. A. Corrales, Cano Lasso y Vázquez Molezún, 1957–⁵, o las viviendas subvencionadas del Barrio del Salvador en la c/ General Aranzaz de Ciudad Lineal –Javier Carvajal– [12] [13]. Estos planteamientos tuvieron también soporte teórico, como el artículo publicado por Fisac en la Revista Nacional de Arquitectura –“Viviendas en cadena”, 1954– [14] [15] [16] con ocasión de su grupo experimental de Villaverde, promovido desde el INV y la OSH, en el que se buscan nuevas soluciones originales para vivienda protegida y materiales experimentales de aplicación.

En 195, la Constructora Benéfica Hogar del Empleado alcanzará funciones de total gestión en la mejora de las condiciones de vida de sus asociados, llegando a construir un número de 6.000 viviendas en Madrid con relativo mayor nivel de calidad que las promociones de similar categoría que se encontraban desarrollando. En muchos casos, los criterios en el planteamiento general de sus agrupaciones asentaron las bases que inspirarían actuaciones ambiciosas inmediatamente posteriores, como los comentados Poblados Dirigidos. Uno de estos ejemplos, en los que, además, se ensaya el control de todo el proceso constructivo, sería la Unidad Vecinal Batán para 752 viviendas protegidas –F.J. Sáenz de Oiza, J.L. Romany y Manuel Sierra Nava, 1955-63–⁶. [17] [18] [19]

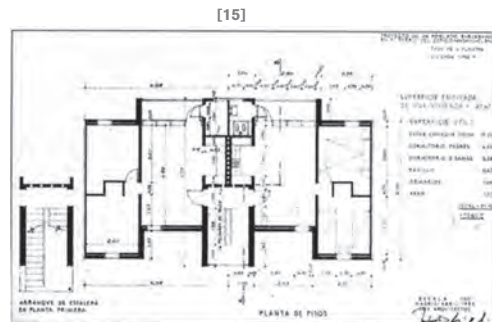
Una primera tentativa de avanzar sobre los modelos y soluciones a la cuestión de exigencia de vivienda social corresponde a la iniciativa abordada desde el Instituto Nacional de la Vivienda y la Obra Sindical del Hogar ajustándose a lo que determinaba la ley de 15 de Julio de 1954 para la construcción de 20.000 viviendas “ultrabaratadas” en un año. A tal efecto se dispone la convocatoria de un concurso de viviendas experimentales a realizar en determinadas parcelas de Villaverde. El encargo del proyecto se realiza a los arquitectos Núñez Mera, Zuazo Bengoa, Fisac y

⁵ GUTIÉRREZ SOTO, Luis; “Gran San Blas, parcela G”, *Arquitectura*, año 1, agosto 1959, n° 8, pp 2-17.

⁶ SÁENZ DE OIZA, F.J., ROMANY ARANDA, J.L. y SIERRA NAVA, Manuel; “Unidad Vecinal Batán”, *Hogar y Arquitectura*, n°33, marzo-abril 1960, pp. 2-10.



[14]



[15]

[16]





[17]



[18]

Carlos de Miguel. El conjunto se llevó a cabo en la Colonia San Carlos con 408 viviendas.[20]
[21]

El carácter experimental se redujo, no obstante, a la aplicación ingeniosa de soluciones de siempre, eso sí, con los criterios más exigentes de racionalidad.

Así, en diciembre de 1955, en su primera fase, y en abril de 1956, en su segunda, para fomentar de nuevo la investigación sobre modelos alternativos, dentro del campo de la vivienda modesta, desde el Instituto Nacional de la Vivienda (INV), dependiente del Ministerio de Trabajo, y, como efecto del recién aprobado Reglamento de la Ley de Vivienda de Renta Limitada –BOE 16 de julio de 1955, en el que se fomentaban las iniciativas de concursos para viviendas de fines sociales–, se convoca el Concurso de Viviendas Experimentales. Su objetivo era, además –aparte de realojar a los habitantes del recinto chabolista de Jaime el Conquistador [22] [23]–, ensayar nuevos sistemas de edificación según criterios de normalización y prefabricación constructiva, organización del trabajo y aprovechamiento, con los criterios de racionalidad y valor arquitectónico añadido sobre la base de un mismo proyecto y, entre todos, los agentes participantes del proceso constructivo, esto es: “...el espíritu del Instituto al convocar este concurso estaba únicamente en el deseo de aprovechar las técnicas modernas en la construcción de viviendas de poca renta”⁷. El concurso se planteó bajo la fórmula innovadora de arquitecto y empresa constructora con oferta económica y de tiempo, ambos asistidos por personal técnico del INV.

En cada propuesta presentada se encuentra la intención de “...aunar las necesidades de una planta funcional, las posibilidades de nuestra industria de la construcción y las exigencias estéticas de esta época. Dentro de un presupuesto reducido”⁸.

La importancia de este concurso reside en la enorme variedad de soluciones planteadas, que sirvieron de repertorio y experiencia pionera constructiva para posteriores actuaciones. Una de

[17] F.J.Sáenz Oiza, J.L.Romany y M. Sierra. Unidad Vecinal Batán. 1955-1961.Estado original. Fuente: *Hogar y Arquitectura*, nº33, Marzo-Abril, 1960, pp. 2-10.

[18] F.J.Sáenz Oiza, J.L.Romany y M. Sierra. Unidad Vecinal Batán. 1955-1961.Proyecto Fuente: *Hogar y Arquitectura*, nº33, Marzo-Abril, 1960, pp. 2-10.

[19] 408 Viviendas Experimentales en Villaverde. Colonia S.Carlos. 1956. Torre en Villaverde. Estado actual. Fuente: Autor de la Investigación. “La Empresa nacional que supone el Plan Nacional de la Vivienda es de todos, y, en primera línea, de los arquitectos españoles; éstos deben sentir hasta qué punto es necesario agudizar el ingenio, derrochar facultades, para resolver “a la española” el enorme afán de la patria para dar hogar digno y alegre a todos los compatriotas que de él carecen”. Luis Valero, Director General del Instituto Nacional de la Vivienda. RNA, agosto-septiembre, 1956, nº 176-177, pp. 45-46.

[20] 408 Viviendas Experimentales en Villaverde. Colonia S.Carlos. 1956. Planta Tipología Torre en Villaverde. Fuente: *RNA* Agosto-Septiembre 1956, nº 176-177, pp.45-46.

[21] Recinto chabolista Jaime I el Conquistador, Madrid. Fuente: *RNA*, Enero 1958, año1º, 193, pp.1-12.

[22] “El recinto madrileño conocido con el nombre de Jaime I el Conquistador, verdadera lacra social, que ya ha sido demolido como se aprecia, hecha durante el desmantelamiento de las covachas. A sustituir estos cánceres urbanos tiende la labor oficial, que con la colaboración de los particulares pueda dar solución al grave problema de la vivienda” *RNA*, enero 1958, año1º, 193, pp.1-12. Fuente: *RNA*, Enero 1958, año1º, 193, pp.1-12.

[23] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Concurso “Viviendas Experimentales” Camino Viejo de Leganés. 1956-1958. Solución constructiva de cerramiento. Fuente: Autor Investigación. “Donde esta patente centra su interés es en la forma de enlace de las distintas piezas, para lo cual, verticalmente desde los cimientos a la cubierta, una armadura auxiliar recorre el espacio que dejan entre ellos las mitades de pies derechos resistentes; horizontalmente se emplean tensores que se alojan en espacios formados por los nervios extremos de los elementos “X”; estos espacios se rellenan con hormigón en la obra”. *Revista Nacional de Arquitectura*, nº 195, marzo1958, pp. 8-10. Solución constructiva. Fuente: Autor Investigación.

[24] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958 Proyecto original. Fuente: *RNA*, nº 195, Marzo1958, pp. 8-10.

[25] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958 Proyecto original. Fuente: *RNA*, nº 195, Marzo1958, pp. 8-10.

[26] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958. Detalle del proyecto original. Fuente: *RNA*, nº 195, Marzo1958, pp. 8-10.

[27] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958 Detalle del proyecto original. Fuente: *RNA*, nº 195, Marzo1958, pp. 8-10.

[28] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958 Estado original. Fuente: *RNA*, nº 195, Marzo1958, pp. 8-10.

[29] Ignacio Álvarez Castelao. Edificio de viviendas. Camino Viejo de Leganés. 1956-1958 Estado actual. Fuente: Autor Investigación.

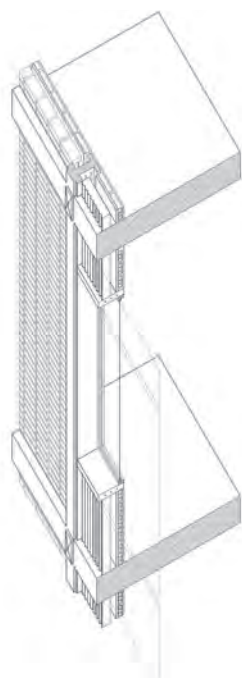


[21]

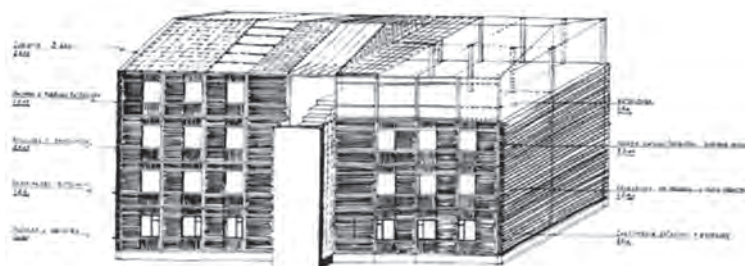


[22]

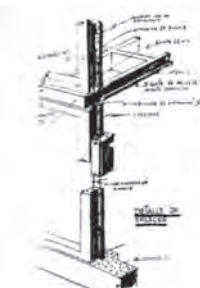




[23]



[25]



[27]



[28]



[29]

las más interesantes corresponde a la del arquitecto Ignacio Álvarez Castelao⁹. Esta solución, presentada por la empresa Constructora Asturiana S.A., contemplaba un sistema integral prefabricado, realmente novedoso, a base de módulos tipo "mit", que consistían en "Elementos X" de retículas armadas en las dos direcciones para formación de forjados sin vigas, y los "Elementos Y" de entramado vertical modulado según 35 cm x 35 cm para formación de huecos y transmisión estructural, arriostrados a su vez por piezas horizontales entre montantes principales, de manera que puedan implementarse con cierres de fábrica, en este caso con ladrillos dispuestos con llagas continuas. [24] [25] [26] [27] [28] [29] [30]

La crítica a los planteamientos de partida entendidos como demasiado elevados, llega, como otras veces, del propio Sáenz de Oiza al referirse a la realización de su proyecto presentado: "Las soluciones propuestas no suponen innovación de patentes extrañas en los tradicionales sistemas de edificar, sino mejora en la técnica de construir de aquellas partes que consideramos que son fácilmente y hasta necesariamente revisables. No somos partidarios de la creación de nuevas industrias encaminadas a resolver un determinado tipo de edificio, sistema siempre limitado y de resultado dudoso aplicado en desarrollos en masa, únicos que hacen posible su industrialización. Creemos, por el contrario, que la industrialización debe orientarse, de un lado, hacia el perfeccionamiento gradual de los tradicionales formas de edificar, y de otro, a la producción industrializada, seriada o modulada de sólo partes del edificio que, al ser producidas en gran número para su aplicación en distintos proyectos y localidades, permiten con seguridad su verdadera producción industrial".¹⁰

El concurso permitió, aparte de construir un total de 866 viviendas, generar expectativas nuevas entre los sistemas conocidos en el proceso de construcción de viviendas, sobre todo en la implantación de los métodos de prefabricación, patentes y criterios de montaje que, por otra parte, ya se extendían por la industria de otros países, pero que, aplicados en las condiciones límites de nuestro país, no llegaron sino a convertirse en aspectos avanzados destinados solo a especialistas, sin alcanzar gran repercusión social, y que se convertirían, de forma operativa y obligada, en mecanismos mixtos de adaptación local.

Se divulgan, además, en revistas especializadas, textos publicados por organismos internacionales para la conciencia y el fomento de la productividad, como *The European Productivity Agency of the Organisation for European Economic Co-operation*, en los que se insiste sobre la conveniencia de adoptar "un sistema modular como base para la normalización de los componentes del edificio. La solución del problema es una serie modular de componentes en el cual el tamaño de cada uno, o los tamaños de los componentes de cualquier serie particular, son parte de un sistema coordinado de medidas"¹¹ y, de esa manera, se reducen los elevados costes de construcción de viviendas con métodos tradicionales en todo el mundo ya que el "uso de un módulo internacional aumentaría las posibilidades de un comercio internacional de materiales y componentes de la construcción"¹².

⁷ Primer concurso de viviendas experimentales. *Revista Nacional de Arquitectura*, n° 193, febrero 1958, pp. 1-12.

⁸ MIGUEL, Carlos de; "Viviendas subvencionadas". *Arquitectura*, año 1, n° 8, agosto 1959, pp. 37-38.

⁹ ÁLVAREZ CASTELAO, Ignacio; "Viviendas experimentales". *Revista Nacional de Arquitectura*, año XVIII, n° 195, marzo 1958, pp. 8-10.

¹⁰ SÁENZ DE OIZA, Francisco Javier; "Viviendas experimentales". *Arquitectura*, año 1, n° 2, febrero 1959, pp. 5-11.

Reseñas normativas. Conclusión

Así, desde que la Ley de Casas Baratas del 12 de junio de 1911 representara el primer precedente de regulación técnica de aplicación a la construcción pública de viviendas promovidas por el Estado –el siguiente texto legislativo data del 10 de diciembre de 1921–, se marcan lo que podría entenderse como niveles mínimos de calidad y habitabilidad necesarios, relacionados con posibilidades suficientes de ventilación e iluminación. De este modo, en su Art.58, y con relación a los elementos de cierre, se puede leer: “Los cimientos y muros hasta 1m de altura han de construirse de modo que resulten protegidos contra la humedad del suelo... Los muros exteriores y las cubiertas deberán tener las debidas dimensiones para garantizar su solidez y habrán de proteger suficientemente el interior contra las variaciones atmosféricas de humedad y temperatura”. En su Art.94 se refiere a la necesidad de emplear los conceptos básicos de sencillez constructiva a favor de la economía general del sistema y afectando a las decisiones de acabados, sabiendo que los detalles constructivos finales serían “de la iniciativa de los arquitectos y peritos que proyecten las casas, los cuales adoptarán en cada caso, los procedimientos más convenientes dentro de la economía. Ésta se obtendrá empleando fábricas y entramados de sencilla construcción y mantenimiento. Pero no ha de imponerse la economía hasta el punto de que carezca la obra de las garantías de solidez y duración compatible con la reducción razonable de los gastos de construcción y mantenimiento, ni ha de olvidarse tampoco que, para los efectos sociales, el concepto de casa barata no puede desligarse del de casa higiénica”.

La legislación vigente posterior, esto es la Ley de Casas Económicas para las Clases Medias de julio de 1925, la Ley para Funcionarios del Estado de diciembre de 1927, la denominada “Ley Salmón” de 1935 y sus correspondientes reglamentos técnicos de condiciones constructivas, mantienen criterios similares a los mencionados anteriormente. Tras la guerra comienza un intenso periodo de promulgación legislativa referente a la política de construcción de vivienda, que modificaría los vigentes durante la época de la Dictadura y de la República. El texto principal daría lugar al nuevo régimen de protección “a favor de las entidades y particulares que construyan viviendas higiénicas de renta reducida” contemplado en la Ley de Protección de Vivienda del 19 de abril de 1939, acompañada de la creación del Instituto Nacional de la Vivienda que garantizaría, con su gestión, su cumplimiento. El reglamento técnico de la ley se aprueba el 18 de septiembre de 1939, y en él se tipifican las ordenanzas generales constructivas de aplicación y los modelos característicos que habrían de cumplir las viviendas protegidas bajo el amparo del Estado, que darían lugar al desarrollo de una normativa específica en la que se enmarcó la práctica generalizada de los asentamientos residenciales como respuesta al aumento de población en la ciudad. Será el Reglamento de Régimen Interior del INV del 29 de enero de 1941, aplicable a la Ley de Protección de Vivienda de 1939 y bajo la dirección de Benjumea Burin, el que definirá las condiciones mínimas para la protección considerada en el régimen legislativo. Significa, por primera vez, desde los organismos estatales y con relación a lo definido en anteriores textos normativos, un avance importante de exigencia en la precisión y cuantificación objetiva de los datos técnicos presentes en el proyecto del arquitecto. En el Capítulo I, en su apartado 4. Art.11-Sección Técnica de la Oficina Central, se fija que: “La Sección Técnica entenderá en lo relativo a las condiciones técnicas de construcción e higiénicas que han de reunir las viviendas protegidas que se construyan”¹³. En sus ordenanzas se destacan, asimismo, con profundidad los aspectos materiales, constructivos e higiénicos que tienen que cumplir las unidades de alojamiento para el cumplimiento de las exigencias mínimas establecidas de calidad. Establece la obligación de contemplar, fijando unos parámetros mínimos, una normativa técnica de alcance nacional para la construcción de viviendas de carácter social. En el texto, de lógica inspiración restrictiva de posguerra, se determinan datos objetivos para el análisis y comportamiento técnico de los cerramientos. Por primera vez, se deja abierta la posibilidad de proponer, siempre que sea económicamente viable, soluciones avanzadas e innovadoras para cerramientos con la condición de racionalizar su comportamiento y justificar el cumplimiento de las condiciones normativas. Este hecho influyó de manera rotunda en el carácter y desarrollo especializado de los nuevos materiales incluidos en la composición de fachadas, permitiendo, al amparo normativo, la máxima reducción de superficie construida en planta de las mismas a favor del aumento de la superficie útil, al mismo tiempo que exigió una mayor y necesaria precisión gráfica de las soluciones incorporadas en el proyecto para su aprobación una vez supervisado. Y ello ocurre en un momento de precariedad económica tras la contienda, como esfuerzo de control económico de los recursos destinados a la solución urgente de la vivienda.

Este cambio cualitativo de análisis del problema, su precisión en la definición técnica y su necesidad de aprobación, trajo consigo una nueva actitud en la experimentación de otras soluciones constructivas bajo la condición de cumplimiento de los mínimos establecidos en las ordenanzas que, sin duda, supuso una renovación arquitectónica global del modelo de vivienda bajo las premisas modernas de especialización material. La promulgación de aquel texto normativo de

¹¹ MOYA, Luis. “Coordinación Modular” *Revista Nacional de Arquitectura*. n.º 187, julio 1957, pp. 31-38.

¹² MOYA, Luis. *op.cit.*

¹³ Boletín Oficial del Estado, 13 febrero 1941, p. 1.015. Ministerio de Trabajo. Reglamento de Régimen interior del Instituto Nacional de la Vivienda. Orden de 29 de enero de 1941. En su capítulo XXX y por primera vez en un articulado estatal de obligado cumplimiento, se configuraban las zonas climáticas de la geografía española para justificar las necesidades térmicas de aislamiento en cada caso a incorporar en las soluciones de cerramiento de fachadas o de cubiertas, limitando valores máximos de conductividad térmica. Al mismo tiempo, se fijaría la superficie máxima de huecos en fachada según los 2/5 de macizo de muro.

¹⁴ En las que se obliga a la utilización, como cambio y avance técnico necesario de aplicación al carácter social de vivienda las “... cubiertas rígidas de hormigón armado, cámara de aire en los muros, forjados, instalación de sanitarios, tipología de huecos exteriores, impermeabilización de cimientos”. CABRERO, Francisco de Asís; “Viviendas económicas en Madrid”. *Informes de la Construcción*, n.º 70, abril, 1955.

¹⁵ En relación a la vivienda social de iniciativa pública frente al determinismo individualista reflejo de la producción mercantilista urbana, denunciado por autores como López de Lucio en su obra *Vivienda colectiva, espacio público y ciudad. Evolución y crisis en el diseño de tejidos residenciales 1860-2010* (2013) se debe imponer la aspiración global de construir la ciudad desde el modo de vida de los ciudadanos, desde un espacio urbano cotidiano que favorezca su condición social dentro de un contexto unitario no diferenciador. López de Lucio coincide en clasificar el Poblado Dirigido de Fuencarral, reseñado también en el presente artículo [4], como actuación destacada y ejemplar de intervención urbana a la altura de otros conjuntos europeos de calidad reconocida (Amsterdam, Viena) en los que se han superado los esquematismos racionalistas a favor de una ciudad con espacio público humanizado.

[30] T. Rodríguez, Grupo Residencial Nuestra Señora de Begoña, 1959. Propiedad de Inmobiliaria Múgica S.A. Pertenecientes a la Ley de Viviendas Subvencionadas de 1957. Proyecto original. Fuente: Archivo Histórico-Fundación Cultural COAM.

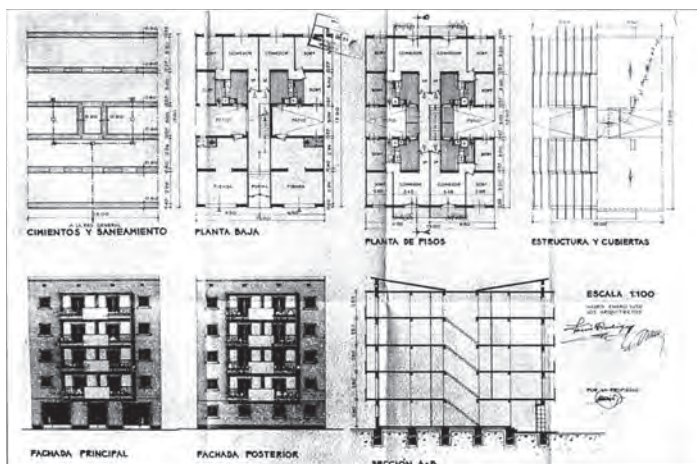
[31] T. Rodríguez, Grupo Residencial Nuestra Señora de Begoña, 1959. Estado actual. Fuente: Autor de la Investigación.

carácter técnico, no se planteó como hecho administrativo aislado, se le sucedió otro reglamento de similares características y obligado cumplimiento aprobado el 22 de julio de 1941, de aplicación con carácter mínimo en la construcción de viviendas sociales.

Posteriormente, en 1944 y hasta 1948 entraría en vigor la Ley de Viviendas de Clase Media que definiría la figura conocida como “casa bonificable” cuya regulación dependería de la supervisión final del INV para su aprobación, y clasificaría los tipos de vivienda en tres grupos y categorías de acuerdo a condiciones de calidad constructiva de materiales o de ejecución, niveles de exigencia técnica y funcionalidad de superficies y habitabilidad. La siguiente norma fundamental entra en vigor, con la Ley de Viviendas de Renta Limitada, el 15 de julio de 1954, con su inmediato reglamento de Ordenanzas Técnicas y Normas constructivas del 12 de julio de 1955 –participó en su redacción Francisco de Asís Cabrero, desde su puesto de arquitecto jefe de la Obra Sindical del Hogar–¹⁴, derogando todos los anteriores textos vigentes de aplicación, mejorando y completando ciertas cuestiones tratadas con ambigüedad en los existentes hasta la fecha. En el marco de esta ley se desarrollarían las actuaciones más representativas en materia de alojamiento social bajo la dirección de los organismos públicos del régimen, el INV, la OSH y la COUM –con el protagonismo de su director Julián Laguna–, como fueron los asentamientos de los Poblados Dirigidos. Introduciendo o recuperando novedades importantes en la gestión y construcción de viviendas, el concepto de “prestación personal” y el instrumento de “suministro preferente de materiales”, en un momento de precariedad económica, control productivo del Estado y escasez de recursos, cobrarían un relevante y positivo interés práctico.

Finalmente, se puede concluir y afirmar que La Ley de Viviendas de Renta Limitada se convirtió en un medio reglado realmente eficaz en el desarrollo de la política de vivienda hasta la nueva aparición de la Ley de Viviendas Subvencionadas de 1957, surgida desde el recién creado Ministerio de la Vivienda, que supuso la consecución, sin duda, del avance en la calidad de la vivienda de promoción pública madrileña a mediados del siglo veinte. Así, la intervención de gestión privada en diferentes instrumentos de desarrollo de iniciativa pública y el impulso normativo hacia cuestiones de calidad exigibles a las necesidades colectivas en materia de vivienda, condicionaron el progreso hacia un nuevo carácter representativo y de satisfacción social de la obra arquitectónica moderna. [12] En la segunda mitad del siglo XX surge, de este modo, un hecho notorio desde la experiencia madrileña: la necesidad obligada de alcanzar y cumplir, en la construcción de viviendas de promoción pública, desde sus diferentes factores de influencia, con exigencias mínimas de calidad técnica como máxima expresión posible, aunque tardía, de una anhelada y racionalizada economía. Se trata de poner en valor un singular y riguroso momento histórico, frente a postulados más actuales de planificación urbana¹⁵, en el que la importancia de la técnica material se erigió como recurso de gestión de calidad global, regulada desde normativas de exigencia social, y a favor del mejor modelo de vivienda subvencionada posible para el progreso de la ciudad.

[30]



[31]



07 | De la intuición a la metodología.

Propedéutica del proyectar en el curso básico de la HfG Ulm

Ángel Luis Fernández Campos, Emilia Benito Roldán y María Dolores Sánchez Moya

“Querido Gyorgy Kepes,

como probablemente sepa, estoy organizando un instituto que continúa nuestra querida vieja Bauhaus en Alemania. Naturalmente es algo diferente que usted encontrará adjunto en un folleto preliminar.

Esta carta es para informarle que necesitaríamos para un primer año algunos profesores de prestigio. Tenemos buenos jóvenes artistas pero no están formados como docentes. Nuestros cursos básicos necesitan profesores invitados para instruir a pequeños grupos de estudiantes al mismo tiempo a nuestros jóvenes.

Para esta labor también he convocado a venir desde los Estados Unidos a mi viejo amigo Josef Albers. También planeamos llamar a Walter Peterhans. Y ahora quiero preguntarle si podría serle posible venir por algunas semanas o meses y en qué momento.”¹

“Querido señor Bill,

Muchas gracias por su carta. Estuvo bien saber acerca de usted y de sus emocionantes planes. Pienso que es una tarea fundamental restablecer la Bauhaus en Alemania, y me complace que usted sea el espíritu que lo guía.”²

El intercambio de palabras entre un director que no culmina la trayectoria de la *Hochschule für Gestaltung* y un candidato a profesor que nunca llega a concretarse³, expresan la intensidad de la puesta en marcha de la institución dedicada a la enseñanza del proyectar con más influencia en Europa después de la Bauhaus⁴. La escuela siempre se caracterizó por crecer en un estado de ósmosis constante entre un cuerpo docente formado por artistas, científicos, técnicos, arquitectos y teóricos, y un conjunto de estudiantes que acudieron desde todas partes del mundo.

El devenir de la escuela estuvo marcado por una sucesión de intercambios y relevos generacionales e intelectuales con diferentes aproximaciones al proyecto. Convulsos giros pedagógicos determinaron que la institución, que había nacido como una propuesta para la refundación de la Bauhaus, terminara transformándose en el referente europeo de la metodología científica del proyecto en tan solo 15 años. Estos profundos cambios que experimentó la escuela en cuanto a la aproximación al proyecto se manifiestan de forma más significativa en el curso básico.

El curso básico, o *Grundkurs*, se concibe como un conjunto de enseñanzas de carácter propedéutico o preparatorio que proporcionaba una base común a los alumnos procedentes de varios países y desde distintas ramas de la enseñanza o del mundo profesional, artístico, técnico o artesanal. El paso por este primer curso orientaba a aquellos que lo superaban a continuar sus estudios en los departamentos de diseño industrial, comunicación visual, arquitectura e información⁵. El curso básico se organizaba en cuatro grandes grupos de disciplinas: el *Grundlehre*, también denominado *Visuelle Einführung* –aprendizaje del lenguaje visual–, el bloque llamado *Darstellungstechniken* o técnicas de representación, las ciencias exactas y las asignaturas teóricas. El *Visuelle Einführung* constituía el núcleo fundamental y el centro de gravedad del *Grundkurs*, donde se establecían las bases y las enseñanzas fundamentales del proyecto para los futuros diseñadores. El resto de asignaturas tenían un carácter de apoyo técnico –bien de representación, elaboración de modelos en taller– y teórico.

Anthony Froshaug⁶ explica que más que de una evolución, habría que hablar de una sucesión de varios cursos básicos, debido a que las diferencias entre sus contenidos y sus protagonistas fueron muy marcadas⁷. ¿Por qué varios? Son los protagonistas y sus diferentes enfoques del proyecto los que operan las transformaciones de un curso básico que nace bajo la influencia de los *Bauhäusler* y se extingue como departamento independiente y común, durante el curso 1960-61 tras experimentar una radicalización en la aplicación de la metodología científica en el proyecto. Un recorrido a través de estas enseñanzas permitirá identificar dónde se

Resumen pág 44 | Bibliografía pág 51

Ángel Luis Fernández Campos es Arquitecto titulado en la ETSAM y doctorando en la misma escuela. Está desarrollando una tesis titulada *Atlas propedéutico, que aborda la didáctica de las disciplinas visuales de la HfG Ulm y las vanguardias precedentes. Ejerce la docencia como profesor de Educación Plástica y Visual en la enseñanza secundaria pública.*

Emilia Benito Roldán es Arquitecto ETSAM y doctorando en la misma escuela. Desarrolla, en el departamento de Composición, una tesis titulada *La geometría como lenguaje de las formas. Hermann von Baravalle en la HfG de Ulm, que profundiza en la participación de la geometría dinámica en el proceso de proyecto en la HfG Ulm. Es profesora de Geometría y Dibujo en la Escuela de Arquitectura de Toledo, de la Universidad de Castilla-La Mancha.*

María Dolores Sánchez Moya es Doctor Arquitecto por la UPM (2012) y subdirectora de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Castilla-La Mancha, donde además imparte docencia de Proyectos y Composición. Ha realizado una estancia de investigación post doctoral en el archivo de la HfG Ulm, desarrollando junto a Ángel Luis Fernández Campos y Emilia Benito Roldán una investigación sobre el curso básico de esta escuela.

Palabras clave

Propedéutica, proyectar, curso básico, *grundlehre*, *Hochschule für Gestaltung Ulm*, Max Bill, Tomás Maldonado, Hermann von Baravalle, Horst Rittel, metodología

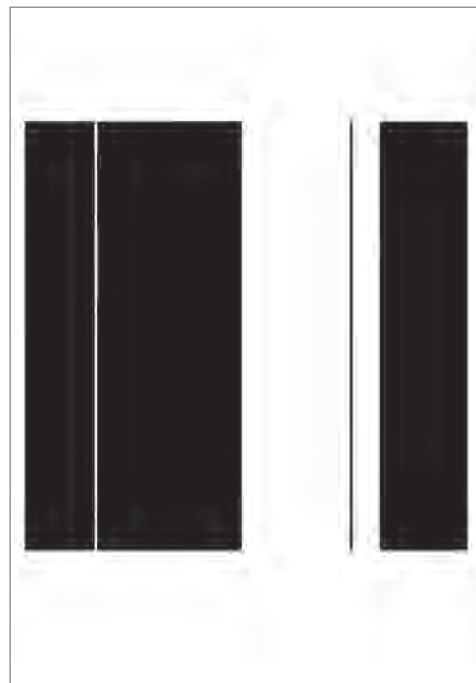
¹BILL, Max. Carta a Gyorgy Kepes con copia a Inge Aicher-Scholl, Zürich, 11 de mayo 1953. Carta inédita, Archivo HfG Ulm. En minúsculas del original.

²KEPES, Gyorgy. Carta a Max Bill, MIT Cambridge, 13 de mayo 1953 Estados Unidos. Carta inédita, Archivo HfG Ulm.

³Gyorgy Kepes en aquel momento enseñaba en el MIT invitado por Moholy Nagy. En la carta explica que, a pesar de que desea colaborar con Max Bill en la escuela, sus compromisos laborales en Estados Unidos le impiden comprometerse a ser docente de la HfG.

[1] Primer ejercicio del Visual Training impartido por Walter Peterhans.

"Ponderar una franja de superficies de la misma altura pero distinto ancho integrando los vacíos". Alumno Christopher Naske, Agosto 1953. Fuente: Archivo HfG Ulm.



⁴La escuela de Ulm nace vinculada al movimiento de la resistencia anti nazi. Sophie y Hans Scholl, dos estudiantes de la universidad de Múnich, fueron dirigentes y activistas del grupo de resistencia no violenta la Rosa Blanca. Este grupo, de convicciones cristinas, se oponía al régimen de Hitler, no solo por motivos políticos sino fundamentalmente por cuestiones éticas y morales. Acusados de traición, los hermanos Scholl fueron ejecutados en 1943 y se convirtieron posteriormente en símbolos de la lucha antifascista. Su hermana, Inge Scholl, junto con su marido, Otl Aicher, fueron dos de los fundadores de la escuela de Ulm y principales ideólogos de la escuela en sus inicios.

⁵Los alumnos, al finalizar el curso básico, eran examinados por un claustro de profesores que decidía si habían alcanzado el nivel suficiente para ingresar en los departamentos en el curso siguiente. Los cuatro departamentos de la HfG evolucionaron a lo largo de la vida de la escuela y en paralelo a la definición de su carácter. Por ejemplo, el departamento de arquitectura y ciudad inicial terminó denominándose departamento de construcción industrializada.

⁶Es imposible describir el curso fundacional de la escuela de Ulm. Todo lo que puede describirse son una sucesión de varios cursos entre los años 1953-4, cuando la escuela comenzó, y 1960-61 después del cual el curso básico fue abolido". FROSHAUG, Anthony. "Foundation Course, Ulm 1953-61". En: KINROSS, Robin (ed.). *Anthony Froshaug. Typography & texts*. Londres: Hyphen press, 2000, p. 133.

⁷Anthony Froshaug era diseñador gráfico del Royal College of Arts de Londres y profesor invitado desde 1957 en la HfG. Cuando la escuela comienza, entra en contacto con Max Bill porque sabe de su participación en la publicación de las obras completas de Le Corbusier y le propone realizar una versión en inglés. Max Bill le invita a formar parte de la escuela en un primer momento, pero poco después se arrepiente de su decisión al ver la edición en inglés del artículo de Bill "The Bauhaus idea: from Weimar to Ulm" que Froshaug había realizado en el anuario Architects' Year Book 5 de 1953. Finalmente, es Maldonado quien, en 1957, viaja a Londres para proponer formalmente la incorporación de Froshaug a la HfG.

⁸En aquellos tiempos no había una idea clara respecto de la profesión que más tarde sería denominada como "diseño industrial". En los países de habla alemana, era predominante el término "*Formgeber*" ("dador de forma"). Tampoco había ninguna concepción de la profesión que ahora llamamos "diseño de información" –se hablaba de "gráfica comercial" y "gráfica aplicada". BONSIEPE, Gui. "Sobre la relevancia de la HfG Ulm", en: VV.AA. *Ulm modelle-Modelle nach ulm, hochschule für gestaltung ulm 1953-1968*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003.

⁹La escuela en el año de su fundación aún no tenía sede y se alojó durante el primer curso y medio en la Ulm Volkshochschule. La Ulm Volkshochschule –universidad popular– fue creada por Inge Scholl y Otl Aicher tras el fin de la II Guerra Mundial, con el apoyo de gobierno militar americano. La escuela proporcionaba educación para adultos por las tardes que incluía conferencias.

¹⁰*Visual training* es un curso que sirve para entrenar el ojo y el sentido del diseño y para alentar la apreciación estética del mundo de las proporciones, las formas, los colores, las texturas y los espacios. El curso *visual training* ideado por Walter Peterhans todavía hoy se imparte en el IIT de Chicago. Los únicos trabajos dirigidos por el propio Peterhans se conservan en el archivo de la HfG Ulm.

encuentra el verdadero carácter propedéutico del curso básico, el que preparará de forma óptima a los futuros *Formgeber*⁸ de la HfG para su actividad proyectual en los departamentos.

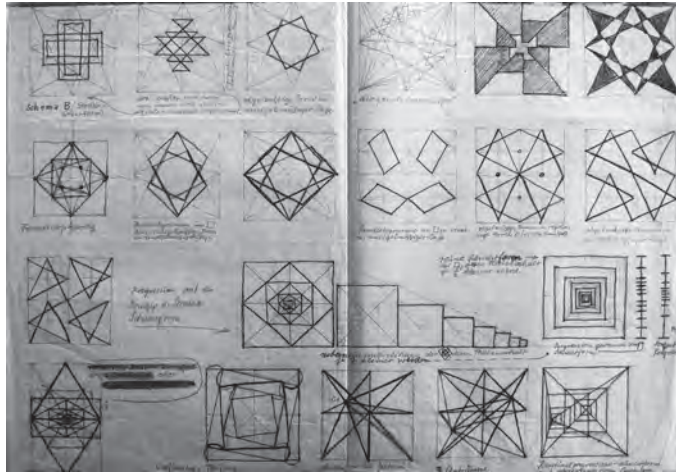
Curso básico Bauhäusler

El primer curso de la HfG comenzaría el 3 de agosto de 1953 y, en los meses previos, su director se encuentra inmerso en las cuestiones principales de la escuela: el proyecto del edificio en el Kühberg –una colina en el sur oeste de Ulm–, en la fundación del primer curso preliminar y la búsqueda de los futuros docentes⁹. Para este primer *Grundkurs*, Bill convoca a docentes de su confianza de los años de la Bauhaus que contribuyan con él a su refundación. Uno puede imaginar un primer año en el que se reencuentran en un nuevo claustro los antiguos docentes de la Bauhaus, cuando, en realidad, los cursos se concentraron de forma intensiva en varias semanas y la presencia de los *Bauhäusler* se sucedía con escasa coincidencia, debido a sus compromisos en Estados Unidos.

Walter Peterhans, antiguo profesor de fotografía llamado por Hannes Meyer a la Bauhaus, participa un único curso en el claustro de la HfG. En Ulm, Peterhans condensa en tres meses los dos cursos del *visual training*¹⁰ que está impartiendo en ese momento en el IIT de Chicago a los estudiantes de arquitectura del segundo y tercer año, bajo la dirección de Mies van der Rohe. La base filosófica y metodológica de las enseñanzas de Peterhans están asentadas en la idea platónica de que la belleza es una entidad universal y eterna que radica más que en el objeto, en su marco conceptual y en la persona que lo observa¹¹. Con un carácter analítico, Peterhans propone diez ejercicios que profundizan por separado en las cualidades de la forma: proporción, color, textura, ocupación y sensación de espacio. En ellos se investigan las ilusiones ópticas del espacio, la relación de proporción entre líneas y rectángulos, la creación de texturas con objetos y la generación de ilusiones de espacio a través de la repetición y secuencias de línea, densidad, color y disposición de superficies planas. [1]

Nonné Schmidt, viuda de Joost Schmidt, es la *Bauhäusler* que permanece más tiempo como docente en Ulm¹². Nonné es la única transmisora fiel que mantiene intacta la docencia de la etapa Bauhaus. Su didáctica se ajusta exactamente a las enseñanzas de la forma y el color de Klee y la teoría elemental de diseño de su marido, no en vano su curso se denominaba "Enseñanza de la forma y del color en Paul Klee y Joost Schmidt". [2]

Josef Albers viajaba a Ulm desde Yale donde era responsable del departamento de diseño. Nunca llega a ser un profesor permanente en la HfG, pero tiene un peso importante durante los dos primeros cursos como docente y asesor en el currículum del curso básico. El curso de Albers para la HfG es el resultado de la recuperación de algunos de sus ejercicios de la Bauhaus y las nuevas investigaciones del color que está desarrollando en Norteamérica. Se vertebra en tres ejes: diseño básico, dibujo básico y color básico.



[2]

El diseño básico, herencia directa de la Bauhaus, introduce al alumno en la exploración del material y el descubrimiento de las posibilidades que ofrece¹³. Estos cursos se concentran fundamentalmente en la generación de formas con plegados de papel y manipulación de alambres, aunque de forma puntual también trabajó con otros materiales como los *tensigrity* de madera y cuerda, los plegados de acetatos y los dibujos en arena. El dominio del trazado a mano alzada se alcanzaba en el curso de dibujo básico, desarrollando de forma simultánea la destreza visual y la capacidad motora del alumno.

En el curso de color básico Albers continúa su enseñanza de color iniciada en Yale y contiene las cuestiones básicas que después publicará en *Interacción del color* (1963). Los ejercicios están basados en la ley Weber-Fechner y consisten en la interacción e interdependencia del color-color, color-forma, color-cantidad y color-disposición. De esta manera, Albers transmitía a sus alumnos el valor relativo del color, que depende de la interacción con su entorno. [3] Esta enseñanza del color representa un contrapunto a la que llevaba a cabo Nonné Schmidt. Albers promueve el trabajo con papeles de colores por ser un material más seguro y homogéneo que si se dependiera de la técnicas pictóricas y pigmentos donde la variación de los matices dificultaría el proceso.

El maestro Itten realiza una breve estancia de dos semanas en la HfG en la que pone en escena su retórica sobre el color y Max Bill formula ejercicios desde las premisas de arte concreto.

Hacia un nuevo *Formgeber*

En 1955, Tomás Maldonado¹⁴ llega a la HfG invitado por Max Bill y con él una transformación profunda se gesta en los dos cursos siguientes a su llegada y germina con la marcha de Bill en 1957¹⁵. En los cursos 55-56 y 56-57 las enseñanzas se organizan de manera que los alumnos adquieren una preparación previa antes de sumergirse durante tres meses en el *Kurs Maldonado*. Este planteamiento, de entrada, denota una mayor coordinación entre las enseñanzas y el soporte que ofrecen unas a otras. Este hecho es especialmente elocuente entre el *Kurs Baravalle*¹⁶ y el *Kurs Maldonado*. El *Kurs Baravalle* del 56-57 continúa la línea de cursos anteriores

[2] "Estudios sobre el cuadrado. Enseñanza de la forma de Paul Klee". Curso Helene Nonné-Schmidt. Alumno Klaus Erler, curso 1953-54. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[3] "Transparencia. Ilusión óptica. Obtención de la misma mezcla de color a partir de pares de colores muy diferentes". Curso de Color de Josef Albers. Alumno Christopher Naske, enero 1954. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[4]. *Kurs Baravalle*. "Generación de hipérbolas mediante la progresión geométrica entre pares de rectas oblicuas". Alumno Urs Beutler, Curso 1956-57. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[5] Ejercicio del *Visuelle Einführung* impartido por Tomás Maldonado. "Escala de blanco a negro en cuatro pasos, sobre un triángulo de Sierpinski". Alumno Peter Disch, noviembre 1955. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[6] Ejercicio del *Visuelle Einführung* impartido por Tomás Maldonado. "Negro como color". Alumna Meret Lindinger, enero 1956. Fuente: Archivo HfG Ulm.

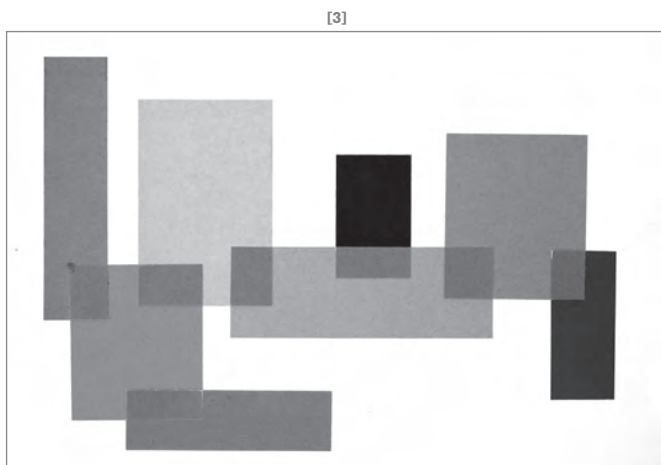
[7] Ejercicio del *Visuelle Einführung* impartido por Tomás Maldonado. "Precisión mediante imprecisión - imprecisión mediante precisión". Alumno Hans Von Klier, enero 1956. Fuente: Archivo HfG Ulm.

¹¹ El *Visual Training* ha sobrevivido porque tiene una fuerte base filosófica y metodológica. El *Visual Training* se basa en el concepto platónico, reafirmado por Kant, por el que la Belleza está fundamentada en el sujeto más que en el objeto". DOMER, Denis E. "Walter Peterhans and the legacy of visual training". *Reflections. Teaching architecture. The Journal of the school of architecture University of Illinois at Urbana-Champaign*, n° 5, otoño 1987, p. 23.

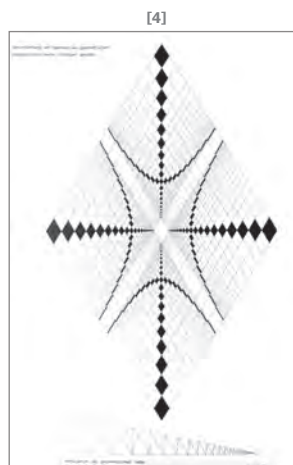
¹² El motivo de la mayor presencia de Nonné Schmidt en la HfG fue porque tenía mayor disponibilidad, ya que residía en la cercana región del Lago Constanza, donde se ocupaba de la fundación de su marido.

¹³ "Para preparar el camino al descubrimiento y la invención, que son los indicadores de la creatividad, prefiero materiales poco conocidos o que normalmente no se usen para las formulaciones visuales. Estamos empleando los materiales de una manera en la que los estudiantes no habían pensado antes. Para evitar la mera puesta en práctica de la teoría y la técnica prefiero el método inductivo, es decir, llegar a conclusiones después de haber realizado los ejercicios, de haber adquirido experiencia". ALBERS, Josef. "Mis cursos en la Hochschule für Gestaltung de Ulm". *Form*, n° 4, Cambridge: abril 1967, pp 8-10.

¹⁴ El artista argentino, que había entrado en contacto con Max Bill para la publicación de una monografía sobre su obra, entró en la escuela en el año 55 como su ayudante. Al final del curso 55-56 compartía el rectorado de la escuela junto a Max Bill, Otl Aicher, Hans Gugelot y Vordemberge Gildewart.



[3]



[4]

¹⁵ William S. Huff, alumno de la HfG y posteriormente profesor en Ulm y en la escuela de arquitectura de Buffalo, afirma que los cursos importantes de Maldonado fueron el 1955-56 –período de su formación como docente– y el 1956-57 –año de su consolidación–. En estos dos cursos precedentes las enseñanzas del *Grundkurs* se organizan de forma que los alumnos tienen una preparación previa en la que adquieren una serie de destrezas antes de sumergirse durante tres meses en el *Kurs Maldonado*. HUFF, Williams. “Albers, Bill y Maldonado: el curso básico de la escuela de diseño de Ulm (HfG)” En: ROSENBERG, Adriana (ed). *Tomás Maldonado, un itinerario*. Milán: Skira, 2007, p. 104. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, noviembre 2007-diciembre 2008.

¹⁶ Hermann Adler von Brackenburg Baravalle nace el 27 de mayo de 1898 en Viena (Austria-Hungría) y muere en Wiesneck in Buchenbach (Friburgo, Alemania) el 7 de junio de 1973, con 75 años. Educador, matemático, físico y astrónomo; director de la Sección Matemático-Astronómica en el Goetheanum de Dornach y profesor invitado en la HfG de Ulm entre los años 1954-1960 y 1967-1968.

¹⁷ MALDONADO, Tomás. “Rede des Vorsitzenden des Rektoratskollegiums der Hochschule für Gestaltung, Tomás Maldonado, zur Eröffnung des Studienjahres 1957/58 am Donnerstag den 3. Oktober 1957”. (Discurso del Rector de la Escuela Superior de Diseño Hochschule, Tomás Maldonado, para la apertura del curso académico 1957-1958 en Jueves, 3 de octubre 1957). Discurso inédito. HfG Ulm, 1957, p. 1.

¹⁸ En este curso, además, se prestará especial atención a la formación matemática con el Dr. Eichhorn, así como a la introducción a la metodología impartida por la profesora Dra. Walther. El Dr. Sperligh y el arquitecto Joseph Ryckwert dirigen el seminario histórico-cultural y el profesor Franzen la introducción a la sociología.

¹⁹ Carta de Max Bill a Walter Gropius, 10 de febrero de 1959. SPITZ, René. *HfG Ulm. The view venid the foreground. The political history of the Ulm school of design 1953-1968*. Stuttgart-Londres: Alex Menges, 2002, p. 231.

²⁰ MALDONADO, Tomás. “Bericht von Herrn Tomás Maldonado in der Verwaltungsratssitzung am 21 April 1958” (Informe de D. Tomás Maldonado en la reunión del consejo del 21 de abril de 1958). Discurso inédito. HfG Ulm, 1958 p. 4.

²¹ Horst Rittel enseñó un amplio rango de materias, incluyendo clases sobre metodología en todos los departamentos, MOA y en 1960-61 matemáticas, física y física técnica. En el departamento de diseño industrial enseñó mecánica general, en el departamento de comunicación visual, teoría de la información, en el departamento de Arquitectura, metodología, teoría de estructuras, introducción a la matemática lógica, permutaciones y combinaciones, topología, teoría de la ciencia, y cibernética. REUTER, Wolf. “... den Dualismus zwischen rationaler und intuitiver Tätigkeit auflösen” Horst Rittel an der HfG Ulm (“...disolviendo el dualismo entre la actividad intuitiva y racional”). Horst Rittel en la HfG Ulm. En VV.AA, *op. cit.*, p. 94.

basada en la geometría dinámica como generadora de la forma [4]. La representación de los elementos geométricos más sencillos –una recta– y sus posibles transformaciones, generalmente relacionadas con el movimiento –inversión–, tiene la intención de provocar una respuesta en cada alumno para generar otras formas –circunferencia–, de complejidad creciente. El *Kurs Baravalle* reactiva el sentido geométrico desde la percepción y la representación y conduce a la creación de un lenguaje de formas. Cualquier ejercicio queda abierto a nuevas posibles transformaciones.

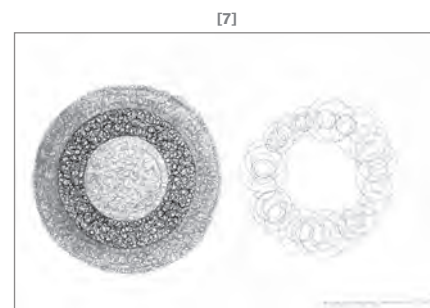
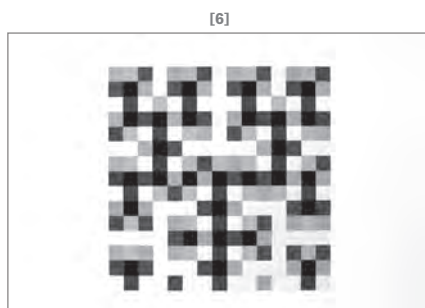
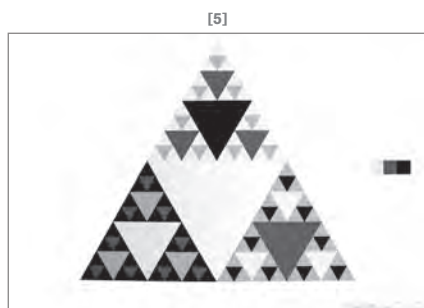
Maldonado desarrolla unos ejercicios plásticos basados en una gramática visual sobre cuestiones no objetivas que pretende emplearse como respuesta a los problemas de diseño. Más que una introducción a la forma, la *Visuelle Methodik* pretendía constituir una metodología de trabajo. Para articular esta gramática, Maldonado se basa en ramas de la geometría próximas al arte concreto –curva de Peano, triángulo de Sierpinski, Curva de Weierstrass, simetría, parquetaria–, así como a los problemas de figura fondo para los que la percepción de la psicología *gestalt* era una respuesta –el negro como color, exacto a través de inexacto, inexacto a través de exacto, efecto espacial, primer plano-fondo–. Para ambos docentes la geometría subyace en el planteamiento de sus ejercicios, no como un fin en sí mismo, sino como un soporte en el que se desarrolla el tema del ejercicio. [5] [6] [7]

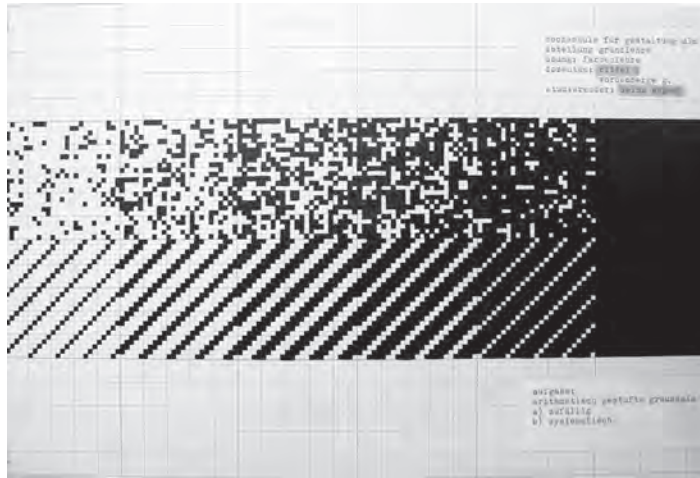
Maldonado enuncia la ruptura definitiva con la Bauhaus en el discurso de apertura del curso 57-58 y, con ello, un cambio de rumbo: “Aceptamos solamente la actitud progresista y anti-conventional, el deseo de contribuir a la sociedad en su propia situación histórica. En este sentido, y solo en este sentido, estamos continuando la labor de la Bauhaus”¹⁷. En este discurso clave para comprender el rumbo que tomaría la escuela, Maldonado se lamenta que hasta el momento, la “racionalidad” por la que se empieza a conocer a la HfG es tan solo un disfraz científico. Anuncia que la escuela va a otorgar una mayor importancia a las asignaturas teóricas para la educación de un diseñador más modesto que conozca los materiales, las leyes de construcción y los procesos de fabricación con los que debe trabajar. De acuerdo a este objetivo, en el *Grundkurs* van a empezar a colaborar los profesores de los departamentos impartiendo docencia en el tercer cuatrimestre. Este, sin duda, es un adelanto de la aparición de las *Methodische Übungen* –tareas metodológicas–, el vuelco definitivo al enfoque propedéutico del curso básico¹⁸.

Max Bill renuncia en 1957, augurando un futuro oscuro para la HfG. Está decepcionado con una escuela que se ve seducida por un “misticismo tecnológico”¹⁹ personificado en la figura de Maldonado. Este asume la dirección del *Grundkurs* y en marzo de 1958 se aprueban nuevos estatutos para la escuela en los que se establece una junta de gobierno de tres miembros: Maldonado, Aicher y Gugelot. Al finalizar el curso 57-58, Maldonado sigue impulsando su nueva formulación de la escuela a partir de los cambios científicos y tecnológicos de posguerra surgidos durante el conflicto con Max Bill y su marcha definitiva de la HfG. En su informe al consejo²⁰, expone su creencia en un nuevo tipo de *Formgeber* que necesitará el planteamiento de los problemas y su análisis científico con herramientas metodológicas. Una de las herramientas que presenta Maldonado en este informe es el Análisis de Operaciones Matemáticas –MOA–, una disciplina desarrollada en EEUU que se sirve del método matemático para interpretar y analizar operaciones de cualquier tipo. La segunda asignatura sería teoría de la ciencia, que pretende sustituir la visión idealista del mundo por una de orientación científica. En estas nuevas materias se encuentra larvada una transformación del curso básico que tomaría otro rumbo nunca planeado por Maldonado.

Acción planificadora

La introducción del MOA en la HfG viene de la mano de una nueva figura determinante. Horst Rittel²¹ llega como profesor invitado a la escuela con veintiocho años, recién licenciado en la universidad de Göttingen en Matemáticas puras y Física teórica. Del cuerpo docente de la HfG,





[8]

Rittel es el único verdadero hombre de ciencia –tras la marcha de Max Bense–, y por eso se le confían todas aquellas asignaturas, tanto en el *Grundkurs* como en los departamentos, que tuvieran que ver con metodología, matemáticas o física²². El objetivo de estas disciplinas era el de proporcionar un control del proceso de proyecto, una actividad que Rittel definió como acción planificadora.

Rittel adquiere una insólita influencia que le lleva a integrar una nueva junta de gobierno junto a Tomás Maldonado y Herbert Ohl a final del curso 58-59. En la conferencia pedagógica final de este mismo curso, Rittel impone, apoyado por la mayoría del claustro, una nueva configuración del curso básico en la que la metodología adquiere un peso definitivo. Maldonado vio frustrada su voluntad de continuar con su configuración ya establecida. Las lecciones de Rittel habían sido un mero apoyo teórico a su curso de gramática visual, y a partir de ahora se erigían como la subestructura que daría soporte a la propedéutica del proyecto. Como consecuencia, Maldonado se refugia en el Departamento de Comunicación Visual y no vuelve a intervenir en el curso básico.

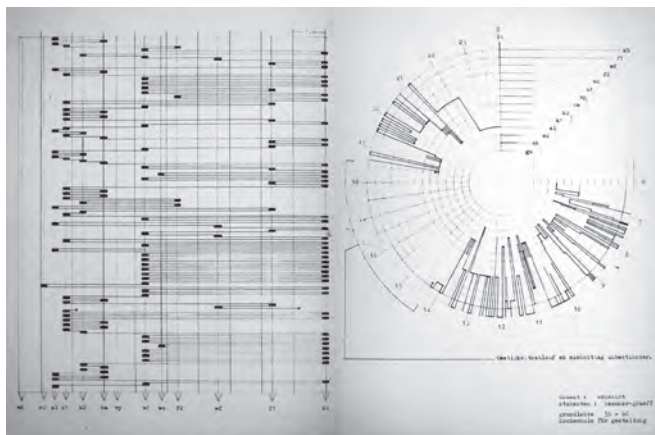
En el curso 59-60 el bloque de *Grundlehre* estaba integrado por tres enseñanzas principales: el color, a cargo de Vordemberge-Gildewart, Frøshaug y Rittel, las *Grafische Darstellung*, dirigidas por Frøshaug, Rittel, Aicher y Schnaidt, y las *Methodische Übungen*, impartidas por profesores de los departamentos. En el bloque de medios de representación se sucedían las asignaturas de dibujo técnico, dibujo libre, escritura, expresión escrita, tipografía, teoría y práctica de la tipografía y trabajo de taller. El bloque científico se introduce por primera vez en el *Grundkurs* con la física. En el bloque teórico Rittel imparte metodología y, además, los estudiantes tienen lecciones de historia cultural, política, fisiología, ergonomía, sociología y teoría de la percepción.

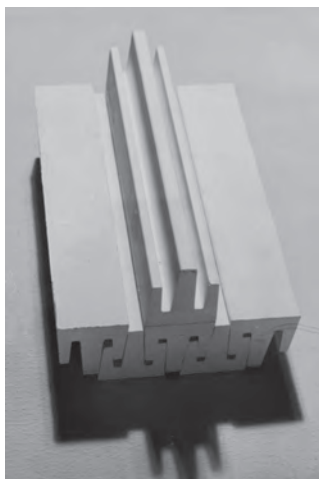
Centrémonos en el núcleo proyectual, el *Grundlehre*. El *Farbenlehre* –enseñanza de color– seguía incidiendo en escalas de grises, gradación de color e interacción pero con un marcado enfoque metodológico. Como ejemplo, Rittel y Vordemberge-Gildewart proponían la generación de una escala de grises, graduada aritméticamente desde el blanco al negro, mediante la ocupación de las celdas de una retícula de manera progresiva en dos distribuciones paralelas: aleatoria y sistemática. [8]

[8] Curso de color de Horst Rittel y Friedrich Vordemberge-Gildewart. Dos escalas de grises graduadas aritméticamente; ocupación aleatoria y sistemática. Alumno Heinz Wäger, curso 1959-60. Fuente: Archivo HfG Ulm.

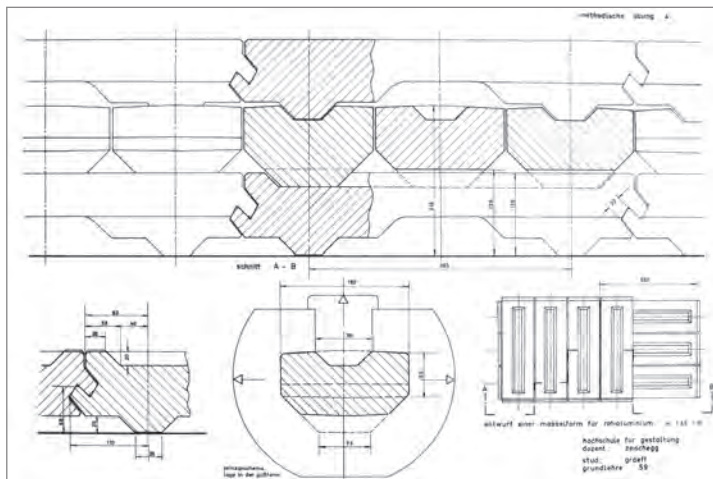
[9] *Grafische Darstellung*, ejercicio dirigido por Claude Schnaidt. Representación de las secuencias del movimiento de un ama de casa en su vivienda a lo largo del día. Alumnos Jan Wilke Beenker y Robert Graeff, abril 1960. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[9]





[10]



[11]

[10] El mismo enunciado da lugar a respuestas muy diversas. *Methodische Übung* n° 4. Tarea metodológica dirigida por Walter Zeischegg. Diseño de un lingote conformado y apilable de aluminio en bruto. Fotografía de las maquetas en yeso. Alumno: Walter Eichenberger, noviembre 1959. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[11] El mismo enunciado da lugar a respuestas muy diversas. *Methodische Übung* n° 4. Tarea metodológica dirigida por Walter Zeischegg. Diseño de un lingote conformado y apilable de aluminio en bruto. Planos. Alumno Robert Graeff, curso 1959-60. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[12] *Methodische Übung* n°1. Tarea metodológica dirigida por Anthony Frøshaug. Reloj luminoso con indicaciones horarias variables. Alumno Walter Eichenberger, noviembre 1959. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[13] *Methodische Übung* n° 1. Tarea metodológica dirigida por Anthony Frøshaug. Reloj luminoso con indicaciones horarias variables. Alumno Robert Graeff, noviembre 1959. Fuente: Archivo HfG Ulm.

Las *Grafische Darstellungen* –representaciones gráficas– se imparten como un método analítico y de conceptualización visual, mediante el desarrollo de diagramas. Los alumnos adquieren la capacidad de analizar y sintetizar la información para la representación gráfica de los focos de un problema. *Tick-tack-toe-spiel*, tercer ejercicio dirigido por Frøshaug y Rittel, consiste en el desarrollo y representación de la combinatoria contenida en las reglas del juego de las tres en raya. El séptimo ejercicio, propuesto por Claude Schnaidt, se centra en la representación de las secuencias de movimiento de la rutina diaria de un ama de casa en el interior de su vivienda [9]. Los diagramas que elaboran los estudiantes tienen que contener los cambios de habitación, su frecuencia y la longitud de los caminos recorridos entre las diferentes estancias. El repertorio de soluciones gráficas es muy rico y variado, a pesar de que todos los ejercicios parten del mismo enunciado.

Las *Methodische Übungen* –tareas metodológicas– encarnan, mejor que ningún otro ejercicio, la acción planificadora que enunciaba Rittel. A lo largo del 59-60, los alumnos del *Grundkurs* desarrollaban dieciséis pequeños proyectos dirigidos por seis profesores procedentes de los departamentos: comunicación visual –Frøshaug–, diseño industrial –Gugelot y Zeischegg– y construcción –Herbert Ohl–. Los profesores se alternaban en las enseñanzas y, para planificar y coordinar esta secuenciación, celebraban reuniones pedagógicas.

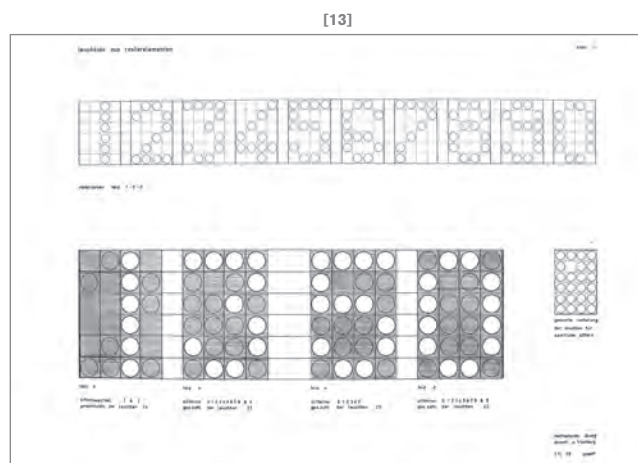
El planteamiento de los proyectos seguía el mismo esquema en todos los casos. El profesor repartía un enunciado a los estudiantes. Este enunciado, en casos como el de Frøshaug, consistía en un guión que pautaba el itinerario generador de las condiciones del proyecto. Se pedía a los alumnos que registraran las fases en el desarrollo de las soluciones y que elaboraran un informe final sobre todo el trabajo, que debían entregar junto con la propuesta gráfica y las maquetas.

Cada una de las dieciséis *Methodische Übungen* entraña una singularidad específica del área proyectual al que pertenece. Las que dirige Zeischegg –núm.4 diseño de lingotes de aluminio, núm.7 cubos apilables, núm.11 cuerpo de rotación/cuerpo de penetración y núm.15 rueda de trinquete– se formulan desde el ámbito del diseño industrial. Las soluciones de los estudiantes

22 KINROSS, Robin (op. cit) p. 144



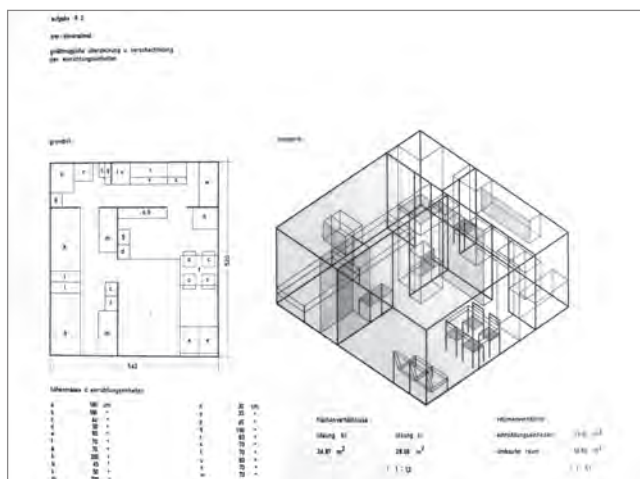
[12]



[13]



[14]



[15]

están basadas en la geometría como generadora de la solución. De estas propuestas se desprende un fuerte vínculo entre el desarrollo gráfico y su construcción en maquetas de yeso. [10] [11]

Fröshaug propone proyectos desde el ámbito de la comunicación visual –núm.1: reloj luminoso con indicaciones horarias variables [12] [13], núm.2: diseño del indicador de llegadas de una estación de tren con dígitos legibles por humanos y máquinas, núm.3: diseño para un juego de pesas, núm.13: formato de composición para una revista, núm.14: representación de las relaciones de comunicación en el edificio de la HfG–. Fröshaug abraza con entusiasmo esta nueva formulación del curso básico en el que, al fin, las enseñanzas generan una urdimbre de conocimientos al servicio del proyecto: “El cambio fue saludable: por primera vez, las diferentes tareas estaban coordinadas entre sí y con el trabajo en los seminarios. Para aquellos problemas como el diseño del indicador de llegadas de una estación de tren con dígitos legibles por humanos y máquinas, tuve la posibilidad de referirme a las lecciones de Perrine en percepción, a las lecciones de Rittel de combinatoria, a varias consideraciones de requisitos económicos basadas en las conferencias de sociología de Kesting, y también fue útil saber qué tarea sucedería a la mía”²³.

Herbert Ohl, del departamento de arquitectura, dirige un ejercicio denominado “estimación del espacio determinado mediante la organización de unidades de equipamiento”. Los estudiantes deben explorar diferentes definiciones de un espacio que surge de las relaciones métricas y topológicas entre unas unidades funcionales dadas. Las unidades funcionales son muebles y elementos de servicio vinculados a un espacio de servidumbre. Ohl propone dos itinerarios de trabajo: sin solapamiento –las unidades funcionales independientes de los espacios servidos– y con solapamiento entre las superficies de servidumbre. Las dos soluciones deben responder a unos objetivos impuestos en el enunciado: espacios mínimos, extensión superficial más baja, formas compactas, acceso simultáneo a todas las unidades y trayecto total mínimo. [14] [15]

Los proyectos que se desarrollaban en las *Methodische Übungen* partían de unas condiciones rigurosas con un margen de trabajo delimitado. Este es el caso del ejercicio núm.12 de Hans Gugelot. Los alumnos debían afrontar un problema constructivo muy acotado: diseñar el bastidor de soporte para una esfera de 10 cm. de diámetro, manipulando una lámina cuadrada de hojalata de 20 cm. de lado y 3 mm. de espesor. A pesar de lo específico del enunciado, los estudiantes desarrollan propuestas muy diferentes entre sí. [16] [17]

Propedéutica del proyectar

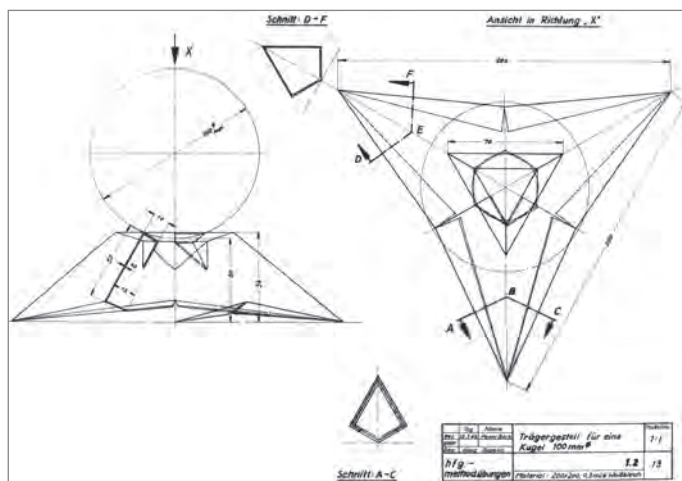
Tras el cierre de la Bauhaus, el Vorkurs que allí se impartía era una suerte de curso básico legendario que numerosas escuelas de arte y arquitectura en Europa y América de mitad del siglo XX trataban de rescatar. Lo cierto es que hubo tantas versiones como personalidades que lo abordaron, desde la expresionista de Itten a la racionalista de Albers. Esta desorientación es la que asume en un primer momento la HfG. En su fundación, tiene una mayor importancia el efecto llamada de los protagonistas de la Bauhaus, y la legitimidad que a través de ellos quiere alcanzar la nueva escuela, que las enseñanzas en sí. En la HfG esta refundación del curso básico de la Bauhaus no implica una continuación en la metodología de la escuela alemana: los antiguos *Bauhäusler* han pasado algunos años como profesores en Estados Unidos y han evolucionado en su manera de enseñar. Las lecciones de los consagrados maestros en Ulm son en mayor medida una síntesis de sus experiencias norteamericanas más que un revival de la Bauhaus. Los

[14] *Methodische Übung* n° 8. Tarea metodológica dirigida por Herbert Ohl. Espacio determinado mediante la organización de unidades de equipamiento. Alumno Dieter Reich, enero 1960. Fuente: Archivo HfG Ulm.

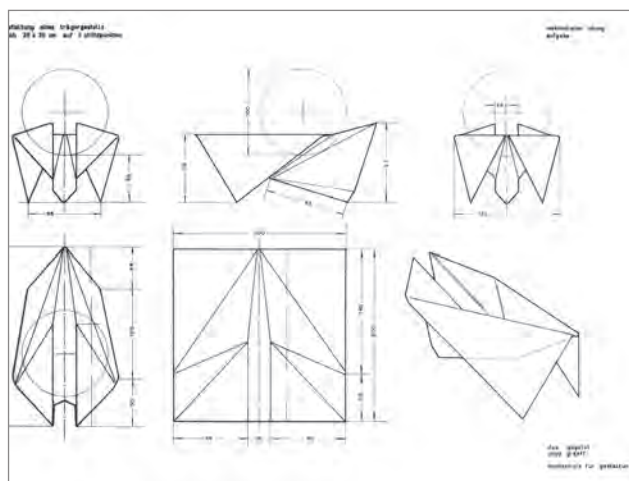
[15] *Methodische Übung* n° 8. Tarea metodológica dirigida por Herbert Ohl. Espacio determinado mediante la organización de unidades de equipamiento. Alumno Heinz Wäger, enero 1960. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[16] *Methodische Übung* n° 12. Tarea metodológica dirigida por Hans Gugelot. Bastidor de soporte para una esfera de 100 mm de diámetro. Material: lámina de hojalata de 200 mm x200 mm y 0,3 mm de espesor. Alumno Peter Beck, marzo 1960. Fuente: Archivo HfG Ulm.

[17] *Methodische Übung* n° 12. Tarea metodológica dirigida por Hans Gugelot. Bastidor de soporte para una esfera de 100 mm de diámetro. Material: lámina de hojalata de 200 mm x200 mm y 0,3 mm de espesor. Alumno Robert Graeff, marzo 1960. Fuente: Archivo HfG Ulm.



[16]



[17]

²³Lamentablemente, esa conquista ha sido más leyenda que realidad. Tras el cierre abrupto de la Bauhaus en 1933, las ideas de la escuela se diluyeron y dispersaron por el mundo. De vasto alcance pero superficial: tal fue el especial destino del curso preliminar (...). El problema fue que hubo múltiples versiones de él: la versión expresionista-psicologista de Itten, la versión experimental excesivamente simplista de Moholy-Nagy, la versión racionalista de "ojos abiertos" de Albers. Más aún, la enseñanza impartida por Kandinsky y Klee, catalogada como parte de una Teoría de la Forma (*Formlehre*), obligatoria, era una especie de compendio de la infinidad de cambios que sucedieron posteriormente". En: ROSENBERG, Adriana, (op. cit), p. 104.

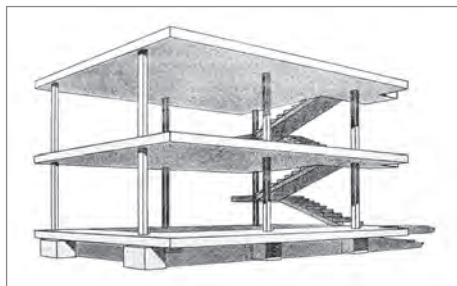
primeros alumnos reciben una preparación que descansa en mayor medida en la representación, la creatividad y el lenguaje visual que en el desarrollo del pensamiento sobre el proyecto. La propedéutica en esta fase es la sucesión de diferentes didácticas sobre la forma y sus leyes visuales.

Maldonado reorienta el objetivo enunciando el tipo de diseñador y arquitecto que tiene que educar la escuela. En consecuencia, las enseñanzas se transforman bajo este nuevo destino. Se atisba un principio de coordinación entre las materias y estas adquieren por primera vez en la HfG un carácter propedéutico, es decir preparatorio para las disciplinas que se van a enseñar más tarde. La *Visuelle Einführung* de Maldonado se imparte tras unas materias que preparan al alumno para su asignatura. Los cursos se suceden como en la época *bauhäusler*, pero esta vez con una estructura planificada que persigue unos objetivos concretos. Maldonado cuenta con tres años consecutivos para definir un programa de tareas que perfila y depura progresivamente. Las tareas no se proponen desde el análisis de las cuestiones visuales sino que tienen un carácter propositivo: el alumno debe ofrecer una respuesta a un enunciado. El ejercicio "el negro como color" aborda la composición de una trama cromática en la que el negro tiene que interactuar con los demás colores de forma que no sea percibido como un vacío sino como un color más dentro de la composición. En la tarea "precisión a través de medios imprecisos" el objetivo es definir una forma plástica concreta mediante la imprecisión de la técnica gráfica, como por ejemplo, estampaciones con tela, aplicación de pigmentos con pincel seco o garabatos. Sus ejercicios evolucionan para conformar un curso coherente en el que incorpora en los ejercicios visuales cuestiones matemáticas y psicológicas –topología, percepción–, como elementos guía para la solución de los enunciados. De este modo, el *Kurs Maldonado* no solo ofrece una introducción visual, sino una sistematización de las acciones en el proceso de proyectar la solución, una pre-metodología.

Es en las *Methodische Übungen* donde la didáctica del curso básico alcanzará un carácter preparatorio más evidente, tanto en la propuesta de las tareas como en su proceso de proyecto: los enunciados plantean la ejecución de propuestas sobre temas propios de los departamentos de diseño industrial, comunicación visual o construcción industrializada. La metodología, en este caso incorporada en el proceso de análisis de la información, proporcionará así mismo las herramientas para abordar la ejecución de la solución. Sin embargo, la concreción en un objeto específico como tema de proyecto y la prevalencia de las herramientas metodológicas, conlleva la pérdida de la exploración mediante las variables abstractas y generales que proporcionaban las versiones anteriores del curso básico. Las destrezas visuales y las capacidades de generación de la forma desde un enfoque más universal quedan descartadas.

Tras este recorrido, cabe plantearse si la propedéutica del proyectar debe estar conformada por un rango de enseñanzas complementarias, que proporcionen al estudiante las destrezas necesarias para enfrentarse a un acercamiento al proceso en todas sus fases, desde todos los condicionantes y asumiendo distintos papeles. ¿Qué tipo de preparación favorece un enfoque panorámico –que permita contemplar el conjunto del proceso– y a la vez panóptico –que no pierda la perspectiva global del problema desde cada enfoque particular–? La metodología estricta para resolver problemas particulares no sustituye los procesos de pensamiento e ideación abstractos. El *Grundlehre* de la HfG, en su corto pero intenso recorrido de ocho años, contiene suficientes planteamientos válidos en sí mismos como para formular estructuras en las que puedan confluír las enseñanzas.

08 | Formas líquidas contingentes. Posiciones en la aproximación al concepto de contingencia en arquitectura _Antoni Gelabert Amengual



[1]



[2]

La arquitectura –como profesión y como objeto– opera en entornos dinámicos, inestables e impredecibles. En entornos contingentes. Y es en ese sentido en que el término es considerado en este artículo. La introducción del “concepto de contingencia en Arquitectura” supone una toma de conciencia radical acerca del peso del tiempo en la configuración de la arquitectura como producto, pero también en el desarrollo de la arquitectura como profesión. La toma en consideración del hecho –evidente por otro lado– de que la arquitectura ni se desarrolla ni es puesta en carga en entornos absolutamente controlados y predecibles.

La contingencia se refiere, por lo tanto, a la importancia del tiempo en la arquitectura. Y en la necesidad, como expone el arquitecto británico Jeremy Till¹, de “invertir la ecuación moderna que manipula el tiempo, para pasar de ver el tiempo como algo contenido dentro de la arquitectura a entender la arquitectura en el tiempo” (TILL, 2009: 92).

Introducción. Modernidad líquida. La necesidad de la contingencia

El ensayista polaco Zygmunt Bauman describe en su obra *Modernidad Líquida* el desvanecimiento de cualquier orden social preestablecido sobre el que pudiéramos haber asentado hasta ahora decisiones o comportamientos. Bauman expone cómo la ciencia estuvo “movida en el pasado por la creencia de que “Dios no juega a los dados”, de que el universo era esencialmente determinista y de que la labor humana consistía en hacer un inventario completo de sus leyes para que los hombres no anduvieran a tientas y sus acciones dieran infaliblemente en el blanco” (BAUMAN, 2003: 145). Y continúa relatando que hoy esa misma ciencia describe cómo el orden y el equilibrio son estados excepcionales en nuestro entorno. Podemos asumir entonces que la arquitectura opera en un escenario en el que la casualidad juega un papel crucial y cuyo discurrir es endémicamente indeterminado².

El presente ensayo asume que la arquitectura opera hoy necesariamente en el seno de esa incertidumbre descrita por el ensayista polaco. Un territorio en el que “solo pueden encajar cosas o personas fluidas, ambiguas, en perpetuo estado de devenir, en un constante estado de transgresión” (BAUMAN, 2003: 219).

La arquitectura que pueda dar respuesta a esas nuevas condiciones integrará la idea de inestabilidad en sus representaciones disciplinares del universo. La consideración de estos conceptos conduce a una nueva formulación de las leyes de los entornos en los que la arquitectura opera, una formulación que ya no reposa en certidumbres, sino que se postula sobre la base de despliegues de posibilidades.

El Movimiento Moderno tuvo la obligación de hacer frente a la condición del tiempo, ya que esta fue una de las rupturas que la modernidad supuso respecto de la tradición anterior³. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*, la obra que Sigfrid Giedion publicó originalmente en 1941, marcó la introducción del factor temporal como condición del proyecto arquitectónico moderno, una condición enunciada desde el mismo título de la obra.

Durante su desarrollo, leemos una voluntad de estetización del tiempo por parte de los maestros de la arquitectura moderna, una voluntad que expresa la intención de contenerlo en su interior, de domesticarlo. Para Giedion, la obra arquitectónica “se basa en la representación del movi-

Resumen pág 45 | Bibliografía pág 51

Antoni Gelabert (Palma 1983) es arquitecto. Tras acumular varias experiencias académicas internacionales (Davos, Rotterdam, Bandiágara, La Habana) obtiene el título de arquitecto por la ETSAB en 2008. En 2011 obtiene el título de Master en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM. En su Departamento de Proyectos Arquitectónicos, desarrolla hoy su tesis doctoral, “Sobre el Concepto de Contingencia en Arquitectura”, para la definición de estrategias arquitectónicas de respuesta ante la incertidumbre. La investigación ha sido ampliamente publicada y ha sido finalista en la categoría de investigación de la VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. Es profesor asistente en el Departamento de Proyectos de la ETSAM desde el curso 2009-2010, labor docente que comparte con las clases que imparte en el Máster Tricontinental de la Universidad Europea de Madrid. Ha sido también profesor extranjero invitado en la Farq - Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República de Montevideo. En el ámbito profesional, dirige su propio estudio desde el año 2008.

Palabras clave

Contingencia, arbitrariedad, probabilidad, inestabilidad, forma, líquida.

[1] Maison Dom-ino, 1914. Escaneada del libro LE CORBUSIER. *Le Corbusier 1910-65*. Barcelona: Gustavo Gili, D.L. 1971. p. 24

[2] Fragmento de un carnet del viaje a oriente de Le Corbusier, 1911. Escaneada del libro LE CORBUSIER. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidon, 1964. p. 182

miento.” (GIEDION, 1968: 462) De esta forma el proyecto moderno crea una apariencia de control sobre el tiempo, un sometimiento que expulsa la incertidumbre, tal y como sostiene Solà-Morales cuando afirma que los maestros de la arquitectura moderna no entendieron el tiempo en su condición de “*explosión difractada*”⁴ propia de su época sino que “pensaron que lo que convenía era un tiempo alejado del centralismo de la visión perspectiva, pero que podía ser un tiempo perfectamente organizado desde el punto de vista lineal.” (SOLÀ-MORALES, 1995: 72)

Solà-Morales insiste en la misma idea al afirmar que debemos leer la *promenade architecturale* de Le Corbusier, en la Maison La Roche-Jeanneret o la Ville Savoye, como “recorridos que tienen la posibilidad de ser controlados”, constituyendo respecto de su relación con el tiempo “una ilusión engañosa que al igual que en Le Corbusier podríamos encontrar en otras arquitecturas fundacionales de la experiencia moderna.” (SOLÀ-MORALES, 1995: 73)

Es en esa voluntad de sometimiento del tiempo que podemos interpretar también a Adolf Loos cuando afirmaba que “la obra de arte no debe quedar deteriorada por el uso. Es eterna.” (LOOS, 1993: 159) El monumento se convierte en símbolo del tiempo congelado; pasado, presente y futuro condensados en un solo instante cuya esencia no puede verse afectada por eventos temporales no previstos –por el uso–. “La monumentalidad como representación de lo absoluto”⁵.

Le Corbusier incluso teorizó sobre esa cuestión. En su artículo “*L’espace indecible*”, publicado en la revista francesa *l’Architecture d’Aujourd’hui* en abril del año 1946, se planteaba el ejercicio de describir cuál sería la forma más elevada de apropiación y gestión del espacio por parte de la arquitectura, y afirmaba que el “milagro del espacio inefable” solo sería alcanzado a través de la “expulsión de las presencias contingentes”⁶. [1][2]

Su posición es firme al describir cuál debe ser el papel de las incertidumbres en la arquitectura. No deja lugar a la interpretación. Cualquier rastro del paso del tiempo será expulsado en la búsqueda del éxito de la obra arquitectónica.⁷

Tal y como sostiene el autor Martí Peran, la modernidad trató a toda costa de anular cualquier rastro de incertidumbre de sus proyectos. De esta manera daba respuesta a su aspiración de “suspender el tiempo y ofrecer el trampolín desde donde soñar el futuro, [...] levantándose como un cuerpo gigante e impoluto desde donde vociferar un Gran Plan de futuro” (PERAN, 2009: 8). El motivo sobre el que se sustentaba su trabajo era el progreso de la sociedad en su conjunto, mientras seguía una trayectoria bien definida, un objetivo aparentemente legítimo en la época de reconstrucción posterior a la IIGM en la que Le Corbusier redactaba su texto. Ese objetivo claro de orden y progreso justificaba que cualquier alteración susceptible de afectarlo fuera en apariencia eliminada con el fin de alcanzar el más alto de los objetivos⁸.

Esta línea de pensamiento, que encontró en Le Corbusier a uno de sus principales garantes⁹, puede ser trazada a través de la historiografía clásica del Movimiento Moderno, por lo menos, desde los movimientos constructivistas rusos¹⁰, que planteaban lo preceptivo de su obra con argumentos como la necesidad de “alentar la transición hacia un modo de vida socialmente superior”, una actitud profundamente vinculada al “reduccionismo de *tábula rasa* del Movimiento Moderno” (FRAMPTON, 2009: 294) y cuyo cometido era el de crear objetos capaces de alzarse inalterables como guías del nuevo porvenir moderno.

Estos planteamientos, presentes también en el racionalismo italiano, se mantuvieron hasta el levantamiento contestatario del Team X a mediados de la década de los 50 del pasado siglo¹¹.

Como afirma Henri Lefebvre, “la expulsión manifiesta del tiempo es sin duda uno de los sellos distintivos de la modernidad,” (LEFEBVRE, 1991: 95) también en la obra de los maestros modernos de la arquitectura. Entendiendo el tiempo, tal y como expone este texto, como el margen de acción que los eventos no controlables por el arquitecto tienen sobre el objeto arquitectónico. Posiciones como las de Adolf Loos o Le Corbusier se convierten en síntomas de los planteamientos de Lefebvre.

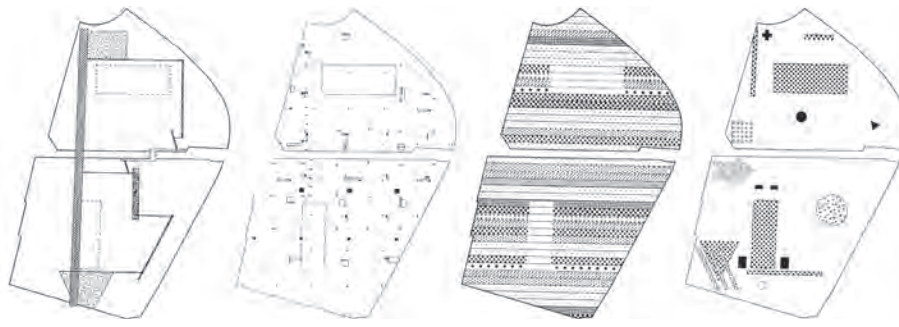
Frente a ese dogma contra la incertidumbre, ciertas prácticas de la arquitectura contemporánea han buscado establecerse como contrapunto fuerte en cuanto a su relación con la contingencia, construyendo un nuevo acercamiento fundamentado en la convicción de que “sin la promesa de un estado último de perfección en el horizonte, sin la confianza en la infalible efectividad de cualquier esfuerzo, poco sentido tiene la idea de un orden “total” que se vaya erigiendo piso por piso gracias a un laborioso, consistente y prolongado empeño” (BAUMAN, 2003: 147). Como apoyan numerosos autores contemporáneos, la producción artística –y por extensión arquitectónica– contemporánea ha abandonado el moderno “campamento de certezas desde el que

¹ Jeremy Till, arquitecto y director de la Central Saint Martins School de Londres, desarrolla en su obra *Architecture Depends* un discurso sobre la contingencia en arquitectura, que utiliza a continuación para construir una teoría sobre la responsabilidad social y moral del arquitecto. Aunque esa intención última no es compartida por la tesis de la que este artículo forma parte, mucho más instrumental que ética, si nos referiremos de forma recurrente a las cuestiones más demostrativas de su texto.

² Un contexto en el que se ha tomado ya conciencia de que nuestras acciones jamás dan en el blanco –o al menos no dan en el blanco al que apuntaban en primera instancia– y en el que sabemos también del enorme esfuerzo que requiere mantener inmutables unas estructuras que sufren frente a las fluctuaciones azarosas de su entorno. Al respecto, ver ARROYO, Eduardo “Principios de incertidumbre” en *El Croquis* 118. El Escorial, Madrid, Croquis cop., 2003.

³ Al respecto, ver SOLÀ-MORALES, Ignasi de. *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 72.

⁴ “El tiempo en la arquitectura de la Edad Clásica, podía o estar simplemente reducido a cero (era la experiencia de la centralidad renacentista) o en todo caso ser un tiempo controlado, un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión (y ésta es toda la experiencia de la temporalidad barroca). Pero el tiempo moderno no es así sino que se presenta como una explosión difractada en la que no hay un tiempo único como material con el que podemos construir la experiencia, sino que lo que hay son tiempos, tiempos diversos, los tiempos con los que se nos produce la experiencia de la realidad” (SOLÀ-MORALES, 1995: 71).



[3] Esquemas de la propuesta de OMA para el Parque de la Villette de París, 1982. Escaneada del libro KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. S, M, L, XL : Small, Medium, Large, Extra-Large. Rotterdam: The Monacelli Press, 1995. pp. 923, 925, 927, 929.

anunciar un mundo futuro” para moverse a un nuevo espacio desde el que “modelar universos posibles” (BOURRIAUD, 2008: 11).

Teóricos como Kenneth Frampton comparten este análisis de la situación, constatando que la arquitectura necesariamente deberá atender su vínculo íntimo con la indeterminación si quiere ser capaz de dar respuesta al contexto en el que trabaja. En su artículo “*Reflections on the Autonomy of Architecture: A Critique of Contemporary Production*” el arquitecto norteamericano expone que “entre los muchos aspectos de la empresa cultural, se puede afirmar que la arquitectura es, en realidad, el menos autónomo, obligándonos a reconocer la naturaleza contingente de la arquitectura como práctica.” (FRAMPTON, 1994: 259). El mismo artículo concluye planteando cómo la capacidad de respuesta ante estos nuevos condicionantes se encuentra en el control de “los efectos de la gravedad y la luz” operando a través de la triada conformada por la “topografía, la tectónica y el tipo”.

Resulta seriamente cuestionable que la salida a una cuestión como la descrita pase por insistir en la voluntad autorreferencial de la disciplina¹².

De forma alternativa, se construye un nuevo modo de operar, estratégico y abierto; consciente de la “centralidad de la noción contemporánea del tiempo” descrita por Solà-Morales en su texto *Arquitectura débil*¹³. Con el fin de trazar una vía de aproximación a él, se desarrolla en la segunda parte de este artículo un acercamiento centrado en la definición, acumulativa y dialógica, del “concepto de contingencia en Arquitectura”. Un acercamiento construido sobre tres aproximaciones, sostenida cada una sobre la figura de un autor vinculado en mayor o menor medida a la disciplina, que componen la definición tentativa que se desarrolla a continuación. Un acercamiento inductivo extraído a partir de tres pares de conceptos: contingencia y arbitrariedad, contingencia y probabilidad, contingencia e inestabilidad.

Contingencia y probabilidad. Los juegos de Leibniz

La Teoría de la Probabilidad es un modelo matemático capaz de parametrizar, de alguna forma, lo aleatorio. El filósofo y matemático alemán Gottfried Leibniz se encuentra en la base del desarrollo de esta teoría que establece el que posiblemente sea el único campo que puede llegar a ser compartido por la contingencia y el positivismo, en la medida en que es capaz de “evaluar la alternativa más probable en razón de las circunstancias dadas” (DE MORA CHARLES, 2005: 161). La probabilidad, a la que Leibniz se acercó a través de los juegos de azar, representa en sí misma un grado de certeza frente a la incertidumbre. En *De conditionibus*, el autor propone una cuantificación numérica de la probabilidad: cuando un hecho es necesario, se le asigna como valor 1; cuando es imposible el valor es 0; y, finalmente, cuando el hecho que se parametriza es contingente –como el mismo autor alemán lo llama¹⁴– le es asignado como valor una fracción, mayor en proporción a la cantidad de evidencias disponibles sobre que el hecho acabe ocurriendo. Se establecen así “grados de probabilidad” numéricos, se cuantifica la contingencia.

Podemos entender la Teoría de la Probabilidad como lugar de paso posible para una arquitectura que pretenda dar respuesta a los entornos inciertos descritos en la introducción de este texto. Las formas arquitectónicas serían entonces capaces de dar respuesta a una contingencia “domesticada”, por ejemplo a través de los “grados de probabilidad” que introduce Leibniz.

La verosimilitud o facilidad de un hecho, que algo ocurra sea más o menos factible, tiene influencia en la construcción de una respuesta efectiva ante la contingencia que la presente investigación propone. Sería insensato requerir de la arquitectura que fuera capaz de lidiar con familias de contingencia de cualquier nivel y, a la vez, sin tener noción alguna de la verosimilitud de que los hechos ocurran¹⁵. El hecho de que se defina el entorno en el que opera

⁵ Como escribe Solà-Morales respecto de la monumentalidad clásica al contraponerla a la monumentalidad de su “arquitectura débil” (SOLÀ-MORALES, 1995: 75).

⁶ El fragmento completo es el siguiente: “No es un efecto del tema elegido, sino una victoria de la proporción en todas las cosas, tanto en los aspectos físicos de la obra como en la eficiencia de las intenciones, reguladas o no, aprehendidas o inaprensibles y, no obstante, existentes y deudoras de la intuición, milagro catalizador de saberes adquiridos, asimilados aunque tal vez olvidados. Pues en una obra concluida con éxito hay masas intencionales ocultas, un verdadero mundo que revela su significado a quien tiene derecho, es decir, a quien lo merece. Se abre entonces una profundidad sin límites que borra los muros, expulsa las presencias contingentes y realiza el milagro del espacio inefable.”

⁷ De aquí derivan manifiestos de Le Corbusier como los que desarrollaban las cuestiones referentes a la Ley Ripolin o al Muralnomad, ya que ambas son expuestas como fórmulas de supresión de las manifestaciones temporales en la superficie del objeto arquitectónico.

⁸ “El mesianismo social moderno” al que hace referencia Ábalos en ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

⁹ Además del citado anteriormente, es interesante ver al respecto el texto de Josep Quetglas *La línea vertical*, donde se señala cómo Le Corbusier insiste en la idea fundamental de la suspensión del tiempo (de las contingencias, podemos añadir) a través de la arquitectura.

¹⁰ Existió un vínculo explícito entre los movimientos constructivistas rusos y Le Corbusier, que Frampton explica en el capítulo 19 de su *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna* (FRAMPTON, 2009: 170).

¹¹ Por primera vez durante el CIAM IX, el grupo de jóvenes arquitectos encabezados por Alison y Peter Smithson o Aldo van Eyck alzaron su voz reclamando una mayor atención

por parte de la arquitectura hacia el tiempo y proponiendo el trato privilegiado del presente –frente a la atención nostálgica al pasado o las justificaciones basadas en el futuro utópico–. Una reclamación que fue posteriormente recogida en el trabajo de arquitectos como Yona Friedman o Nicolaas Habraken en la forma de “infraestructuras públicas pluralistas, diseñadas para su apropiación individual” (FRAMPTON, 2009: 183).

¹² Como también resulta cuestionable para Solà-Morales cuando afirma que “La propuesta de Frampton, (...) es enormemente ingenua al aceptar la viabilidad de unas categorías que de alguna manera sólo se explicarían en el orden de la vieja cultura urbana de la edad clásica, (...) se convierte en una recuperación ingenuamente fenomenológica alejada de cualquier sentido de la crisis contemporánea.” (SOLÀ-MORALES, 1995: 70).

¹³ Se trata precisamente de un tiempo distinto al tiempo de la edad clásica. El tiempo contemporáneo se presenta en James Joyce, en Robert Musil, en Mario Vargas Llosa, en tantas obras literarias y artísticas, precisamente como yuxtaposición. Una discontinuidad; algo completamente distinto de un sistema único, cerrado y acabado. El tiempo en la arquitectura de la edad clásica podría o estar simplemente reducido a cero –era la experiencia de la centralidad renacentista– o, en todo caso, ser un tiempo controlado, un tiempo que tenía un principio y un orden en la expansión –y esta es toda la experiencia de la temporalidad barroca (SOLÀ-MORALES, 1995: 72).

¹⁴ En realidad, Leibniz no nombrará a lo que no es ni necesario ni imposible como “contingente” hasta la segunda versión de su trabajo *De conditionibus* escrita en 1672, ya que en la primera versión, de 1665, es nombrado como “incierto” (DE MORA CHARLES, 2009: 152).

¹⁵ Es por ello que no es objeto de interés de esta investigación, por ejemplo, la *Non-stop City* de Archizoom (1970).

¹⁶ “Hablamos mucho de ductilidad, de nubes o incluso de lo fragmentado, pero ¿y las constantes? No puede haber ningún proceso o cambio si algo no se mantiene constante. Si el cambio es absoluto, hablamos de una creación desde la nada. [...] Estaría bien que intentáramos señalar en un proyecto esas constantes, pero sin rendirles culto.” FERNÁNDEZ MALLO, Agustín en “Agustín Fernández Mallo / Federico Soriano / 30.06.2014” en *Arquitectura n° 370. Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*. Madrid, noviembre 2014.

¹⁷ “Una muchacha corintia, de buena familia, dispuesta ya para sus esponsales, enfermó y murió. Tras el funeral, su sierva recogió en un cestillo las vasijas y las copas que la muchacha amó en vida y las llevó al monumento, dejándolas en lo más alto del mismo. Cubrió el cestillo con un ladrillo garantizando así el que sus pertenencias sobrevivirían tanto más que si el cestillo hubiera quedado abierto. Por caso, colocó el cestillo sobre una raíz de acanto que, a pesar de estar sometida al peso del cestillo, floreció en primavera con profusión de tallos y hojas. Los tallos al crecer, forzados por la presencia del ladrillo sobre el cestillo, se rizaron, formando volutas en los ángulos. Calimaco, a quien por la elegancia y el refinamiento de sus labras llamaban Cata-technos los atenienses, pasó frente al monumento y reparó en el cestillo y en las tiernas hojas. Atraído por el conjunto y la novedad de aquella forma, labró para los corintios columnas inspiradas en aquel modelo, fijando así las normas de sus proporciones”. VITRUVIO; *Los diez Libros de Arquitectura, Libro 4*, Capítulo I. Agustín Blánquez (trad.). Barcelona: Editorial Iberia, 1955.

¹⁸ Moneo muestra en la conferencia una actitud de devoción hacia el “arquitecto creador” capaz de hacer un edificio con cualquier forma, a pesar de la contingencia. “Buena parte de la historia de la arquitectura puede ser entendida como el denodado esfuerzo que los arquitectos hacen para que se olvide aquel pecado original que la arbitrariedad implica.” (MONEO, 2005: 14).

la arquitectura como inestable no le resta, en absoluto, especificidad. Las formas arquitectónicas se insertarán en cada uno de esos contextos siendo capaces de dar respuesta a su contingencia particular, probable.

Esto la obligará, por un lado, a atender al tiempo de los lugares como un factor esencial en su definición; y, por otro lado, a definir constantes¹⁶ para cada forma que estén vinculadas con esos grados de probabilidad. [3]

La probabilidad en arquitectura se transforma en instrumento operativo de proyecto cuando es capaz de acotar un “campo de incertidumbres” sobre el que el proyecto tiene capacidad de respuesta. La búsqueda de un estado ideal para el objeto es sustituida por la definición de una serie de caracteres pragmáticos que, en colisión con las condiciones de realidad del lugar, formalizarán la arquitectura. Al cambiar eventualmente esas condiciones, variará la formalización. En esta arquitectura cualquier estado derivado de la contingencia a la que la forma arquitectónica se ve sometida es un estado deseable –y temporalmente final.

Un claro ejemplo de esta estrategia es la propuesta para el Parque de la Villette de París de OMA, de 1982. Koolhaas plantea su propuesta como respuesta a una “enumeración” de “elementos deseables (...) no definitiva, que estará en constante cambio y ajuste durante su vida útil. Cuanto más en carga esté el parque, mayor será el estado de revisión perpetua en que se encuentre.” (KOOLHAAS, 1995: 921) Nos encontramos ante un diseño explícitamente “indefinido”. Planteado como la acumulación de bandas programáticas paralelas –y puntos y circulaciones y objetos significativos– cuya interacción será acordada a través del uso. En la definición táctica de cada uno de los elementos que configuran la propuesta, Koolhaas traza ese “campo de incertidumbre”.

En la Villette de OMA podrán suceder muchas cosas, pero solo aquellas que el proyecto ha tenido la voluntad de señalar como probables.

Contingencia y arbitrariedad. El capitel corintio de Rafael Moneo

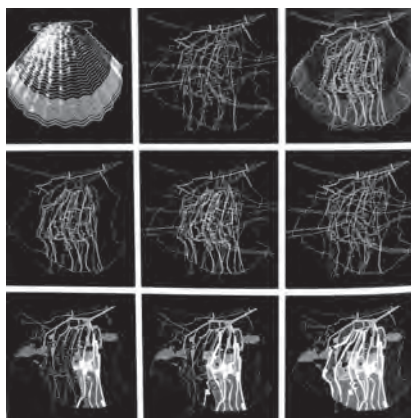
En su discurso para el acto de recepción en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 2005, el arquitecto Rafael Moneo analizó la influencia de lo que él vino a llamar “arbitrariedad” en la arquitectura. “Pues, ¿no es sorprendente que el capitel corintio, el elemento por antonomasia de la arquitectura occidental, sea fruto del azar?” (MONEO, 2005: 14), es la pregunta que se pretende responder en la disertación planteada tras abrir con una cita de *Los diez libros de Arquitectura* en la que Vitruvio narra el nacimiento casual de ese elemento¹⁷. El discurso se centra en la influencia del azar –de las decisiones aparentemente azarosas– en la determinación de la forma de la arquitectura¹⁸.

Tras la introducción del tema a través del relato de la “creación” del capitel corintio, Moneo da cuenta de los esfuerzos del médico y biólogo francés Claude Perrault por convertir la arquitectura en una ciencia susceptible de ser practicada a través de la aplicación de “reglas positivas”, “capaces de infundir sentido a las construcciones” (MONEO, 2005: 24) desterrando de esta forma “al fantasma de la arbitrariedad”.

Llegados a este punto, el autor introduce el planteamiento dicotómico del tratadista francés acerca de la belleza arquitectónica, que puede ser positiva o arbitraria. Perrault define la primera de las bellezas como aquella derivada de unos valores que considera absolutos, como por ejemplo la simetría entre las partes; mientras que la segunda es dependiente de las condiciones en las que el edificio se construye y es recibido, a la contingencia.

Estas teorías derivarían en los tratados ilustrados cuyo objetivo fue el de convertir la arquitectura en ciencia positivista transmitida a través de las Academias. El razonamiento tras estos intentos, en palabras de Moneo, es el de que “la combinatoria parece garantizar una continua respuesta diversa y, sin embargo, no aleatoria” (MONEO, 2005: 28); una belleza absoluta, por lo tanto, que no sujete a la arquitectura a decisiones azarosas.

El interés de Moneo de hablar de incertidumbre –a partir del concepto de arbitrariedad– no atiende a la indefinición del medio en el que los edificios se insertan. Al contrario, el autor se centra exclusivamente en el papel de lo azaroso en lo que él entiende como el inicio del proceso de diseño, un proceso de diseño lineal de pulido y justificación de gestos y en el que la determinación de “la forma” adquiere un peso fundamental¹⁹. Moneo reflexiona sobre la capacidad del arquitecto para justificar –o por lo menos hacer viable– la forma con la que trabaja; sobre una contingencia, por tanto, que afecta solo a la arquitectura como profesión. [4], [5]



[4]



[5]

Moneo ilustra su tesis, entre otros ejemplos, con el proyecto para la Ciudad de la Cultura de Galicia de Peter Eisenman, “donde esta actitud reverencial ante el origen arbitrario de la forma en arquitectura se hace más evidente” (MONEO, 2005: 49).

El proyecto de Eisenman es pura arbitrariedad formal, justificada bajo analogías semióticas que vinculan su propuesta con la forma del casco antiguo de Santiago o, en extremo, con una venera. En un ejercicio de manipulación de la forma, el medio es leído como estructura estable, inalterable, en la que se insertan objetos igualmente estables e inalterables.

Nos encontramos ante una contingencia sesgada, que tiene su inicio y su fin sobre el tablero del estudio de arquitectura. Frente a ella, existe un acercamiento disciplinar que entiende la contingencia como aquella incertidumbre a la que tiene que hacer frente el objeto finalizado, cuando son puestas a prueba sus propiedades y por tanto su capacidad para dar respuesta al entorno, inestable e incierto, en el que se inserta.

Contingencia e inestabilidad. Los principios del combate aéreo de Boelcke

Sanford Kwinter escribe, en el año 2002, un artículo altamente clarificador acerca de la importancia del tiempo en la práctica arquitectónica. “En ningún lugar existe la necesidad de abrirse uno mismo y adaptarse a una multiplicidad de dimensiones más crítica que en el combate aéreo” (KWINTER, 2002: 71). Kwinter utiliza en su artículo “Volar con bala o ¿cuándo empezó el futuro?”²⁰ la metáfora del combate aéreo para aproximarse a la obra de principios de la década de los noventa de OMA. Narra cómo el combate aéreo requiere de una negociación espacio-temporal en permanente cambio, capaz de dar respuesta efectiva a la inestabilidad del medio en el que se encuentra de forma mucho más exigente que, por ejemplo, el combate naval, ya que este cuenta con restricciones evidentes de movimientos –que están limitados al plano– además de con la opción del posicionamiento estático, inviable en el aire. La tesis defendida por Kwinter es que la postura “optimista” y afín al “peligro” del estudio holandés es análoga a la postura que le es demandada al piloto de guerra. La postura del futuro, opuesta al operar moderno que, en sus palabras, “dibuja su forma (...) a partir del rígido metamundo de lo ideal, del desmedido maquinismo (naif) y de la geometría muerta. Este mundo cautivo, ciego a las dimensiones temporales, produce una arquitectura igualmente ciega” (KWINTER, 2002: 69).

En 1916, el piloto alemán Oswald Boelcke, enumeró los ocho principios del combate aéreo, *Las ocho máximas de Boelcke*²¹. De esta forma quedaban fijadas las reglas que deberían regir el comportamiento en combate de los pilotos bajo su mando. La relectura de estas reglas puede ser útil también para establecer pautas en el proceso de negociación entre la forma arquitectónica y su entorno. En general, los principios remarcan la importancia vital de ser capaces de reconocer en todo momento el terreno en el cual se desarrolla la batalla, tanto en sus componentes estáticos como dinámicos, con el objetivo de asegurar de forma permanente las posiciones que agilicen y maximicen tanto su capacidad de respuesta como sus probabilidades de éxito.

La voluntad de reconocimiento de las potencialidades del lugar y su observación atenta, precisa y continuada serán reglas también para una arquitectura capaz de responder a la contingencia, en especial en lo que respecta a la “envolvente expandida” de la que habla Kwinter en su texto²².

[6]

La inestabilidad es la característica principal del medio que puede acoger a lo contingente. Y puede ser utilizada como potencialidad, latente, de la arquitectura.

¹⁹ El discurso sobre el peso crucial de la “idea” en el proyecto de arquitectura también resuena en la práctica profesional de Rafael Moneo, en palabras de Luis Fernández-Galiano, en su artículo “K de Kursaal. Dados en la arena: de la necesidad y el azar” –*Arquitectura Viva*, n.º 69, nov-dic 1999– dice sobre la obra: “Al final, esta obra deslumbrante sitúa en la médula de la arquitectura el protagonismo de la idea. Los dos cubos inclinados y translúcidos tienen tal poder de convocar emociones y metáforas que cualquier decisión o accidente ulterior se subordina a esas piezas luminosas”.

²⁰ Publicado en KOOLHAAS, Rem. *Rem Koolhaas: conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

²¹ Los ocho principios fueron recogidos en una lista conocida como *Dicta Boelcke* y publicada en GRATTAN, Robert F. *The Origins of Air War: Development of Military Air Strategy in World War I*. Londres: Tauris Academic Studies, 2009. Los principios son: 1) Trata de asegurarte la ventaja antes del ataque. Si es posible, mantén el Sol a tu espalda; 2) Siempre lleva a cabo tu ataque una vez que ya lo has comenzado; 3) Dispara solo a corta distancia y solo si tu oponente está adecuadamente encuadrado en tu visor; 4) No pierdas de vista a tu oponente, y no te dejes engañar por sus tretas; 5) En cualquier forma de ataque es esencial saltar a tu oponente desde atrás; 6) Si tu oponente pica hacia ti, no trates de evadir su acometida, vuela hacia su encuentro; 7) Cuando estés tras las líneas enemigas nunca olvides la dirección de retirada hacia las propias; 8) Para la escuadrilla: Atacar preferentemente en grupos de cuatro o seis. Cuando la lucha se fraccione en una serie de combates individuales, cuidarse de que varios no van a por un mismo oponente.

²² “Antes de examinar estos principios sería bueno hacer notar hasta qué punto el concepto de envolvente es en sí mismo significativo. El origen del término deriva, casi con toda seguridad, del entorno de la ergonomía militar, un contexto en el que “envolvente” siempre implica, al menos, tres ideas: la de que una interfaz persona-máquina constituye una unidad sintética de orden superior; la de que un conjunto de fuerzas en flujo contenidas homeostáticamente forman un conjunto temporal, fluido, pero histórico; y la de que esta unidad o conjunto es orgánica, se define performativamente y posee sus propias tolerancias y parámetros globales. La envolvente es, por definición, un aparato comunicativo y activo” (KWINTER, 2002: 78).

²³ “Ya que, si construir es poder formar, poder dar forma y sentido a los materiales, siempre será preciso o el apoyo de lo construido en la forma –bien proceda ésta de un repertorio lingüístico aceptado o esté libremente elegida entre las ya existentes– o el establecer los principios desde los que la forma, y por ende la arquitectura, se generan. O dicho de otro modo, el arquitecto no va a quedar liberado de las obligaciones que frente a la forma tuvo en el pasado y, puede que entonces, a pesar de nuestra resistencia a ello, el fantasma de la arbitrariedad aparezca de nuevo” (MONEO, 2005: 56).

²⁴ “No es cierto que lo que hacemos hoy se vuelve consistente por su referencia a la experiencia del pasado ni tampoco disponemos de la ordenación necesaria para justificar lo que producimos ahora en relación a lo por venir. (...) [El tiempo de nuestra experiencia] no es un presente eterno, como el de Dios. No es un presente en continuidad entre él y el futuro, como sería vivido en el humanismo optimista

“Las formas arquitectónicas se insertan en medios susceptibles de cambiar en cualquier momento, por lo que se convierte en requerimiento ineludible para ellas el ofrecer la máxima capacidad de fluctuación para ir encontrando su ajuste instantáneo” (SORIANO, 2009: 29). Los principios de Boelcke definen la capacidad que otorga la lectura del medio para inyectar potencialidad en esas formas durante el proceso de proyecto, de manera que sean capaces de responder eficazmente ante las variaciones del medio. Potencialidad como actitud: atenta, precisa, ágil, consciente de sí misma y del entorno en que se inserta.

OMA ha explorado la condición inestable de los entornos en los que opera su arquitectura como herramienta de proyecto en varias ocasiones. Una de las más claras quizá sea el proyecto para el Urban Design Forum de Yokohama (1991) en el que, como explican en la memoria, la voluntad del estudio fue la de “investigar un urbanismo sin pretensiones de permanencia o estabilidad” (KOOLHAAS, 1995: 1210). El proyecto consistía en el reconocimiento –y representación– de la ocupación temporal del área de intervención a lo largo de un día. Sobre este diagrama tiempo-uso, la propuesta de OMA trabajaba en la programación de todas las horas libres, tanto durante los días de diario como durante los fines de semana.

En definitiva, el proyecto funciona reconociendo las dinámicas del lugar para, a continuación, insertarse en ellas aprovechando las condiciones que estas ofrecen. Las variaciones de estado de esas dinámicas necesariamente reconfigurarán la propuesta. Arquitectura informal y táctica.

Epílogo. Formas líquidas lejos del equilibrio

La actitud que Moneo explicita en su discurso “Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura” guarda todavía una clara relación con la voluntad moderna de apartar lo azaroso y contingente de la práctica arquitectónica, alzando un alegato firme frente al “fantasma de la arbitrariedad”²³.

La postura de Rem Koolhaas descrita por Kwinter trabaja desde la asimilación por parte del proceso de proyecto de las condiciones temporales y fluctuantes de la realidad en la que opera, la arquitectura podrá dar respuesta a “la interrupción, la incoherencia y la sorpresa como las condiciones habituales de nuestra vida” (BAUMAN, 2003: 7).

Además, la introducción del concepto de probabilidad por parte de las teorías de Leibniz permite ir un paso más allá en el acercamiento operativo a la contingencia en arquitectura. Nos sitúa en un plano en el que el proyecto ya es capaz de definir campos de probabilidad, y de hacerse responsable entonces de la acción del tiempo sobre los objetos que produce.

Es importante leer cómo, mientras que la primera noción de contingencia afecta a la arquitectura como disciplina –en su producción de formas–, la segunda le afecta como objeto –en su capacidad de adaptación.

Cierta práctica contemporánea de la arquitectura, recogiendo la lectura que hacen autores como Bauman del contexto en el que opera, es capaz de reconocer que la inestabilidad de los escenarios demanda del ejercicio del proyecto un procedimiento de descripción precisa de sus potencialidades –más allá de lecturas simplificadoras o ventajistas–, como en el proyecto de OMA para Yokohama; pero también requiere la definición de constantes para cada forma arquitectónica que se inserte en ellos de manera que sea capaz de responder eficazmente a su condición “líquida”, como hace también Koolhaas en el concurso de La Villette.

La nueva realidad “casual, gratuita y carente de finalidad” descrita desde la arquitectura por Ignasi de Solá-Morales²⁴ ha de encontrar una nueva operatividad como ya ha hecho en el arte con Bourriaud o la antropología con Latour²⁵.

Probablemente es en trabajos como la Escuela de Arquitectura de Nantes (2009) o el Palais de Tokyo (2012) del estudio francés Lacaton y Vassal donde esa práctica encuentra su manifestación más evidente en la actualidad, el espacio donde esa nueva respuesta se está construyendo²⁶.

Esta nueva forma de operar no trabaja con materiales pasados, ha de deshacerse tanto de la tríada vitruviana como de la definición semperiana de la arquitectura como herramientas de producción (aunque ambas puedan seguir siendo válidas como herramienta de crítica). De esta nueva forma de operar se requiere que sea capaz de construir con cualquier instrumento (el programa, la estructura, la materia, la imagen...) gracias a la contingencia y no a pesar de la contingencia, como había venido haciendo.

de la Ilustración. Se trata de un presente intempestivo, es decir, de una temporalidad carente de justificación, casual, y por esta misma razón gratuita, carente de finalidad” (SOLÁ-MORALES, 1995: 94).

²⁵ El análisis que describe como esencialmente incierto el entorno en el que la ciencia y el arte contemporáneos operan son recogidos también por autores como Bruno Latour en LATOUR, Bruno. *Reensamblar lo social: Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2008 o Nicolas Bourriaud en BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

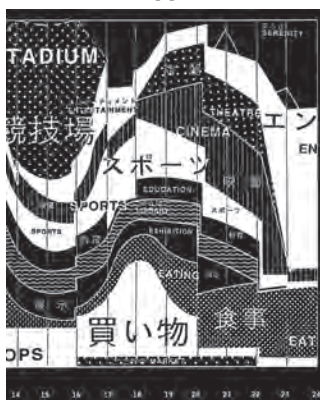
²⁶ Al respecto ver: DÍAZ MORENO, Cristina, GARCÍA GRINDA, Efrén, “Placeres cotidianos. Una conversación con Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal” en *El Croquis* n° 177-178. El Escorial, Madrid, Croquis cop., 2014.

[4] Diagrama de generación de forma de la Ciudad de la Cultura de Galicia, 1999. Escaneada del libro DAVIDSON, Cynthia (ed.) *Tras el rastro de Eisenman: Peter Eisenman obra completa*. Madrid: Akal, 2006. p. 309

[5] Maqueta de la Ciudad de la Cultura de Galicia, 1999. Web www.eisenmanarchitects.com

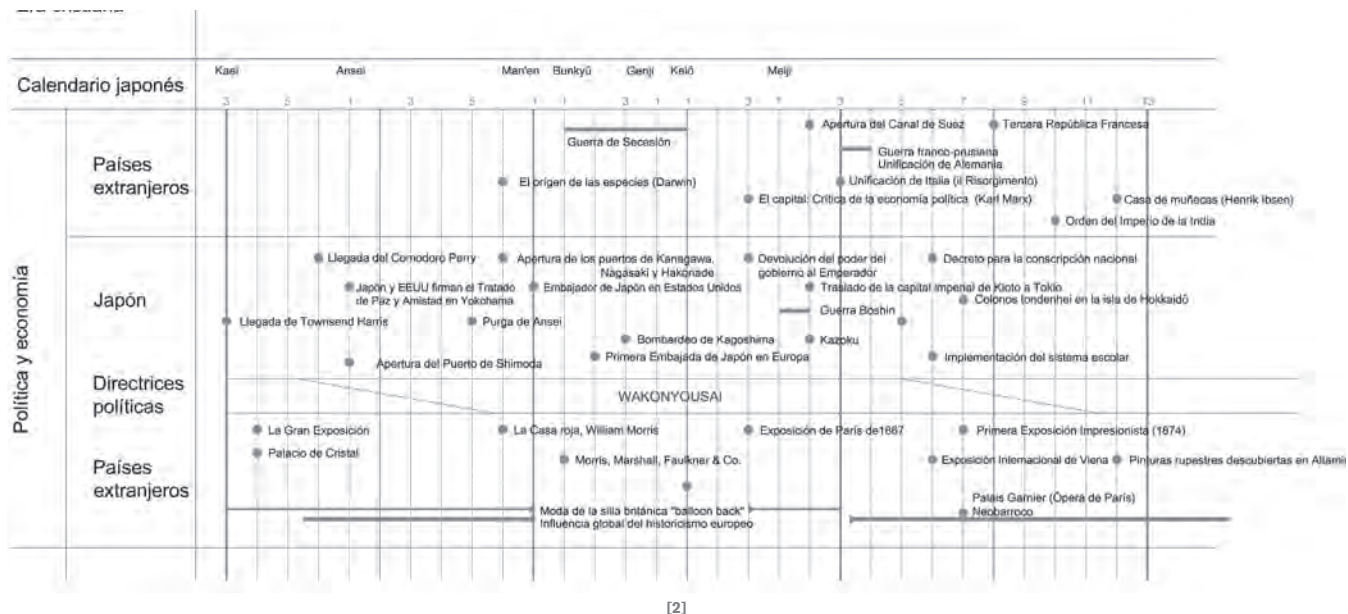
[6] Fragmento del diagrama de usos de la propuesta de OMA para el Urban Design Forum de Yokohama, 1992. Escaneada del libro KOOLHAAS, Rem; MAU, Bruce. *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*. Rotterdam: The Monacelli Press, 1995, pp. 1221.

[6]



09 | Wakonyousai.

Con corazón japonés, al estilo occidental. Objetualidad en el espacio doméstico japonés en el periodo 1850-1880: aprendiendo a convivir con la silla_Nadia Vasileva



[2]

Tanto Occidente como Japón han experimentado de manera similar, aunque con diferencia en el tiempo, el problema de la pérdida de identidad de la vivienda a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. Mientras que en Occidente este fenómeno ha sido mucho más acusado, Japón, un país geográficamente condicionado por encontrarse aislado, ha preservado con mayor éxito algunas de las características esenciales del espacio doméstico, en particular en relación a las costumbres y hábitos. Si aceptamos el artefacto doméstico como punto focal de la existencia y como unidad básica de la configuración espacial (HERREROS, 1994), podemos analizar los principios que rigen una forma de vida particular –los patrones culturales, las costumbres y tradiciones– con el fin de transpolar su significado al objeto físico concreto.

El diseño japonés: tradición-recreación

El diseño japonés contemporáneo, en el campo del hábitat doméstico, constituye un ejemplo notable de reinención del objeto desde el retorno a la tradición y representa un estudio de caso importante para todo Occidente. El énfasis se desplaza desde el espacio habitado, como contenedor, hacia los objetos domésticos y los hábitos de la vida cotidiana –desde la alimentación y la higiene a los hábitos de vestir–. De este modo, la reflexión se centra en el protagonismo del objeto en la generación del espacio habitado, haciendo alusión a “cómo un instrumento aparentemente insignificante” podría ser precursor y, a la vez, resultado de la idiosincrasia particular de una determinada cultura (TANIZAKI, 1933).

¿Cuál es la razón de que el sistema de objetos en el hábitat japonés represente un caso clave de reinención del artefacto doméstico, a la vez fuertemente arraigado a valores y hábitos tradicionales, pero desde necesidades y lenguaje contemporáneos? Se trata de un cúmulo de circunstancias producidas durante el periodo más drástico en el desarrollo del espacio doméstico en Japón, designado con el término inequívoco *wakonyousai*¹ –literalmente, con corazón japonés / al estilo occidental– y que abarca el final del periodo Edo² de la periodización histórica japonesa (1603-1868) y el principio del Meiji³ (1868-1912).

A diferencia del ejemplo Occidental, donde los cambios en el desarrollo del espacio doméstico se han producido de forma gradual, desde las necesidades propias de una sociedad cambiante, el hábitat japonés, durante la segunda mitad del siglo XIX, se enfrenta a un cambio radical impuesto desde fuera, para el cual no existe una necesidad natural y, por tanto, para el que no está preparado.

Resumen pág 45 | Bibliografía pág 51

Arquitecta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (2009). Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA/ETSAM/UPM), 2011. Ha participado en diferentes proyectos de investigación de la ETSAM como miembro del Grupo de Investigación Paisaje Cultural (GIPC). Actualmente es doctoranda en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de la UPM –título de la tesis: *El hábitat japonés*; director de tesis: Prof. Pedro Feduchi Canosa–. Investigadora visitante en la Universidad de Waseda (Tokio), Laboratorio de Arquitectura del Prof. Takeshi Nakagawa con beca concedida por la Unión Europea en el marco del programa BEAM (Build on Euro-Asian Mobility). Trabajo profesional: Ha trabajado en el estudio José Manuel Sanz Arquitectos (2005-2012). Ha colaborado en el desarrollo de varios proyectos de arquitectura y diseño con diferentes profesionales.

¹ Abarca el final del período Edo de la periodización histórica japonesa (1603-1868) y el principio del Meiji (1868-1912).

² Período Edo: también conocido como período Tokugawa (1603-1868); todo lo que Occidente reconoce como "particularmente japonesa" adquiere forma durante esta época.

³ Durante el período Meiji (1868-1912) Japón comienza su proceso de modernización, erigiéndose como potencia mundial.



[1]

Palabras clave

Objetualidad, domesticidad, hábitat, Japón, *wakonyousai*, *wayō setchū*, silla, modernización, mobiliario

[1] Resumen de los hechos políticos y económicos acaecidos entre 1850 y 1880 dentro y fuera de Japón y que han tenido influencia directa sobre el desarrollo socio-económico del país e indirectamente sobre el diseño del mobiliario y la transformación del hábitat doméstico. *Kagu no hakubutsukan* (Museo del mueble), Tokio. 家具の年表 | その1 | 椅子 [Kagu no hon | Sono 1 | Isu] (Cronología del mueble | Parte 1 | La silla). 2014. Original.

[2] Traducción de la autora.

⁴ *wayō setchū* : literalmente, una combinación adecuada de los mejores conceptos japoneses y occidentales.

⁵ En Europa la primera silla documentada data del s.V aC (la silla de Zeus en el Friso del Partenón).

⁶ Las primeras sillas documentadas en Japón son de principios del s.XII, en representaciones de monjes budistas, importadas desde China junto con la cultura del té y el Budismo.

⁷ Imagen del libro *Historia ilustrada del mobiliario*, basada en un bajorrelieve.

⁸ Cabe indicar que no se trata de un ejemplo aislado; la gran mayoría de los retratos de monjes budistas a partir del siglo XII en Japón representan a la persona sentada de esta misma manera, con los pies recogidos y los zapatos posados sobre el podio.

⁹ Tomando el término "*wakonyousai*" desde su sentido semántico, "con corazón japonés / al estilo occidental", por supuesto, descontextualizado históricamente.

¹⁰ Trabajo de investigación descrito en el libro de Tada, Karada. *El cuerpo en la cultura japonesa*.

WAKONYOUSAI. "Modernización" del hábitat japonés en el periodo 1850-1880

Iniciada con la reforma de estado del período Meiji, la implementación de estructuras espaciales occidentales, doctrinas políticas y sociales, así como nuevas prácticas en la vida diaria, se convierte durante la era siguiente en un arma ideológica para los deseos reformistas de crear un nuevo "moderno Japón". [1] [2]

En lo doméstico, la clave de la "modernización" reside en cambiar no simplemente un conjunto de artefactos, sino un sistema de comportamiento, cuyo discurso se designa con el término *wayō setchū*. Junto con la coexistencia de dos estéticas diferentes, *wayō setchū*⁴ significaba fusionar dos formas de vida –al estilo occidental, sobre sillas y pavimento duro, y al estilo japonés, sobre *tatami*–, hecho que conlleva una multiplicidad de prácticas espaciales y corporales, una división conceptual de los espacios y un desdoblamiento de la identidad del hábitat (TEASLEY, 2001).

Dentro del nuevo sistema de objetos que colonizan el espacio doméstico de forma repentina, la protagonista indiscutible es la silla, cuya introducción desencadena, entre otras, las siguientes consecuencias:

- cambio en el comportamiento y los hábitos corporales;
- cambio en el plano perceptivo del usuario;
- cambio del protagonismo del mueble en la configuración del espacio;
- cambio en la percepción sensitiva y afectiva del sistema de objetos.

Todos ellos obligan, en definitiva, al desarrollo de un nuevo lenguaje en la cultura material de lo doméstico, a una nueva forma de habitar, y desencadenan el inicio de un proceso de asimilación de la modernidad occidental y, a la vez, una reflexión sobre lo propio como distinto; es el inicio de la preocupación por lo característicamente japonés, desde dentro y desde fuera (ISOZAKI, 2006).

Los hábitos corporales dentro del hábitat: el mueble como prolongación del cuerpo

En todas las culturas, la arquitectura, la casa, nace desde la necesidad de envolver. Al principio, a una hoguera, alrededor de la cual el "acto de reunirse" adquiere una dimensión doméstica, por el simple hecho de estar cobijada, protegida bajo un techo. Aún así, en contacto directo con la tierra. A medida que las sociedades van desarrollándose y progresando en búsqueda de una vida cada vez más cómoda, la gran cantidad de artilugios y herramientas que surgen como prolongaciones del cuerpo, a la vez de facilitar las tareas diarias y el trabajo manual, también, en cierta medida, van alejando a la persona de su hábitat primitivo. Entre tantos, aparece el mueble que, como un corsé rígido y pesado, se ajusta a las posturas del cuerpo para hacer menos difíciles las simples actividades del día a día: sentarse, comer, escribir, recostarse, dormir... El cuerpo se separa del suelo para sentarse en una silla, para posarse en una cama, en un acto de representación, de comodidad, de higiene.

El acto de sentarse en una silla, según la teoría de Rudofsky (TADA, 2002), se origina en la intención de imitar a un altar y, por tanto, nace como un objeto representativo para convertirse mucho más tarde en un objeto de utilidad. Las primeras imágenes que tenemos de su aparición, tanto en Occidente⁵ como en Japón⁶, son testigo de ello. A efectos de comparación en relación al comportamiento corporal, tomemos como ejemplo la representación de una silla griega⁷ (Occidente) y la silla del monje Enni Ben'en en su retrato datado de 1280⁸ (Japón). En la figura [5] vemos a una persona sentada, reposando los pies sobre un escabel. Esos mismos elementos, la silla y el escabel, están también presentes en la [4]; sin embargo, existe una diferencia fundamental en el acto de sentarse y dar uso a ambos objetos. La silla de la segunda imagen es más baja y ancha para permitir que la persona se siente con los pies cruzados en la posición loto común a las culturas asiáticas; el reposapiés cumple la función de pequeño podio para facilitar el acceso al plano de la silla y dejar los zapatos, de la misma forma en la que se dejan en el umbral al entrar en una casa japonesa. Se ha importado lo representativo, pero se ha conservado lo propio. Tal vez este sea uno de los primeros ejemplos donde cabe aplicar el término *wakonyousai*⁹ a la objetualidad en el espacio habitado. [3]

Al igual que en Occidente, donde los orígenes de la silla datan desde la antigüedad –pero no llega a convertirse en objeto de uso común hasta el siglo XVI–, en Japón, aunque por primera vez introducida a principios del s.XII con la cultura del té y el budismo desde China, la silla no se impone como mobiliario generalizado hasta la época de transición (1850-1880). Un ejemplo de este mismo comportamiento podemos observarlo en un vídeo documental realizado por Hikita Masahirō durante este mismo periodo¹⁰. Hikita instaló una cámara en el rincón de una habitación *wayō setchū* –amueblada con elementos japoneses y occidentales– y la dejó grabando varias horas con la intención de observar el comportamiento de la familia delante del televisor. Desde



su posición inicial, sentados sobre el mobiliario occidental, algunos de los miembros de la familia empiezan a deslizarse hacia abajo para acabar sentados sobre los *tatami*. Una vez más, no es el mueble el que condiciona la práctica corporal, sino el hábito el que subordina al objeto desde la costumbre. El verdadero asiento es el *tatami* y una silla, tal vez, en este periodo transitorio, llegue a ser percibida como un *tatami* en un plano elevado. Una ilustración literal de ese posible concepto podría ser la silla de la figura [6], del Palacio Imperial de Tokio¹¹.

Mientras que los ejemplos anteriores ilustran un acto adaptativo (es decir, se importa el objeto en estado original, pero se adapta a la costumbre autóctona), la reivindicación de lo propio adquiere forma con el diseño del mobiliario a partir de la época de transición, cuando la silla se introduce de forma definitiva en la vida cotidiana. En las décadas transcurridas desde entonces se puede detectar la presencia de una corriente intencionadamente enfocada hacia la búsqueda de las raíces en el diseño contemporáneo. Algunos ejemplos podrían ser los trabajos de alumnos recopilados por Inoue Noboru en 2008 [7] [8] [9] [10]. En las descripciones de los propios autores podemos leer la voluntad de crear un objeto que “armonice con el ambiente japonés” o una silla que permita “sentarse con las piernas cruzadas”¹².

Plano perceptivo del espacio doméstico japonés

La introducción de la silla también implica un cambio importante en la percepción del espacio doméstico, dado que eleva el plano de referencia del asiento y, por tanto, también la altura de los ojos. Podemos definir la perspectiva doméstica occidental como una perspectiva estable, sin apenas cambio de referencia. Muchas tareas domésticas se realizan de pie y el cambio de plano entre el acto de desplazarse y sentarse para realizar las demás se produce en un margen vertical reducido. La percepción de la casa es fija, prácticamente inalterable.

La realización de las tareas domésticas en la casa tradicional japonesa requiere un constante cambio de referencia [11]; la mayor parte de las tareas se realizan a altura del suelo, desde abrir una puerta corredera hasta preparar la comida. Desplazamos nuestro centro de gravedad desde la altura de la cadera a la altura de los pies. Por tanto, la perspectiva doméstica es variable; la casa cambia de apariencia cada vez que cambiamos de plano visual. En el contexto occidental, estas mismas tareas apenas alteran nuestro punto de gravedad desde los 80 cm-100 cm de la altura de la cadera hasta los 45 cm-55 cm de la altura de un asiento. La perspectiva desde la cual percibimos el mundo alrededor escasamente varía. [12]

Esa pérdida de referencia es otro fenómeno preocupante, acusado por la sociedad en su conjunto durante la época de transición. Entre los ejemplos más reivindicativos cuentan las películas de Ozū Yasujiro –la más representativa, *Cuentos de Tokio*, 1953– y la novela de Sōseki Natsume *Soy un gato* (1905-1906).

Las películas de Ozū ilustran la realidad de la ciudad de Tokio antes de la reforma Meiji, reconstruyendo espacios domésticos que él mismo recuerda de su niñez. *Cuentos de Tokio* en particular se sirve del espacio transitorio de la vivienda japonesa, denominado como *wayō setchū* para telón de fondo del cambio social acelerado que genera un abismo entre las generaciones. El punto de vista, como en todas las películas de Ozū, es bajo, el que corresponde a la altura de la vista de una persona sentada sobre los *tatami*. Esta es su forma particular de reivindicar lo auténtico, “el corazón japonés” del espacio doméstico que se ve amenazado con la llegada de la modernización. Son especialmente relevantes las escenas que retratan ambientes íntegramente amueblados de manera occidental: el punto de vista permanece inamovible, como preguntándose de qué forma puede observarse esa nueva realidad material con ojos japoneses. [13]

Esa misma reflexión late en la novela de Sōseki, quien observa los cambios sociales de forma crítica y sarcástica desde los ojos de un gato –cerca del suelo, desde donde se contemplan las cosas de forma auténtica, como se contempla y vive la casa tradicional japonesa.



[4]

¹¹ Silla de madera con incrustaciones de nácar del Palacio Imperial de Tokio. Imagen de archivo del Centro de Investigación del Museo Nacional de Tokio. Del libro *Edo and Kyoto: The Townscape in Asia*, p. 78.

¹² Imágenes del libro de Inoue Noboru, *The Book of Chair*. 2008

¹³ El japonés escrito hace uso de tres alfabetos distintos: los *kanji*, o ideogramas importados de China, en combinación con dos alfabetos silábicos propios –el *hiragana*, como complemento y, en ocasiones, en sustitución del anterior para el vocabulario propio, y el *katakana*, usado exclusivamente para palabras importadas desde otros idiomas (o para acentuar alguna palabra o frase). Ninguna palabra extranjera se escribe en *hiragana*.

¹⁴ Las aldeas históricas de Shirakawa-go y Gokayama fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad dado que conservan un conjunto de casas japonesas del estilo *gassho-zukuri*, literalmente “construcción con las palmas de las manos unidas”, nombre que reciben por la particular forma de sus tejados.

[6]





[7]

[8]

[9]

[10]

[3] El acto de sentarse y el uso de la silla en Occidente y Oriente. Boceto de la autora.

[4] Retrato del monje Enni Ben'en datado de 1280. Pintura sobre seda. Periodo Kamakura. Pieza del Templo Kofukuji, Kioto. Propiedad Cultural Importante. Ilustración del catálogo *Roots of Zen: Yosai and the Treasures of Kenninji*. p. 84. Catálogo de la exposición celebrada en el Museo Nacional de Tokio entre el 25-03-2014 y el 18-05-2014. Organización: Museo Nacional de Tokio, Kenninji, Yomiuri Shimbun, NHK, NHK Promotions Inc. Patrocinadores: JTB Corp., Nissha Printing Co., Ltd. Con la ayuda de: Aioli Nissay Insurance Co., Ltd.

[5] Silla griega, ilustración del libro *Historia ilustrada del mobiliario*, basada en un bajorrelieve. p. 19. *Illustrated History of Furniture. From the Earliest to the Present Time*. Frederick Litchfield. 1893. En línea <http://es.slideshare.net/101ayman/illustrated-history-of-furnitureW>. [Consulta de: 15.01.2015]

[6] Silla de madera con incrustaciones de nácar del Palacio Imperial de Tokio. Imagen de archivo del Centro de Investigación del Museo Nacional de Tokio. Del libro *Edo and Kyoto: The Townscape in Asia*, p.78.

[7] *Shima Shima Bench*, diseño de Kiyomoto, Michi. Aunque no lo dice claramente en la descripción que hace de su diseño en el libro, la silla dispone de un asiento amplio que, eventualmente, permite recoger las piernas. *The Book of Chair*. Noboru Inoue. 2008

[8] *A Football Chair*, diseño de Koshikawa, Anna. Descripción de la autora: "Al igual que un balón de fútbol, su forma no es ni demasiado redonda, ni picuda; es acogedora. Además, puedes sentarte con las piernas cruzadas o poner una taza de café." *The Book of Chair*. Noboru Inoue. 2008

[9] *Kusu*, diseño de Ono, Hiromi. Descripción de la autora: "Quería hacer una silla que acompañase a la atmósfera japonesa." La silla está concebida como un asiento a nivel de suelo que facilita el apoyo de los brazos y la espalda y ofrece una ligera curvatura para relajar las piernas estiradas. *The Book of Chair*. Noboru Inoue. 2008

[10] *Cloud*, diseño de Abe, Makiko. Descripción de la autora: "La intención era diseñar una silla agradable para sentarse con las piernas dobladas o de cualquier otra forma, como si se estuviera envuelto en una nube y disfrutando de estar juntos." *The Book of Chair*. Noboru Inoue. 2008

[11] Escritorio y apoyabrazos. Cambio en el plano perspectivo del usuario. Jardín Sankei-en, Naka Ward, Yokohama, Japón. Casa Yanohara. Declarada Bien de Interés Cultural Importante. Fotografías de la autora [18-06-2012].

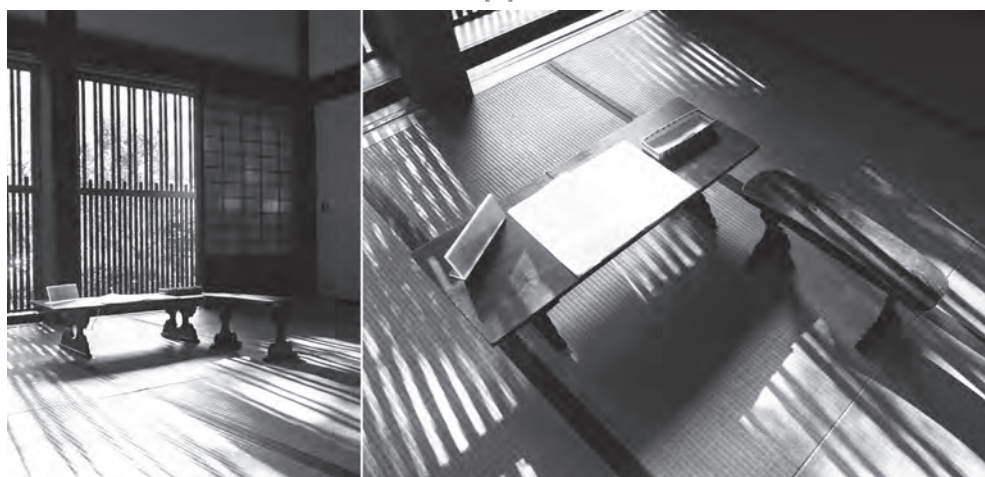
De todas las características fundamentales del espacio doméstico japonés, la perspectiva visual ha sido la más difícil de reconciliar con la modernización de la vivienda. En este caso la reinención de lo tradicional ha sido sustituida por una clara delimitación de espacio occidental y espacio japonés dentro de la vivienda, del mismo modo que la escritura japonesa delimita de forma contundente las palabras propias de la importadas que se escriben en otro alfabeto¹³. Proyectos como la Casa ISANA de Niko Design Studio (2011), donde distinguimos un área de suelo bajo y mobiliario occidental y otra sobre plataforma elevada y cubierta de *tatami*, ilustran de forma clara este fenómeno. Los precedentes de dicha segregación espacial ya son visibles en ejemplos de casas construidas durante el periodo de transición, como la residencia de Asano Chuichi [14] en la aldea histórica de Shirakawa-go, declarada Patrimonio de la Humanidad en 1995¹⁴.

Con todo lo anterior, podríamos acercarnos a la afirmación de que en el contexto actual el portador del arraigo a lo japonés dentro del hábitat doméstico es el sistema de objetos que lo configura, más que la propia estancia. Se pueden detectar razones concretas que expliquen este supuesto.

El protagonismo del mueble en la configuración del hábitat japonés

Mientras en la cultura occidental el hábitat ha respondido con carácter general al concepto de contenedor en el cual los objetos domésticos se "depositan" –en la imagen de la "arquitectura como esqueleto, en el que instalar y "colgar" el mobiliario" (MORALES, 2005), en la imagen de la "casa como trastero" que "acumula" (PERROT, 2009)–, en la cultura japonesa ha sido el conjunto de objetos –en su condición de útiles domésticos, de artefactos y enseres "ambulantes"– el que ha conformado un organismo vivo, un hábitat que reúne las condiciones adecuadas para realizar las funciones básicas de la vida, un contenido habitado a lo que el contenedor ha sido subsiguiente. El espacio habitado japonés, a lo largo de su desarrollo desde la casa rural *minka* hasta el estilo *sukiya-zukuri* del siglo XVI, donde adquiere su mayor expresión formal, conserva esa misma característica primitiva de envolver sin condicionar. Abstrayéndonos del entorno y centrándonos en el comportamiento humano en el acto de reunirse, las dos escenas en la figura [15] atestiguan la misma libertad, espontaneidad y falta de coacción. Hay un espacio comprendido entre suelo y techo que fluye sin límites verticales –el techo, un conjunto de ramas y el suelo, tendido en contacto con la tierra, libre de obstáculos para tomar asiento, y sin ser condicionado por ningún artificio adicional, como lo es la silla en Occidente.

Mientras que la silla es un objeto direccional –tiene respaldo que determina la orientación de la persona al sentarse–, dependiente –dado que posiciona las manos en un plano elevado sin



[11]



[12]

[12] Cambio del plano visual en el acto de sentarse en el espacio doméstico occidental y japonés. Boceto de la autora.



[13]

[13] **izquierda:** Ozū Yasujiro, *Cuentos de Tokio*, 1953. [Fotograma]. Escena ambientada en un entorno doméstico tradicional: los protagonistas están sentados en el suelo sobre los *tatami*; el encuadre deja en la esquina del primer plano la presencia de un taburete **derecha:** Ozū Yasujiro, *Cuentos de Tokio*, 1953. [Fotograma]. Escena que ilustra el uso del nuevo mobiliario occidental. El punto de vista sigue permaneciendo bajo, tal y como corresponde a la altura de la vista de una persona sentada sobre el suelo.

superficie de apoyo para el desarrollo de cualquier actividad–, y confiere al cuerpo un menor número de grados de libertad –obliga al cuerpo a una determinada postura–, un almohadón puesto sobre el suelo es un elemento independiente, indiferente con respecto a la orientación, y proporciona al cuerpo un punto de apoyo sin condicionarlo a la forma que debe adquirir en sentarse.

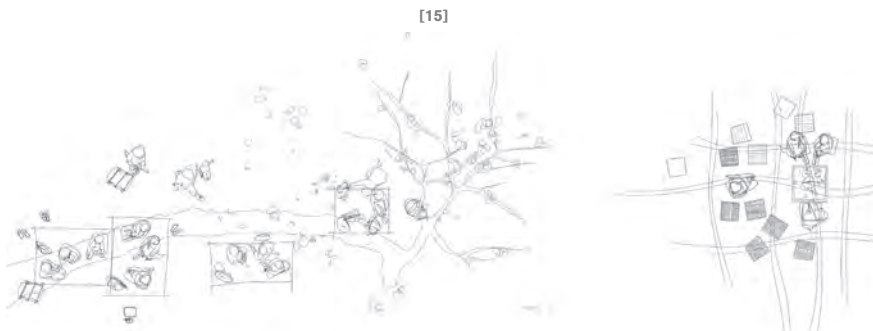
Esta configuración espacial, cuyo origen data desde el periodo Heian¹⁵, sigue latente en proyectos contemporáneos, como KAIT Workshop de Junya Ishigami (2008). Dentro de un marco flexible que permite fluctuaciones parciales de ambientes independientes dentro del conjunto global, así como reconfiguraciones instantáneas de acuerdo con las necesidades de cada momento, el sistema de objetos de nuevo cobra protagonismo como elemento configurador del espacio. El trabajo de Ishigami, tanto a nivel de proyecto arquitectónico, como en el diseño de mobiliario, podría considerarse un ejemplo claro de la forma de pensar el espacio habitado desde un lenguaje contemporáneo, pero con la presencia de una latente vocación –consciente o no– hacia ciertos valores y herencias del pasado. Lo que permite tal extrapolación es la carga simbólica que transporta cada objeto y cada espacio a través de un sistema de códigos de comportamiento y percepción de la realidad, característicos de la sociedad a la que pertenecen.

[14] Residencia de Asano Chuichi, Museo arquitectónico al aire libre Shirakawa-go Minka-en. Casa del estilo *gassho-zukuri* o "construcción con las palmas de las manos unidas". El espacio interior, pavimentado con madera, delimita pequeñas áreas de suelo elevado y cubiertas con *tatami*, a modo de "habitáculos" independientes dentro de un gran espacio común. De esta manera, el espacio interior empieza a separar zonas de circulación y zonas de estancia, a diferencia de la planta totalmente cubierta de esteras de *tatami*, que reunía las funciones de circulación, asiento, tareas domésticas y descanso sobre la misma superficie. Fotografía a la izquierda: Belén Ríos Sánchez, Investigadora visitante en la Universidad de Waseda, Tokio. Fotografía a la derecha: la autora.

[15] **izquierda:** Configuración espacial en una reunión al aire libre. Jardín Nacional *Shinjuku Gyoen*, Tokio, Japón. Hanami. Contemplación de los cerezos en flor. Boceto de la autora. [01-04-2014]. **derecha:** Configuración espacial alrededor del hogar abierto. Museo etnográfico de casas campesinas al aire libre *Nihon Minka-en*, Tama-ku, Kawasaki, Prefectura de Kanagawa, Japón. Casa Sakuda. Escenificación en vivo de la vida campesina durante los siglos del XVII al XIX en Japón. Los almohadones dispersos por el suelo quedan como huellas dejadas por las personas al levantarse. Boceto de la autora a partir de fotografía expuesta en el museo. [03-05-2014]



[14]



[15]



[16]



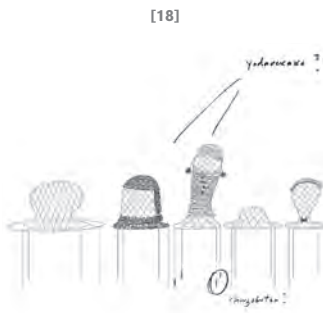
[17]

15 Período Heian: el último periodo de la época clásica de la historia japonesa (794-1185)

[16] *Chuuzabuton*. Templo Zen Jiko-in, Nara. Fotografía de la autora [29-05-2014].

[17] *Yodarekake* (baberos votivos). Saidaiji Temple, Nara. Fotografía de la autora [27-05-2014].

[18] Elementos simbólicos en el diseño contemporáneo. Colección de sillas de Junya Ishigami, titulada *Family Chairs*, 2010. Dibujo de la autora.



[18]

Elementos simbólicos en el diseño contemporáneo

El hecho de que en la casa japonesa en un mismo plano se apoyan los pies, las manos y la cabeza, requiere una higiene rigurosa. Por un lado, la superficie sobre la cual se circula se mantiene en un estado de pulcritud digno de poder ser tocado con las manos y de poder reposar la cabeza. Por otro, las mismas condiciones de tacto, textura y calidez que requieren las manos se ofrecen también a los pies. Los materiales y los objetos domésticos son tratados con el cuidado que requiere la cercanía. Se suele asociar lo cercano con aquello que está “al alcance de la mano”. La casa occidental, que separa rotundamente el plano de lo sucio, de los pies, del plano de lo táctil, de las manos, establece cierta categorización de lejanía con aquello que no se toca. En la japonesa, todo es táctil, todo está al alcance de la mano y esa cercanía física propicia el desarrollo de una cercanía emotiva hacia los objetos, acorde también con la forma de animismo naturalista del *shinto*, la religión nativa de Japón que cree que todos los objetos que nos rodean están dotados de alma. El trato hacia los objetos es un trato de respeto y atención hacia un “ente” animado.

Un ejemplo muy particular es el *chuuzabuton*, un cojín de tamaño reducido que sirve para absorber los posibles roces entre dos superficies en contacto. Se emplea en puntos como el apoyo de las patas de una mesa portátil para no dañar los *tatami*; el punto de apeo de elementos pesados –por ejemplo, un marco con inscripciones colgado encima de las entradas de los templos–; o, como en el ejemplo de la fotografía [16], el apoyo de un cuenco sobre la superficie de madera de una mesa. A diferencia de posibles equivalentes en la cultura de objetualidad occidental –donde dichos elementos de protección o se limitan a la función de proteger, dejando de lado el valor estético, o son tratados como piezas estéticas en sí mismas que, eventualmente, pueden servir como elemento de separación y protección entre dos superficies rígidas–, el *chuuzabuton* es una pieza pensada exclusivamente para un punto particular que, aparte de ser útil, adquiere un valor estético en sí misma. Lo útil, lo simbólico y lo estético aportan valor al objeto a partes iguales.

Mientras que el *chuuzabuton* es un ejemplo más abstracto, y su relación con lo sagrado no resulta a primera vista evidente, los *yodarekake* –o baberos votivos– [17] con los que se adornan las estatuas de las deidades para protegerlas de enfermedades a cambio de algún favor, son una muestra concreta de la práctica del animismo.

Esa sensibilidad particular hacia la entidad de los objetos sigue arraigada en la cultura japonesa del siglo XXI y, aunque probablemente de forma no intencionada, sigue revelándose en diseños tan contemporáneos como podría ser la colección de sillas de Ishigami, titulada *Family Chairs* del 2010. Las sillas de Ishigami son un claro ejemplo de la reinención del objeto desde la vuelta a la tradición, convirtiéndose en “objetos ambulantes” que colonizan el espacio voluntariamente –disposición que procede de la forma de habitar la casa tradicional japonesa–. Por otra parte, en el hecho de “vestirlos” y de “calzar” los “pies” con calcetines tejidos, puede encontrarse la metáfora a los *yodarekake* y los *chuuzabuton* [18]. Por último, es difícil obviar la intención de personificar el objeto como un ente animado, procedente del sintoísmo.

Los procesos históricos son lentos y el cambio en el comportamiento de una sociedad es el que naturalmente determina la forma de la arquitectura y el espacio que nos rodea. Todo intento de impulsar un cambio en el sentido contrario resulta antinatural y despierta una reacción lícita de vuelta intencionada a lo conocido. En el caso de Japón, a este hecho se suma la particular sensibilidad de arraigo hacia lo propio, la cual, a su vez, conlleva a la especialmente aguda capacidad de procesar todo lo venido de fuera de forma que adquiera un carácter particularmente japonés. Mientras este fenómeno se ha ido nutriendo a lo largo de una escala cronológica extensa, debido a la situación de Japón de haber sido un país aislado con contadas y puntuales aperturas al resto del mundo, es durante el periodo de reforma Meiji cuando se agudiza de forma determinante.

Esta es la razón por la cual también el hábitat defiende en mayor o menor medida lo que reconoce como propio y donde la persona se reconoce como habitante de una casa y, a la vez, como japonesa. Ante la imposibilidad de reconciliar del todo el nuevo estilo de vida con cada una de las características esenciales del espacio doméstico japonés, es el sistema de objetos en el ámbito doméstico el que todavía conserva aquel conjunto de características comunes que aparecen en todos los objetos diseñados por un grupo, entendiendo por grupo el conjunto de diseño japonés (NAKATANI, 2011). El sistema de objetos del espacio habitado tal vez sea el último portador de un conjunto de patrones culturales profundamente arraigados en la cultura japonesa, pero con una gran capacidad de renovarse y reinventarse, cambiando de forma para adaptarse a las nuevas circunstancias.

10 | Juan O’Gorman. Formas de no ser arquitecto _Javier Jerez González



[1]

Resumen pág 46 | Bibliografía pág 52

Javier Jerez González es arquitecto por la ETSAM, donde desarrolla en la actualidad su tesis doctoral sobre las casas estudio de Juan O’Gorman para Diego Rivera y Frida Kahlo, dentro del programa de Teoría y Práctica del Proyecto del Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Ha sido profesor de proyectos en universidades de México y en la actualidad imparte la asignatura de Proyectos III y es tutor de Proyecto Fin de Carrera en la Universidad Alfonso X el Sabio de Madrid.

Palabras clave

México, Juan O’Gorman, arquitectura racionalista, integración plástica, funcionalismo, productivismo, constructivismo

[1] Juan O’Gorman, casas estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo. Fotografía: Javier Jerez González (2012)

[2] Juan O’Gorman, Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco. Biblioteca Central de la UNAM. Fotografía: Javier Jerez González (2009)

Juan O’Gorman fue identificado durante décadas como uno de los grandes pintores de su país, como figura fundamental dentro del movimiento muralista mexicano¹. Los proyectos y edificios de Juan O’Gorman habían permanecido en gran medida infravalorados y en muchos de sus aspectos son aún muy desconocidos. Sin embargo, desde que en 1996 se completó la restauración de las casas-estudio de Diego Rivera y Frida Kahlo, dirigida por el arquitecto Víctor Jiménez, esta visión se ha ido completando con una creciente apreciación de su vertiente como arquitecto. La fascinación mostrada por Toyo Ito tras visitar las casas antes de su inauguración sirvió para impulsar una serie de conferencias y exposiciones que ayudaron a devolver al arquitecto al plano internacional². Resulta inevitable preguntarse cómo pudo permanecer durante décadas en el olvido casi absoluto una arquitectura que jugó un papel decisivo en la introducción de la modernidad en México. [1]

En las últimas obras de arquitectura que construyó Juan O’Gorman, su participación destacó más por el componente pictórico y escultórico que por lo específicamente arquitectónico. Su propia casa en la calle San Jerónimo, iniciada en 1949, tiene como espacio principal una cueva natural formada en la roca volcánica, y como fachadas un mosaico escultórico multicolor y tridimensional. Las obras de construcción de esta vivienda se prolongan durante varios años en los que el arquitecto recorre la República Mexicana reuniendo minerales de colores de variada procedencia³ para revestir suelos y muros con figuras de inspiración precolombina. El propio O’Gorman participa en la confección directa de los revestimientos, dando a la obra un carácter más cercano a la artesanía que a la edificación. Se diría que la arquitectura cede su lugar silenciosamente ante la posibilidad de acondicionar un entorno natural exuberante mediante la hipertrofia figurativa de la envolvente. La casa va más allá de los postulados del movimiento de integración plástica mexicano y se configura como verdadera obra de arte habitable.

Hacia 1949, cuando iniciaba las obras de su casa, O’Gorman recibió el encargo para realizar el proyecto de la biblioteca central de la Universidad Autónoma de México junto a los arquitectos Gustavo Saavedra y Juan Martínez de Velasco. A pesar de recibir un reconocimiento importante a nivel internacional Juan O’Gorman no lo considera una obra de arquitectura relevante y en sus

¹ En 1950, el Instituto Nacional de Bellas Artes de México le dedicó una exposición individual a su obra pictórica, desde 1971 fue miembro de la Academia de Artes y recibió el Premio Nacional de las Artes en 1972.

² La obra arquitectónica de O'Gorman habla sido incluida en importantes publicaciones como la revista *Architectural Record*, o entre otros los libros *The New Architecture in México*, de Esther Born, *Latin American Architecture since 1945*, de Henry Russel Hitchcock y *Builders in the Sun*, de Clive Bamford Smith.

³ Los conocimientos y contactos de su padre le fueron para ello de gran utilidad. Cecil O'Gorman era ingeniero y su trabajo estuvo muy vinculado a la explotación de minas.

⁴ O'GORMAN, Juan. *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 154.

⁵ Entrevista realizada el 5 de marzo de 1978 y publicada en *Uno más Uno* con fecha 24 de enero de 1982.

⁶ O'GORMAN, Juan. *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 149.

⁷ O'GORMAN, Juan. *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 125.

⁸ O'Gorman et al., *Pláticas sobre arquitectura*. 1933. México DF: CONACULTA-INBA, 2001, p.29.

⁹ GUZMÁN URBIOLA, Xabier. *Juan O'Gorman. Sus primeras casas funcionales*. Entrevista a Enrique Yáñez. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones, 2007, p.29.

memorias solo habla de este proyecto para referirse a los murales que cubren el gran paralelepípedo del depósito de libros: "...correspondiendo su arquitectura a la del resto del centro universitario, según los edificios que ya se habían construido"⁴. O'Gorman posteriormente aceptó y asumió como propias algunas de las críticas que recibió la biblioteca, especialmente en lo referente a la falta de integración de la obra plástica y la arquitectura, que discurren según lógicas y lenguajes muy alejados⁵. [2]

En la casa para el músico Conlon Nancarrow y en las obras del Museo Anahuacalli ya había aplicado el procedimiento constructivo que le serviría para resolver las fachadas de la biblioteca: sobre el encofrado de las losas se disponían piedras de distintos tonos formando el dibujo previsto y sobre esta base, consolidada con una mezcla poco fluida de cemento y arena, se colocaba la armadura y se vertía el hormigón. Al retirar el encofrado se limpiaban las piedras, que quedaban como recubrimiento integrado en los techos –para la biblioteca se dividieron los grandes paños de fachada en paneles de 1m² de superficie y 5cm de espesor que se hormigonaban en posición horizontal sobre moldes de yeso apoyados en una gran mesa de trabajo para su posterior instalación sobre el muro de cerramiento con cuatro anclas por pieza y hormigonado del trasdós entre paneles y cerramiento con malla de acero–. En estas obras Juan O'Gorman parece ejercer de constructor y de artista, pero no de arquitecto. De nuevo no hace ninguna mención al proyecto en sus memorias. En el caso del Anahuacalli aclara que "el maestro Rivera proyectó y construyó un edificio para conservar y mostrar su gran colección de piezas prehispánicas. (...) Mi trabajo fue más que otra cosa como supervisor e ingeniero"⁶.

Estas obras las realiza O'Gorman después de un largo periodo dedicado por completo a la pintura mural y de caballete y a la enseñanza. Durante más de una década, hasta 1949, no proyecta absolutamente nada, se inhibe por completo del ejercicio de la arquitectura. El inicio de esta etapa lo celebra como un gran acierto: "...una mañana al salir de mi casa tuve la buena idea, la excelente idea, de cerrar el despacho para dedicarme a otras actividades más de acuerdo con mi personalidad y con mi modo de ser"⁷. Con esta ligereza relata el final de unos años en los que lideró la transformación más intensa que haya experimentado nunca la arquitectura en México, un periodo de compromiso personal beligerante y de fecunda actividad, que cristalizó en un número importante de proyectos construidos.

O'Gorman había defendido, junto a Álvaro Aburto y Juan Legarreta, que la arquitectura debe configurarse desde criterios absolutamente objetivos, según un razonamiento estrictamente científico, para obtener el máximo rendimiento de los recursos económicos. De esta manera rotunda enuncia los principios morales que sustentan lo que él denomina la "arquitectura técnica" en su conferencia de 1933 ante la Sociedad de Arquitectos Mexicanos: "La diferencia entre un arquitecto técnico y un arquitecto académico o artístico será perfectamente clara. El técnico, útil a la mayoría y, el académico, útil a la minoría. El primero para servir a la mayoría de individuos necesitados que solo tienen necesidades materiales y a quienes las necesidades espirituales no han llegado. El segundo para servir a una minoría de personas que gozan del usufructo de la tierra y de la industria"⁸.

En sus memorias reconoce la importancia en su formación como arquitecto de varios profesores, habla de los estudios de importantes arquitectos mexicanos en los que trabajó antes de establecerse por su cuenta y refiere una sola influencia en esta etapa de su obra fuera de las propias del ámbito nacional: la de Le Corbusier. Sabemos por sus palabras que leyó con gran interés *Hacia una arquitectura*, que se editó en México por primera vez en 1924. La inspiración para las casas estudio de Rivera y Kahlo en la casa del pintor Ozenfant es muy conocida, pero no lo es tanto en el caso de otras viviendas posteriores que presentan similitudes notables con obras de Le Corbusier. Sin embargo, parece razonable tener en cuenta la posibilidad de otras influencias extranjeras a través de quien consideró su verdadero maestro: Diego Rivera.

Cuando en 1931 Diego Rivera encarga a O'Gorman el proyecto de su casa, este último tiene cerca de 25 años. Ha recibido una cuidada formación pero no ha viajado fuera de México. Aunque ha trabajado en algunos estudios de arquitectos importantes del país, casi no ha construido. Diego Rivera tiene por entonces cerca de 45 años. Probablemente es el pintor más famoso de México, ha vivido muchos años en Europa, donde ha establecido contacto con importantes miembros de las vanguardias artísticas.

Parece inevitable que la arrolladora personalidad de Rivera y su forma de ver el arte y la vida en general se reflejara no solo en la obra pictórica de O'Gorman sino también en su arquitectura. El propio Edmundo O'Gorman, hermano de Juan e historiador de reconocido prestigio, habla sobre la relación entre Juan y Diego en los siguientes términos: "Cecil Crawford O'Gorman no era el padre de Juan, Diego Rivera era el padre de Juan, mi hermano"⁹. [3]

[2]





[3]

[3] Juan O'Gorman y Diego Rivera delante de la vivienda de Juan. Fotografía: autor desconocido (ca.1934)
Publicada en: "Juan O'Gorman", *Raza cero: periodismo ciudadano*, 2014. <http://razacero.com/?p=1578>

[4] Vladimir Maiakovsky (Ed.), Alexander Rodchenko et al. LEF No.1 (marzo, 1923). Publicada en: <http://manifestostorico.xoom.it/rodchenko.html>

[5] Alexander Rodchenko, *The Critic Osip Brik* (1924)
Publicada en: <http://lumieregallery.net/wp/238/alexander-rodchenko/>

Si nos fijamos en los acontecimientos que precedieron al encargo de las casas de Diego podemos encontrar claves importantes respecto al origen de la revolucionaria arquitectura propuesta en este y otros proyectos por Juan O'Gorman. Desde octubre de 1929 hasta mayo de 1930, época en la que O'Gorman construye su primera casa funcional, Diego Rivera fue director de la Escuela Central de Artes Plásticas de México, que compartía edificio con la Escuela de Arquitectura. Durante este curso, Rivera intentó llevar a cabo una reforma completa del plan de estudios que originó importantes conflictos de intensidad creciente. El planteamiento propuesto, con una carga de trabajo por parte de los alumnos significativamente mayor a la acostumbrada hasta entonces, sustituía el funcionamiento de la academia por un modelo de talleres de trabajo totalmente nuevo. El itinerario formativo contemplaba un total de 8 o 9 años, que arrancaban con un primer ciclo de tres años en los que los alumnos debían trabajar en alguna fábrica por la mañana y asistir a la Academia por la tarde. Esta circunstancia inédita en la formación de los artistas puede relacionarse con el planteamiento debatido en la URSS sobre la necesidad de generar un arte nuevo verdaderamente proletario, para lo cual un grupo importante de artistas e intelectuales rusos veían imprescindible que este surgiera directamente del seno de la clase obrera. Estas ideas eran el fundamento principal de los productivistas soviéticos, que decidieron dar un paso adelante desde el futurismo y el constructivismo para reforzar su compromiso con los ideales revolucionarios.

Probablemente el primer contacto de Diego con este movimiento fue a través de Maiakovsky, en un viaje que llevó al poeta ruso a pasar por México en 1925 en su itinerario hacia los Estados Unidos¹⁰. Maiakovsky fue uno de los líderes del Frente Artístico de Izquierdas, LEF, y su secuela, Novi LEF, grupo procedente de los futuristas rusos y al que se unieron productivistas y constructivistas. El primer número de la revista publica en 1923 el manifiesto del LEF redactado por Maiakovsky y un artículo de Osip Brik titulado "¡A la producción!". En el primero, el poeta futurista exhorta a reunir las fuerzas de la izquierda para introducir en el arte las ideas de la Comuna; a agitar a las masas para extraer de ellas su propia fuerza organizadora; en definitiva a combatir para que el arte sea construcción de la vida. El artículo de Brik proponía como ejemplo a Rodchenko: "Rodchenko era un artista abstracto. Se ha convertido en un artista constructivista y productivista. No solo de nombre sino en la práctica. (...) Rodchenko sabe que no se logra nada quedándose uno sentado en su estudio, que se debe salir al mundo real, llevar el talento organizativo que se posee a donde se necesita: a la producción." [4] [5]

LEF contó con la colaboración, entre muchos otros, de figuras tan relevantes como Serguei Tret'yakov, Boris Arvatov, Vsevolod Meyerhold, Serguei Eisenstein, o el propio Alexander Rodchenko. Estos dos últimos firmaron en 1928 el manifiesto *Octubre*, en el que se proponían cinco áreas fundamentales de actuación para el desarrollo de un arte proletario:

¹⁰ Maiakovsky recoge sus impresiones sobre Diego Rivera en su libro *Amerika*.

¹¹ Tatlin pasa de proyectar el monumento a la III Internacional en 1919 a dedicarse al diseño de sartenes y otros utensilios de uso cotidiano en 1924. El libro de Nikolai Tarabukin *Del caballete a la máquina* fue en gran medida el soporte teórico de estas propuestas.

¹² O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/ Equilibrista, 2007, n°80.

¹³ En realidad había construido anteriormente una casa para el ingeniero Ernesto Martínez de Alba, en 1927. Se trata de una vivienda unifamiliar construida con un lenguaje moderno, en la línea de lo que hacían los arquitectos más avanzados en México, pero lejos aún de la originalidad de sus obras posteriores. VVAA. *Casa O'Gorman*, 1929, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2014, p.36

¹⁴ O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/ Equilibrista, 2007, n°83.

¹⁵ O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/ Equilibrista, 2007, n°85.

1. planificación y construcción arquitectónica racional
2. diseño de los artistas de objetos para consumo de las masas
3. diseño de centros para una forma de vida colectiva nueva
4. organización de festivales masivos
5. educación artística

El manifiesto lo firmaron también los arquitectos Aleksandr Vesnin y Moisei Ginzburg; la cineasta Esfir Shub; y los artistas Gustav Klutsis, Sergéi Senkin, El Lissitzky, Aleksandr Deineka y el propio Diego Rivera. Este último se había desplazado a la URSS como parte de la delegación mexicana invitada a la celebración del décimo aniversario de la revolución rusa y permaneció allí cerca de ocho meses. El triunfo de la revolución socialista en los dos países había hecho que se estableciera entre ellos una relación de especial afinidad.

Al llegar a Moscú, Rivera se sorprendió de ver que ya era muy conocido allí. Maiakovsky había difundido su obra como ejemplo de arte comprometido al servicio público y esto, unido a que hablaba ruso bastante bien, le facilitó contactos con los artistas más importantes del momento, especialmente con aquellos que compartían los planteamientos del propio Maiakovsky. Durante aquellos meses en la URSS coincidió también con Alfred Barr Jr., unos años antes de que se convirtiera en el primer director del MoMA. En los *Russian Diaries*, Barr, además de referirse a su amistad con Rivera que protagonizaría en 1932 una exposición monográfica en el museo de Nueva York, muestra su sorpresa por descubrir que casi todos los pintores rusos que visita han dejado de pintar. En su lugar se han volcado junto con fotógrafos y escultores en tareas relacionadas con la propaganda y la industria: diseño de carteles, edición de publicaciones y folletos, o diseño de productos de consumo cotidiano para los trabajadores¹¹. Los escritores abandonan la ficción y la poesía en favor de la objetividad de informes o artículos periodísticos. Y los arquitectos se comprometen en la búsqueda de soluciones más racionales y productivas para la construcción de viviendas o edificios públicos. Se puede decir que ejercen de ingenieros. Uno de los casos más extremos fue el de Karl Ioganson, un brillante escultor constructivista que en 1923 se empleó como operario de una fábrica metalúrgica para trabajar desde el lado de los trabajadores.

En sus memorias Juan O'Gorman cuenta que tuvo su primer trabajo durante el primer año de carrera (1922) en una fábrica de "láminas, tinacos y tubos de fibrocemento" a la que acudía de 7 a 10 de la mañana, antes de asistir a sus clases¹². Esto, sin duda, le preparó para recibir las ideas de los productivistas y tratar de elaborar, al lado de su maestro, Diego Rivera, una versión autóctona, plenamente mexicana y a la vez consciente de las posibilidades y limitaciones de la industria y del sector de la construcción de aquella época en México.

Esta etapa racionalista de Juan O'Gorman arranca con un gesto lleno de significado: en 1929, a la edad de veinticuatro años, proyecta y construye su primera obra¹³, la casa de Las Palmas 81, para su padre el ingeniero y pintor Cecil O'Gorman. Se trata de la primera edificación plenamente funcionalista construida en México y, probablemente, en Latinoamérica, una casa que nunca habitó la familia. "Quería realizar el ejemplo de una casa funcional, ajustándome al principio del máximo de eficiencia o rendimiento por el mínimo de esfuerzo. Tenía la necesidad urgente de hacer una casa que fuera ingeniería más que arquitectura (...). Y así lo hice"¹⁴. O'Gorman cambia el nombre del titular de la obra en los planos para hacer figurar a su padre y en sus memorias dice que con la rentas de esta casa quiso pagarle cuanto había gastado en su educación y así liquidar sus adeudos. Hoy podemos ver en este gesto una ruptura simbólica con la tradición arquitectónica del país y, al mismo tiempo, con los valores burgueses y coloniales de la formación recibida.

La vivienda se presenta como un verdadero manifiesto, como la demostración de lo que puede y debe ser una arquitectura al servicio de los ideales de la revolución con un lenguaje totalmente nuevo derivado de principios y métodos científicos. "La casa que construí causó sensación porque jamás se había visto en México una construcción en la que la forma fuera completamente derivada de la función utilitaria. Las instalaciones, tanto la eléctrica como la sanitaria, estaban aparentes. Las losas de concreto sin enyesado. Solamente los muros de barro block y de tabique estaban aplanados. Los tinacos eran visibles sobre la azotea. No había pretilas en la azotea y toda la construcción se hizo con el mínimo posible de trabajo y gastos de dinero"¹⁵. [6]

La intención de Juan O'Gorman de construir casas como lo haría un ingeniero se concreta en cada una de las decisiones de sus proyectos y constituyen una novedad absoluta en México.



Los cuartos húmedos se agrupan para reducir el trazado de las instalaciones hidráulicas, la estructura se exhibe desnuda de manera inédita hasta entonces y las losas de hormigón armado son aligeradas con casetones cerámicos que no se utilizaban en aquella época; tanto los casetones como los nervios de hormigón quedan vistos, sin ningún tipo de revestimiento¹⁶, las instalaciones no solo se dejan vistas sino que en gran medida discurren por la fachada del edificio y se exhiben como si sustituyeran a las molduras y otros elementos decorativos.

Entre 1929 y 1935, Juan O’Gorman desarrolló una cantidad importante de proyectos de “arquitectura técnica”, como él la denominaba, en los que permanece fiel a la idea de construir con el objetivo único de satisfacer las necesidades materiales prioritarias con el menor consumo de recursos posible. Entre sus obras de esta época destacan principalmente dos grupos. Por una parte, construyó numerosas casas unifamiliares destinadas casi siempre a personalidades relevantes de la cultura mexicana, con el mismo tono austero de las viviendas para obreros. Por otra parte, dirigió los proyectos y la edificación de gran cantidad de escuelas, unas de nueva edificación, otras de reforma o ampliación. Son las que se conocen como escuelas del millón, obras que se desarrollaron con magníficos resultados económicos y constituyen seguramente la ruptura más radical que se produjo en la arquitectura moderna de México. Entre sus proyectos de vivienda destaca el proyecto *Transición* presentado para un concurso de vivienda para clases trabajadoras, en el que introduce la posibilidad de producir partes de las unidades como elementos prefabricados, componentes combinables que permiten la adaptación del espacio a cambios de actividad a lo largo del día y de necesidad a lo largo de los años. [7] [8]

O’Gorman participó, además, en la fundación de la Escuela Superior de Ingeniero Arquitecto que, posteriormente, se incorporó al Instituto Politécnico Nacional, y en la configuración de su programa según los principios científicos de la arquitectura técnica. Fue profesor de Teoría de



[6]

[6] Juan O’Gorman. Vivienda para Cecil O’Gorman (1929). Fotografía: autor desconocido (ca.1932). Fondo: Planoteca y Fototeca DACPAI, INBAL. Publicada en: GUZMÁN URBIOLA Xavier; Juan O’Gorman. *Sus primeras casas funcionales*. México, DF: CONACULTA-INBA, 2007, p. 22-23.

[7] [8] Juan O’Gorman. Escuelas en México DF (ca.1932). Fotografías: autor desconocido (ca.1933) Publicadas en: VV.AA. (Coord. J. Victor Arias Montes), Juan O’Gorman. *Arquitectura Escolar 1932*. México, DF: UNAM, 2005. p. 90 [7]; <http://icaronycteris.tumblr.com/post/54467765649/escuela-primaria-de-la-colonia-portales-portales> [8]

[7]



[8]



¹⁶ Esta solución no llegó a aplicarla en la casa para su padre. Para la reconstrucción de las casas de Rivera y Kahlo la forma de recuperar el acabado de las caras inferiores de forjado fue pintar con cemento los nervios de hormigón y con polvo cerámico las bovedillas. Hoy día lo que vemos es una pintura, un revestimiento que reproduce de la mejor manera posible el aspecto original de la construcción desnuda.

¹⁷ O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 116.

¹⁸ En los planos originales figura la barra de la que colgarían estas cortinas, aunque en las fotografías que nos han llegado de la época la vivienda no está amueblada y no tiene estas cortinas.

¹⁹ O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 113.

²⁰ Las viviendas que construyó para su hermano, el historiador Edmundo O'Gorman, para sí mismo, en la calle Jardín, 88, para Luis Enrique Erro, el proyecto *Transición* para el concurso de vivienda obrera y algunas de las escuelas construidas para la Secretaría de Educación Pública, son obras con un enorme interés arquitectónico.

²¹ O'GORMAN, Juan; *Autobiografía*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México-Dirección General de Publicaciones/Equilibrista, 2007, p. 165. La vivienda, situada en la Avenida San Jerónimo, 162, fue destruida hacia 1970.

la Arquitectura hasta 1953: "imaginé la posibilidad de hacer una nueva escuela de arquitectura, pero de arquitectura funcional. Una escuela en la que la enseñanza fuera tan funcional como eran los edificios nuevos de las escuelas que se construían"¹⁷.

A pesar de que su discurso niega el interés por cualquier manifestación plástica en su obra arquitectónica, los valores estéticos de los proyectos racionalistas de O'Gorman subyacen de forma poderosa tras la organización racional de estas casas y, en general, de la mayor parte de las edificaciones de su primer periodo. La casa para Cecil O'Gorman sigue un esquema compositivo sencillo y a la vez rotundo. En el frente el estudio, un volumen prismático envuelto por una "cortina de vidrio", se eleva sobre un volumen igual de aire exterior denominado en los planos "jardín de sombra" y que debía envolverse igualmente por cortinas de tela¹⁸. Ambos anteceden al volumen cerrado que alberga las dependencias habituales en una vivienda. En el caso de las casas de Rivera, dos cubos elevados y homotéticos se enfrentan con delicadas operaciones de alteración que se van equilibrando: la posición y dimensiones equivalentes de las escaleras semicirculares, el giro de la fachada del estudio hacia el norte que tiene eco en los escalones en voladizo del estudio de Frida, o el volumen que acerca las casas sobre un exterior de doble altura son algunas de ellas. La formación y sensibilidad de O'Gorman como pintor y, probablemente, las enseñanzas de Diego Rivera ayudan a entender la naturalidad con que se concatenan estas operaciones y la velada impronta personal que comparten sus obras. Estas cuestiones quedan al margen de la postura teórica polarizada en la separación del arte y la componente técnica de la arquitectura: "La arquitectura debe hacerse siempre como obra de arte, en cambio los edificios de tipo funcional son planeados en toda su extensión y detalles, simplemente como edificios útiles, en la misma forma en que se realizan las obras de ingeniería, sin tomar en consideración el efecto plástico que la forma pueda producir"¹⁹.

La casa para Cecil O'Gorman, tras su restauración, recibe ya reconocimiento como obra clave de la modernidad arquitectónica en México. Junto a ella, las casas estudio de Diego Rivera pueden servir como punto privilegiado de observación, centro de gravedad entorno al cual orbitan las obras más valiosas del periodo racionalista de Juan O'Gorman²⁰. [9]

En definitiva, el conjunto de su obra arquitectónica traza un largo recorrido pendular desde la voluntad de sustituir la arquitectura por la ingeniería de la construcción hasta la total disolución de lo propiamente arquitectónico en el empeño de habitar la obra de arte. Desde las radicales y anónimas propuestas de seriación con vocación de internacionalización cercanas al mundo de la industria, hasta la manufactura lenta y artesanal de una iconografía marcadamente local. Esto tiene como inquietante epílogo la valoración que al final de su vida el arquitecto hace de su propia obra: "ahora veo que, como arquitecto, no he dejado nada, puesto que la única obra que creo de interés propiamente arquitectónico hecha por mí fue la casa de la Avenida de San Jerónimo, últimamente destruida por la nueva propietaria"²¹.

[9] Juan O'Gorman. Viviendas para Cecil O'Gorman y Diego Rivera. Fotografía: autor desconocido (ca.1933) Fondo: Archivo INBA. Publicada en: Born, Esther. *The new architecture in México*. NY: *The Architectural Record*, W. Morrow & Co., 1937, p. 89.



¹ FLC E2-12 140, carta del 26-2-1908. Todos los documentos que se citan son originales de la Fondation Le Corbusier, y se nombran con las siglas FLC seguidas de los habituales números que especifican la caja, carpeta y hoja mencionadas. Este trabajo se ha realizado gracias a varias becas Erasmus de formación de profesorado en la Fondation Le Corbusier en 2013 y 2014.

² MAZZA, Barbara. *Le Corbusier e la fotografia. La vérité Blanche*. Firenze: Firenze University Press, 2002. p. 284 ISBN 978-8884530318. Ver también sobre las relaciones con los fotógrafos, NOIROT Julie. *Regards croisés sur l'architecture: Le Corbusier vu par ses photographes. Sociétés & Représentations*, n° 30 (2010/2). pp. 15-26

³ VON MOOS, Stanislaus. *Le Corbusier. Palabra en el tiempo*. Barcelona: Lumen, 1977 (1968), p. 416 ISBN 978-8426411266.

⁴ COLOMINA, Beatriz. *Intimidad y espectáculo. Arquitectura Viva*, n° 44 (1995) p. 18 y ss. *Le mur divisé, le voyeurisme domestique. Exposé* (1997). *Privacy an Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Massachusetts-London: The MIT Press, 1994, p. 389. ISBN: 978-0262531399.

⁵ NAEGELE, Daniel. *Le Corbusier and the Space of Photography: Photo-murals, Pavilions and Multimedia Spectacles*. VV.AA. *History of Photography* vol. 22, n° 2. London-Washington DC: Taylor & Francis, 1998. p. 127. "Objeto, imagen, aura. Le Corbusier y la arquitectura de la fotografía". *Ra, Revista de Arquitectura*, n° 4 (2000). pp. 49-56. "Photographic illusionism and the 'new world of space'". VV.AA. *Le Corbusier, Painter and Architect*. Aalborg (Dinamarca): Nordjyllands Kunstmuseum, 1995. GORLIN, Alexander. "Gost in the Machine: Surrealism in the Work of Le Corbusier". *Perspecta*, n° 18 (1982). p. 51 y ss.

⁶ ARNAUD, François. "Voir et habiter". *La Sorbona Nueva (Paris III)*, 1994. pp. 16 y 29. CROSET, P. A. "Occhi che vedono". *Casabella LI* (1987). pp. 531-532. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "La mirada de Le Corbusier: hacia una arquitectura narrativa". *A&V*, n° 9 (1987) p. 32 y ss. SCHUMACHER, Th. "Deep space. Shallow space". *Architectural Review*, n° 1079, vol 181 (1987). pp. 37-42.

La sección "demandes de photographies" en el archivo corbuseriano

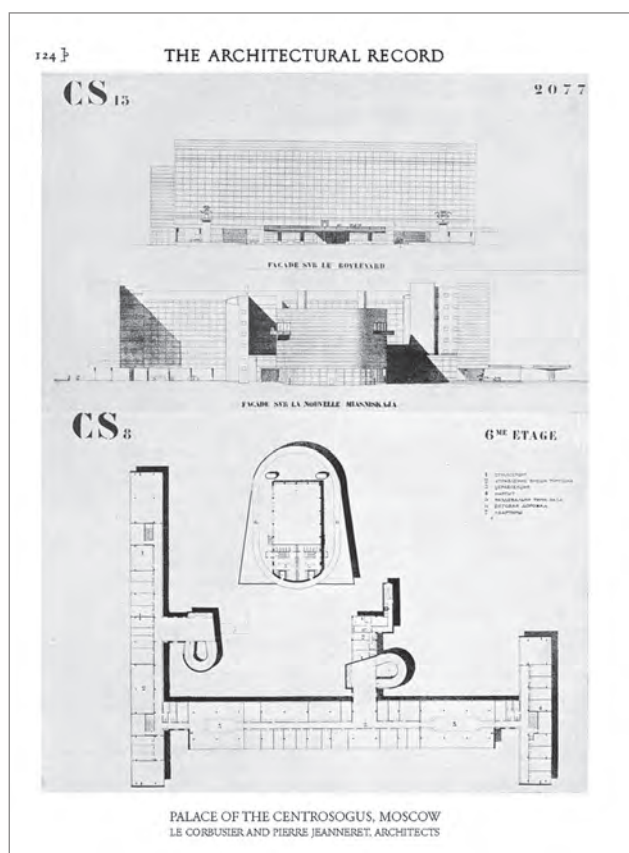
En la Fondation Le Corbusier se han clasificado como gestión de fotografías 785 registros documentales⁹. Si se reflejan en una gráfica [1] se observa que prácticamente comienzan en 1924, cuando estaban terminadas algunas de sus primeras obras como la villa La Roche-Jeanerret o el taller de Ozenfant, además de sus primeros estudios urbanísticos. También se había dado a conocer con la revista *L'Esprit Nouveau* y el libro *Vers une architecture*. El año de mayor actividad es 1929, seguido de una sorprendente escasez de contactos en 1930-1932¹⁰, y el obligado paréntesis de la guerra. Una vez superada esta, la actividad difusora volvió a los niveles anteriores, pero a partir de 1950 dejó de ser un tema específico en el estudio de Le Corbusier, quizás porque la internacionalización de su figura dejaba en manos de otros esta tarea de propaganda, que él solo controlaría ya directamente en sus publicaciones. De hecho, abandonó los reportajes de registro documental encargados a profesionales técnicos y se puso en manos de artistas más interpretativos y plásticos, a los que casi nombró fotógrafos autorizados de su obra, especialmente Lucien Hervé y luego René Burri. Pero eso sería otra historia.

En los siguientes apartados, se intentarán ilustrar algunas características del manejo de la imagen por parte de Le Corbusier, que se pueden deducir al examinar su material de archivo.

Gestión especializada

Un primer signo de modernidad es que enseguida se crearon, en el estudio de Le Corbusier, un procedimiento y un apartado singulares para manejar reproducciones. Esto demuestra la opción preferencial por la fotografía, frente a la casi exclusividad del dibujo y el texto en épocas anteriores. Es una respuesta inmediata a las nuevas posibilidades técnicas que venía ofreciendo el tramado *offset* desde principios de siglo. Los articulistas rara vez pedían las imágenes a un fotógrafo, y acudían directamente al arquitecto. Le Corbusier supo aprovechar esta peculiaridad y se erigió en gestor de todo el proceso. Él encargaba los originales y las copias, que luego vendía a las editoriales, incluyendo los derechos de reproducción, que consideraba suyos y no de los propietarios, lo que demuestra su conciencia de autor. Hacia 1929 se encargaba de esto no la secretaria, sino un arquitecto colaborador, Ernest Weissmann (1903-1985)¹¹. Se elaboraban listados con los números de los clichés conservados en los laboratorios y a cada cliente se le pasaba una factura detallada por los positivos proporcionados. Si actualizamos los precios manejados, las fotos costaban entre 3 y 5 euros con derechos de publicación, o sea que el servicio era bastante asequible y no parece que se buscara el lucro. Incluso se daba la opción de devolver las fotos para que salieran gratis¹². El férreo control era compatible con facilidades de cantidad y precio para aumentar la difusión, que al final era lo más importante.

[3]



[4]



Pero esa disponibilidad para ofrecer documentación no quiere decir que Le Corbusier llevase la iniciativa de publicar. A pesar del ego que solemos atribuirle, no han quedado vestigios de que ofreciera sus fotografías a los editores. Siempre son otros los que comienzan las relaciones, lo que indica el grado de fama que había alcanzado a mediados de los años veinte. En cambio, una vez publicados sus libros, sí hacía elencos de expertos y políticos a los que enviarlos¹³. Además, los archivos demuestran que delegaba toda esta labor en sus colaboradores y su intervención hay que rastrearla en breves pero ilustrativos comentarios a lápiz sobre los borradores. El estudio se hacía incluso de rogar y tenemos bastantes pruebas de retrasos y reclamaciones¹⁴.

Por otro lado, Le Corbusier consideraba a los fotógrafos como meros ejecutores, técnicamente cualificados, de sus demandas. De esta manera aparecía como autor final y controlaba todo el proceso. De hecho, en los envíos y en las publicaciones no les cita, algo que ahora resultaría impensable. Sabemos quienes eran por la documentación privada. Es significativo que manifestase preferencia por firmas tradicionales pero solventes, más que vanguardistas, especializadas en fotografía industrial y arquitectónica, como Photographie Industrielle du Sud-Ouest¹⁵. Charles Gérard predomina en el primer lustro¹⁶ y a finales de los veinte toma el relevo Marius Gravot¹⁷.

Otro aspecto que llama la atención es el gran número de tomas que se sacaban de cada edificio y la abundancia de copias que se manejaban, en comparación con las pocas luego publicadas.

En 1929, en *Architectural Record* aparecen 5 fotos de 36 enviadas, en *The Studio* 6 de 27, y a la voluble *Vogue* es necesario mandar 68 copias para que solo aparezca una de la Villa La Roche, y además equivocada. En 1928, solo al laboratorio Rapid Cinema Photo de París¹⁸, se le pagaron 2.291,80 fr –que a una media de 4 fr. suponen casi 600 fotos–. En 1929, se llegaron a manejar 314 copias.

Preferencia por la ciudad

Las solicitudes de información suelen dejar la selección de los contenidos en manos de Le Corbusier, aunque casi todas coinciden en el interés por difundir la modernidad que han visto reflejada en su obra.

Cuando se examinan las listas de fotografías elegidas finalmente por Le Corbusier para ser enviadas en esta primera época de su carrera, llama la atención su preferencia por la escala

⁷ GRESLERI, Julliano. "Le Corbusier e la Fotografia". *Fotologia*. Vol. 10 (1988). pp. 40-53. ZANNIER, Italo. "Le Corbusier fotografo". *Parámetro*, n° 143 (enero-febrero 1986) pp. 18-25. BENTON, Tim. "Le Corbusier photographe secret". *VV. AA. Construire l'image: Le Corbusier et la photographie*. París: Textuel, 2012, p. 255.

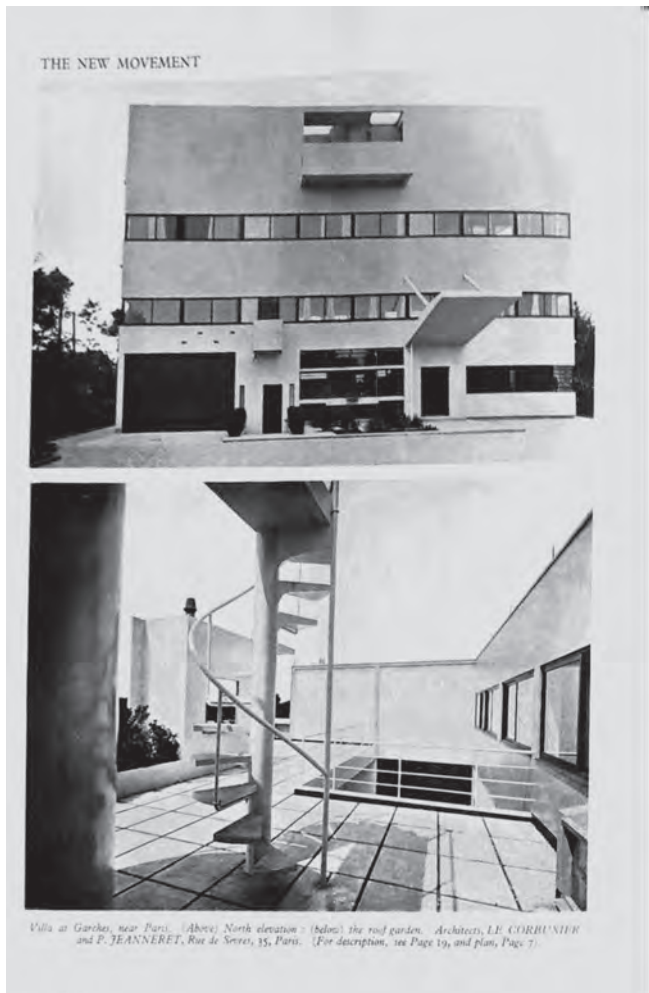
⁸ SMET, Catherine de. *Le Corbusier: un architecte et ses livres*. Baden (Suiza): Lars Müller, 2005, p. 128.

⁹ Las peticiones de fotografías se agruparon en la Fondation Le Corbusier en la caja FLC T1-1. Se puede ver la descripción de estos expedientes en el siguiente apartado de la página web, aunque hay algunas erratas respecto a la numeración real: <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/zcomp/pages/DemaPhot.htm>. Conviene tener en cuenta que los documentos se indexaron solo según el tema más evidente, y rara vez se incluyeron otras etiquetas secundarias. Por eso puede haber referencias laterales a las demandas de fotografías en documentos inicialmente clasificados según otros aspectos, aunque para localizarlas habría que hacer un barrido del archivo completo, ya que la actual aplicación informática ofrece pocas posibilidades de búsqueda cruzada.

¹⁰ Estas alteraciones podrían manifestar un interludio en la trayectoria de Le Corbusier, cuando completó su etapa inicial de racionalismo purista en las "villas blancas" y acometió edificios colectivos como el Pabellón Suizo, el Centrosoyos o L'Armée du Salut. También en este periodo se casó y consiguió la nacionalidad francesa (1930), proyectó su nueva casa (terminada en 1933) y, sobre todo, se dedicó a preparar la publicación de los dos primeros tomos de su *Obra Completa* (aparecidos en 1930 y 1934).

¹¹ Era un joven arquitecto croata que posteriormente se involucró en los CIAM y difundió la arquitectura moderna en Yugoslavia, hasta que su origen judío y su militancia de izquier-

[5]



das le llevaron a quedarse en Estados Unidos a partir de 1939. En 1947 era asesor de la ONU y allí le encontramos, apoyando a su antiguo maestro, cuando se diseñó la nueva sede neoyorkina.

¹² FLC T1-1 872 es una factura de Le Corbusier a Lhots, arquitecto de Pilsen, por 11 fotos con derecho de publicación a 5 fr. cada una. En FLC T1-1 087 se ofrece la posibilidad de devolver las copias.

¹³ Ver FLC B1-5 182, FLC B1-5 195 y FLC B1-5 197, que son unas listas punteadas de 1935 que incluyen a críticos favorables al Movimiento Moderno y políticos como Mussolini, a los que se quiere enviar el tomo 2 de la *Obra Completa*.

¹⁴ Ver, por ejemplo, FLC T1-1 117 o FLC T1-1 039.

¹⁵ FLC T1-1 022

¹⁶ Gérard era responsable de la firma Rapid Cinema Photo (6 rue Rouelle 5°, Paris 15). Unos listados del 8 de noviembre de 1926 para Gropius están dirigidos a Gérard y mencionan diversos edificios fotografiados por él: FLC T1-1 009 y FLC T1-1 012 1-2. Al lado de algunas fotos se anotó: "el cliché falta en casa Gérard". Están consignados como días de envío el 20 de noviembre de 1926 y el 25 de noviembre de 1926. FLC T1-1 025 es un listado dirigido a Gérard del 27 de diciembre de 1928 con fotos para Giedion en el que podemos reconocer, al menos, la foto n° 522, que se refiere al Pabellón de l'Esprit Nouveau. Son de Gérard las fotos de la casa en el lago Lemán, la casa Lipschitz, el pabellón de l'Esprit Nouveau, las viviendas de Frugés en Pessac, la villa en Vaucresson, el taller de Ozenfant, la villa La Roche-Jeanneret. De esta última es una foto de 1927 atribuida por la FLC en su guía de visitantes a Charles Gérard: FLC L2-12 023 01. También se le adjudican los famosos interiores de la villa Stein. Ver también MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 57.

¹⁷ Ya en 1924, el documento FLC L2-13 025-042 menciona que Gravat hizo unas placas de vidrio del Pabellón de l'Esprit Nouveau. En FLC T1-1 648 se indica a un demandante que pida y pague las copias a Gravat. Por último, en FLC T1-1 212 de 1933 aparece una petición de fotos a Gravat, de Bd. St. Germain. Es autor de las fotos de la villa Savoye más conocidas, que aparecen en la *Obra Completa*, tomo 2. Así lo hemos comprobado, por ejemplo, en las fotos FLC L2-17 059 y FLC L2-17 061, en cuyo dorso pone "Gravat 1930". Ver sobre él MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 61.

¹⁸ FLC T1-1 040

¹⁹ De ellas, 48 corresponden a un envío masivo de fecha 10 de mayo de 1929: FLC T1-1 093-095

²⁰ MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 14-15. Análisis sobre las fotografías de la obra de Le Corbusier publicadas en los años previos a la guerra.

²¹ Dentro del mundo anglosajón se podrían mencionar las peticiones de James Tudor Craig en 1933 (FLC T1-1 174) y también las de F.R.S. Yorke, de Architectural Press, en 1933 (FLC T1-1 176 y 183). Con el RIBA hay cartas en 1934 (FLC T1-1 236), 1936 (FLC T1-1 265 y 271), 1937 y 1938. Le Corbusier estuvo presente en el Reino Unido por primera vez con la construcción de un stand para la firma Venesta Plywood (ver carta de 1936 FLC T1-1 741) en la Building Trades Exhibition, en el Olympia Hall de Londres, en septiembre de 1930, aunque hasta mayo de 1934 no visitaría las islas, con motivo de una reunión del CIRPAC. Para todo lo relativo a las relaciones de Le Corbusier con Inglaterra ver el libro MURRAY, I.Z.; OSLEY, J. *Le Corbusier and Britain*. New York: Routledge, 2009. p. 344. ISBN 978-0415608657. También MONTES, Carlos; EGAÑA, F. "Le Corbusier en Inglaterra, 1938". *EGA*, n° 22 (2013). El panorama de conexiones con EE UU incluye también cartas con los grandes almacenes Marshall Field's and Company en 1927 (FLC T1-1 36) y 1928 (FLC T1-1 45). Se completa con el envío de una foto de la Cité Mondiale a un tal Godfrey Dewey de New York el 10 de mayo de 1929: FLC T1-1 086. Ver también cartas del arquitecto australiano Raymond McGrath en 1933 (FLC T1-1 209) y 1934 (FLC T1-1 217 y 718).

urbana. Si cogemos como botón de muestra 1929, el año de mayor actividad, nos encontramos con 263 imágenes identificables [2]. La obra más publicitada es el concurso para la Sociedad de Naciones, con 81 copias¹⁹. Le siguen en importancia el Centrosoyuz, con 43 fotos, y el Mundaneum, con 20. Si a esto añadimos frecuentes envíos de estudios urbanos, nos encontramos con que las fotos en relación con la ciudad (172 sobre 263) suponen el 65% de los encargos y fueron lo más difundido. A mucha distancia quedan las viviendas, entre las que destaca la villa Stein en Garches con 37 envíos, seguida por la villa La Roche-Jeanneret (17) y las viviendas en Stuttgart (12).

Que Le Corbusier se viera como pionero del urbanismo contrasta, en primer lugar, con sus encargos de copias a los laboratorios: en 1929, predominan las viviendas (64%). También hay discrepancias con lo finalmente publicado: cuando se han contabilizado²⁰ estrictamente las fotos que otros autores –o incluso él mismo– escogieron definitivamente en el periodo 1921-35, lo más destacado vuelven a ser las "villas blancas", que por eso han prevalecido como principal imagen de Le Corbusier. Dos reproducciones de la villa La Roche-Jeanneret aparecen en 17 y 12 ocasiones, respectivamente, otra de la villa Stein en 14 y una del taller de Ozenfant en 11. En conjunto, los mayores encargos de fotos hechos por el propio Le Corbusier corresponden a las viviendas privadas: 90 imágenes sobre la villa Stein y unas 50 de las villas Savoye y La Roche-Jeanneret. Estos datos indicarían un mayor interés de los editores por el diseño doméstico y, seguramente, una fuerte demanda de los dueños de esas casas. Por otra parte, las grandes obras o planes urbanísticos requerían menos pormenores, aparecieron en publicaciones aisladas y nunca llegaron a las 8 reproducciones que tienen bastantes de las villas. Para hacerse una idea de esta temática urbana preferida por Le Corbusier, pueden servir las relaciones con dos publicaciones anglosajonas²¹ de importancia.

A la revista *Architectural Record*, de New York, el 7 de mayo de 1929 se mandan 23 fotos y el 20 de junio de 1929 separatas del Mundaneum y Pessac, y fotos del Mundaneum, del Centrosoyuz, del Plan de París y de la Porte St. Denis. Consultando la revista, se puede comprobar que en el número de agosto de 1929 apareció el artículo de Le Corbusier titulado: "*Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times*"²², con la planta y el alzado del mal llamado Centrosogus [3] y una vista aérea del Plan de París. También aparecen una foto del acceso a la mal llamada villa Sorches –villa Stein en Garches– y otra de las viviendas en Stuttgart [4].

La revista *The Studio Publications*, el 19 de abril de 1929 solicita lo siguiente: "Si quisiera ocuparse de enviarnos una selección de fotografías de alguno de sus trabajos, que estén bajo estos encabezamientos, estaríamos extremadamente encantados de reproducirlos. Nos gustaría especialmente reproducir su maqueta para la Sociedad de Naciones, Ginebra"²³.

Al margen, Le Corbusier anotó "fotos P.d.N, Mundaneum, Centrosoyuz". Una vez más, cuando le daban a elegir, se centraba en sus obras de mayor escala. Hubo otras cartas sobre este tema²⁴, todas obsequiosas. El interés por la ciudad y la devoción por el maestro queda de nuevo patente cuando el 1 de junio de 1929 vuelven a escribirle:

"Hemos leído con el mayor interés y estimación la nueva traducción de su libro *The City of Tomorrow*. La exposición de sus puntos de vista nos parece, en todo caso, tan clara y convincente que estamos planteándonos dedicar un considerable espacio para su análisis en el número de septiembre de *The Studio*. Nos gustaría aprovechar esta oportunidad para decir que sus ideas nos parecen tan importantes que estamos deseosos de darles todo el apoyo que esté en nuestra mano, y las páginas de nuestra revista querrían estar a su disposición para cualquier ampliación del tema que usted desee hacer en beneficio de su amplio círculo de lectores en Inglaterra, América y cualquier lugar del continente"²⁵.

Finalmente, en el anuario titulado *The Studio Year Book of Decorative Art 1929*²⁶, se dio cabida a Le Corbusier de diversa manera pero, en el reportaje fotográfico, de nuevo se acaba prescindiendo del urbanismo y aparece la villa Stein, con una planta (p. 7) y fotos de interiores y exteriores (p. 19, 20 y 21) [5]. También hay un interior de la villa La Roche (p. 22).

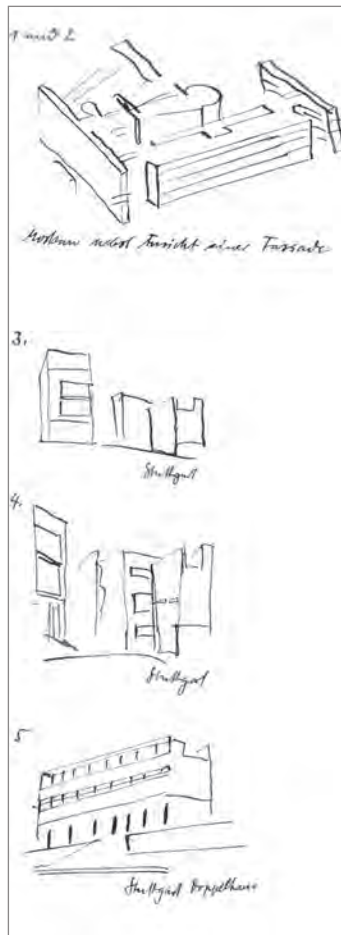
En cuanto al origen de las peticiones, en el periodo 1924-1939 estas proceden prácticamente por igual del ámbito francófono (57), germánico (57) y anglosajón (53), además de otras dispersas (43). En cuanto a quiénes solicitaban imágenes, encontramos gente de todas partes que va formando un círculo variado, característico de la modernidad, que por su propia esencia pretendía ser global. Nos centraremos solo en dos de los grupos más significativos: los activistas de la nueva arquitectura y las instituciones o publicaciones populares.

La vanguardia como red de apoyos

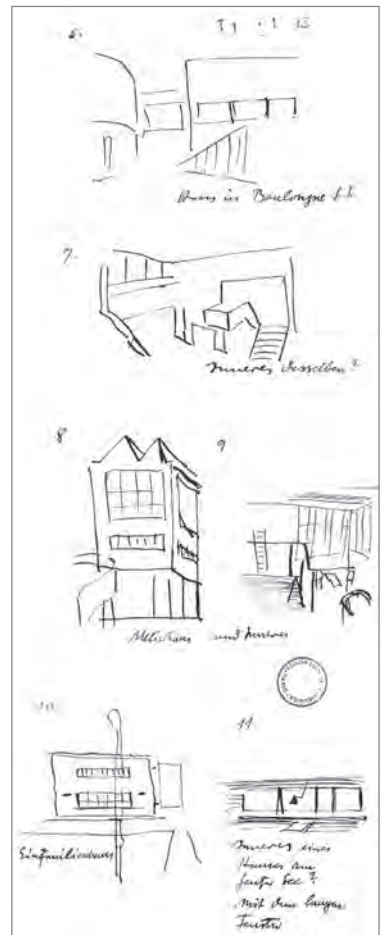
Respecto a las relaciones de la nueva élite arquitectónica con Le Corbusier, llama la atención que las cartas rara vez son un intercambio de teorías. La correspondencia deja de ser un cauce académico de discusión para convertirse en un vehículo de conexión y flujo de información. De



[6]



[7]



hecho, muchas misivas son para pedir fotos y ofrecer publicaciones. Entre los demandantes encontramos a muchos que luego serían referentes de la modernidad, como Gropius, Alvar Aalto, Josef Hoffmann o García Mercadal²⁷. Todos manifiestan admiración, beligerancia y deseos de articular un discurso alternativo e internacionalizar el movimiento. Destaca Sigfried Giedion (1888-1968), compatriota, profesor de la universidad de Zurich y casi coetáneo²⁸. Le Corbusier guardaba en su archivo copias de los artículos que Giedion le había dedicado ya en 1920 en el *Der Cicerone* y en 1923 en el *Basler Nachrichten*. En 1926 Giedion le solicita unas fotos de su obra. Al poco tiempo le cita al hablar sobre la nueva arquitectura francesa en el *Neue Zürcher Zeitung* del 17 de marzo de 1927 y en un artículo sobre este mismo tema en el *Der Cicerone*, en marzo de 1927, centrado en Perret y Le Corbusier. En mayo le vuelve a dedicar dos artículos en el *Neue Zürcher Zeitung* a propósito del concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones²⁹. Basta un párrafo sobre este concurso, en una carta de Giedion del 14 de abril de 1927, para comprobar su unidad de acción:

“Usted sabe bien cómo le estimo. Sobre todo su fantasía en arquitectura y la facilidad y la fuerza con que arroja la lanza hacia el futuro, recogiendo también el pasado”. (...) “Me ocupo solamente de las críticas que hace la vanguardia –en Holanda, por ejemplo–; las observaciones de la reacción no merecen ser respondidas”³⁰.

Otra petición de fotos sirve para acreditar las tempranas relaciones con otro teórico, el estadounidense Henry Russell Hitchcock (1903-1987). Este escribe a Le Corbusier, el 16 de julio de 1929, lo que demuestra un contacto anterior al viaje de Hitchcock a Alemania en 1930 para organizar junto a Philip Johnson la famosa exposición del MoMA *The International Style* y escribir el libro³¹ del mismo título, en 1932. Desde cerca de Bath en Inglaterra, la carta dice lo siguiente:

“Las fotografías que me permitió escoger en su estudio hace dos semanas, no han llegado todavía. Por favor, dé esta carta al joven que quedó encargado de ello, con la petición de que me las mande tan pronto como sea posible, porque he prometido un artículo que debe estar en New York a principios de agosto”³².

Un último ejemplo de connivencia lo da Etchells, que necesitaba información para un artículo en *The Studio*. En carta del 30 de abril de 1928 muestra la red de apoyos mutuos que había tendido la modernidad en torno al fallido concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra (abril de 1927): “... siento no haber podido hacer nada en este tema del Palacio. El mundo oficial no está en general, al menos en Inglaterra, preparado para aceptar soluciones modernas en arquitectura”³³.

²² FLC T1-1 084 y FLC T1-1 071. Un envío del 21 de febrero de 1929 se extravió. LE CORBUSIER. “Architecture, the Expression of the Materials and Methods of Our Times”. *Architectural Record* (agosto 1929) pp. 123-128. Tanto la selección final de fotos, como el artículo, confirman que Le Corbusier estaba poniendo sus trabajos sobre la ciudad por delante de las villas privadas. El texto es un alegato a favor de la idea hegeliana de que el espíritu de los tiempos se traducirá necesariamente en unas nuevas formas. Es singular que en ningún momento se refiera a las fotografías ni las explique. Estas son como un discurso implícito y paralelo que va demostrando cómo se han formalizado los nuevos tipos. Es un modo de combinar texto e imagen que Le Corbusier había usado ya en sus libros, de manera que ambos relatos funcionaban independientemente pero refiriéndose a una idea común.

²³ FLC T1-1 082. Ya en 1928 le habían propuesto un artículo de Frederick Etchells (1886-1973) que salió en septiembre de ese año. Este artista y arquitecto había realizado en 1927 la traducción al inglés de *Vers une architecture* y más tarde haría la de *Urbanisme*. ETHELLES, Frederic. “Le Corbusier: A pioneer of modern european architecture”. *The Studio* XCVI, n° 426 (septiembre 1928) pp. 156-162. El 4 de junio de 1928 se reclama material para el artículo (FLC T1-1 039) y se conserva una factura del estudio por las fotografías enviadas y sus derechos de publicación (FLC T1-1 874).

²⁴ FLC T1-1 083, el 6 de mayo de 1929 la editorial vuelve a insistir y menciona otra vez expresamente la SDN: “Estaríamos muy agradecidos si pudiera poner unas líneas diciendo si nos va a enviar alguna fotografía de sus edificios (también del proyecto para la Sociedad de Naciones) para nuestro libro *Arquitectura Moderna*”. FLC T1-1 088 del 13 de mayo de 1929 con fotos y otro documento (a devolver) sobre el concurso. Para los planos se remita a *Architecture Vivante*. Se hacía constar el precio de cada elemento proporcionado. FLC T1-1 089 1-2, donde la editorial acusa

recibo al día siguiente, lo cual dice mucho de la eficacia del servicio postal en aquella época. FLC T1-1 103, del 23 de mayo de 1929, *The Studio* vuelve sobre el tema, para agradecer el envío y solicitar más fotos, esta vez de obras construidas recientemente, tanto públicas como privadas. Se menciona que "...el profesor Bruno Taut está escribiendo el libro para nosotros, y está ansioso por incluir ilustraciones de vuestro trabajo". Le Corbusier anotó al margen que se enviaran fotos del "Centrosoyuz, Garches, PdN, Church y Planeix" y alguien apuntó que del Centrosoyuz y PdN ya se habían mandado.

²⁵ FLC T1-1 118. Al margen de esta carta, Le Corbusier anotó a lápiz que se enviaran fotos de sus propuestas urbanísticas para la Porte St. Denis y la vista del Sacre Coeur, y alguien del estudio escribió que ya había sido hecho en octubre de 1929, lo cual demuestra de nuevo que la gestión última no era de Le Corbusier, aunque en este caso las vacaciones de verano habían estado de por medio. El libro *Urbanisme* lo tradujo también Etchells y le puso este título.

²⁶ HOLME, C. G.; WAINWRIGHT, S. B. (ed). *The Studio Year Book of Decorative Art* (diciembre 1929). Por una parte, en la introducción de los editores (p. 1) se sitúa la obra del arquitecto en un panorama general de la modernidad. Por otro lado, se incluye una "Carta de Le Corbusier a los editores" (p. 3) donde defiende su singular visión de la arquitectura moderna frente a otras teorías como el constructivismo ruso, la *Neue Sachlichkeit*, o el mero funcionalismo.

²⁷ FLC T1-1 010, FLC T1-1 012 y FLC T1-1 018, en 1926. FLC T1-1 034 en 1927. FLC T1-1 668 y FLC T1-1 876, ambas en 1928. FLC T1-1 069.

²⁸ FLC A2-15 es la carta más antigua entre ellos que conozco y no tiene fecha, pero lleva un matasello de L'Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes que permite datarla entre abril y octubre de 1925. Por cierto, que en la Fundación todavía no ha sido incluida en el dossier sobre Giedion FLC E2-3 187-246, que comienza en 1927. La

El recurso moderno a los medios de masas

Le Corbusier vio con agrado la presencia de su obra en soportes ajenos al mundo académico, como los museos industriales o la prensa popular. Había abogado por esos formatos como un instrumento valioso para la estandarización de la arquitectura y su inserción en los sistemas productivos³⁴. Los nuevos medios de comunicación dependen más de la fotografía que del texto. Hasta la guerra, hay no menos de treinta publicaciones e instituciones distintas que le piden imágenes, como *Le Soir*, *L'Intransigeant*, *La vie Alpine*, *Demeure française* o *L'Equerre*. Llegan a ser más que las revistas arquitectónicas. Veremos algún ejemplo.

La revista de divulgación *Je sais tout*, el 4 de febrero de 1929 pedía documentación sobre el Centrosoyuz, otra vez una obra de repercusión cívica. Esta publicación ya le había dedicado dos artículos de temática social y económica a Le Corbusier en 1928³⁵.

Son muy ilustrativas las diversas apariciones de Le Corbusier en *Vogue*. En 1926 la revista publicó un reportaje sobre la villa La Roche-Jeanneret, con fotos de Fred Boissonnas, que contaba con su beneplácito³⁶. En 1928 hay una factura del estudio por la venta a *Vogue* de 15 fotos diversas y 36 de la Villa Stein en Garches³⁷. Ya dentro del año 1929 hay varias cartas, la primera del 10 de mayo, para devolver a Le Corbusier unos documentos que este les había prestado anteriormente y pedirle más cosas:

"En este momento estamos reuniendo clichés de interiores modernos: escaleras, cuartos de baño, cocinas (equipadas con los últimos avances). Si tiene algunos de ellos inéditos, que usted estime susceptibles de nuestro interés, podría darme una cita uno de estos próximos días, a fin de que pueda verlos"³⁸.

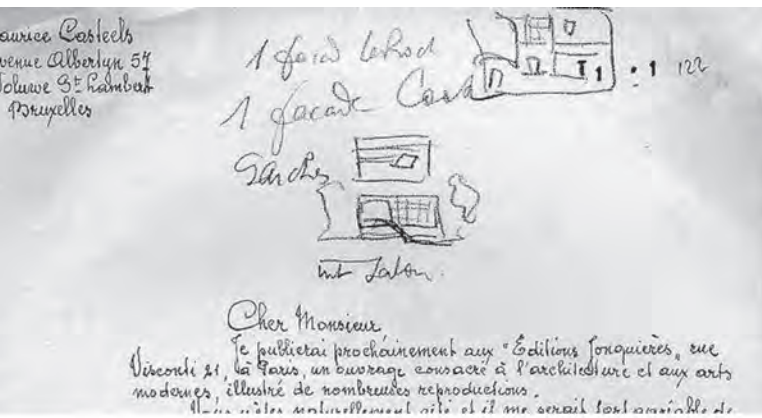
Después de una abundante correspondencia³⁹, en el número de septiembre de 1929 se publicó un pequeño reportaje de la casa de la duquesa de Gramont en el que aparece una estancia con los conocidos muebles corbuserianos, de los que se dice:

"Estos muebles de metal y cuero de Le Corbusier, Jeanneret y Charlotte Perriand denotan la preocupación por la línea, aliada con el confort"⁴⁰.

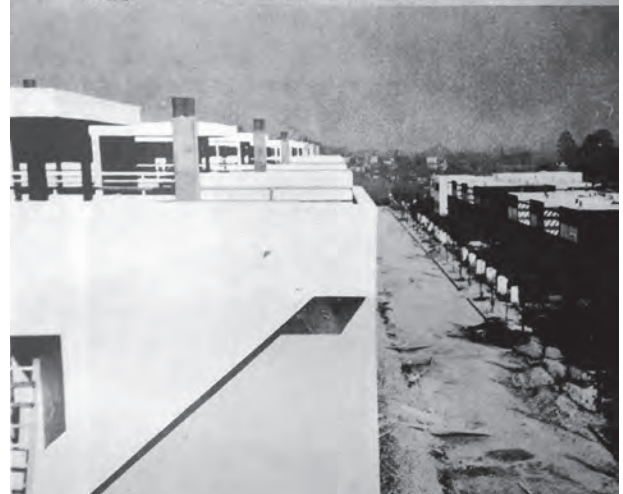
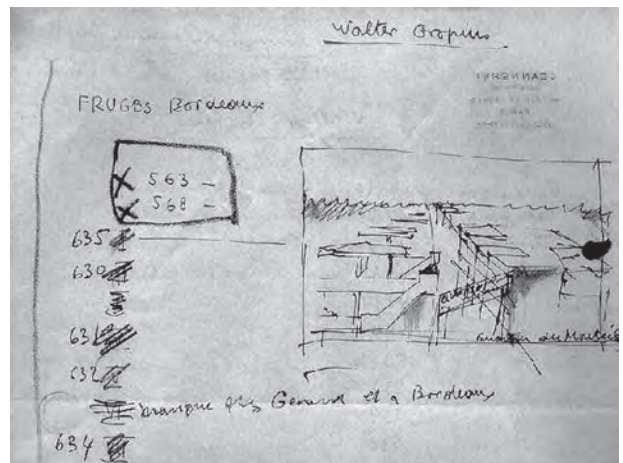
Lo sorprendente es que la foto incluida en *Vogue* no es de la casa de la duquesa, sino de la conocida sala de exposiciones de Raoul La Roche en su villa [6] que estaba entre las que había proporcionado el estudio.

[8]





[9]



[10]

Desde Londres, la editorial *The General Photographic Agency*, el 26 de junio de 1929 se dirige a Le Corbusier para decirle que han tenido noticia de que está construyendo “casas modernas en Berlín y París”⁴¹ y les gustaría recibir una selección de fotografías para publicar una doble página sobre el tema en uno de sus relevantes semanarios ilustrados.

En cuanto a la relación con nuevas instituciones populares, podemos mencionar el museo vienés de temas económicos y sociales *Gesellschafts-und Wirtschaftsmuseum*, que reclama información el 23 de enero de 1929⁴². Le Corbusier propone enviar algo sobre Moscú y el urbanismo: con fecha 10 de mayo de 1929 se mandaron dos folletos sobre el *Mundaneum* y la *Cité Mondiale*⁴³.

Un gran envío de 47 fotos se hizo al *Rosenwald Industrial Museum* de Chicago⁴⁴. Se trata de un reportaje muy amplio en el que están representadas casi todas las obras de Le Corbusier hasta el momento, pero en el que destacan, de nuevo, las de mayor escala, como el *Centrosoyuz*, con 10 imágenes, y el concurso para la *SDN*, con 8. El *Rosenwald* se acababa de fundar en 1926 y no abrió sus puertas hasta 1933. Además, no estaba directamente relacionado con la arquitectura, aunque por su temática industrial es lógico que se acercara a las formas mecánicas corbuserianas. El director de esta institución, Waldemar Kaempffert, había estado en París y concertó una cita con el arquitecto, como demuestra una tarjeta en la que Le Corbusier anotó la fecha del miércoles 13 de febrero de 1929. La entrevista debió ser satisfactoria, porque a su regreso, el director se apresura a escribir, el 26 de febrero de 1929, para recordar las fotos que había solicitado:

“No puedo dejar de mostrarle de nuevo el placer que he experimentado durante mi entrevista con usted en sus oficinas. En esa ocasión le pedí que me cediera unas fotografías con el objeto de ilustrar un artículo sobre su obra, y se acordará, sin duda, de que me prometió dejar el asunto en manos de un asistente y encargarle que me enviara esas fotografías con la factura correspondiente”⁴⁵.

La mirada selectiva

Sabemos que Le Corbusier muchas veces estaba junto a los fotógrafos que trabajaban para él, porque en algunas fotografías aparecen vestigios suyos, como el sombrero y las gafas en la villa Savoye o el coche en la villa Stein. No es fácil determinar el grado de influencia que tuvo sobre el resultado final, pero si tenemos pruebas del dominio que poseía de su archivo fotográfico y de

mutua sintonía permitió que ambos fundaran en 1928 los CIAM, cuyo primer secretario general sería Giedion. La correspondencia sobre este tema se encuentra en FLC D2-1 98-131. Sus familias mantuvieron toda la vida una amistad de la que se conservan muchas pruebas como FLC E2-03 100, una carta del 6 de septiembre de 1938, escrita por madame Giedion, después de enterarse del grave accidente con una hélice en el mar, que Le Corbusier tuvo en agosto de ese año, durante unas vacaciones en Cap Martin.

²⁹ FLC X1-2 010, FLC X1-3 038 y FLC T1-1 025. Giedion, Sigfried. *Neue Zürcher Zeitung* (15 y 22 de mayo de 1927), FLC X1-4 026 y FLC X1-4 032

³⁰ FLC E2-03 096-098.

³¹ HITCHCOCK, H.R.; JOHNSON, P. *The International Style: Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton & Company, 1932 (reissue edition 1995). p. 272. ISBN 978-0393315189.

³² FLC T1-1 117. No hemos encontrado rastro del artículo que se quería publicar antes de agosto. La carta es interesante porque en el catálogo del legado de Hitchcock depositado en el Smithsonian Archives of American Art, la única entrada referida a Le Corbusier es de 1936. Es lógico que el propio Hitchcock no conservara copia de esta carta entre sus papeles, porque está escrita a mano durante un viaje por Europa en el que, como él mismo indica, iba cambiando de dirección. El catálogo de este archivo se puede consultar en: <http://www.aaa.si.edu/collections/henryrusse-ll-hitchcock-papers-9728/more#inventory>

³³ FLC T1-1 036. Este documento es una copia en francés que alguien hizo en el estudio de la carta original.

³⁴ LE CORBUSIER. *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: G. Crés, 1925. p. 128.

³⁵ FLC T1-1 067. LEVÉQUE, J. “Est-ce la maison idéale?” *Je sais tout* (diciembre 1928). p. 518 y LEVÉQUE, J. “Pour bénéficier de la loi

Loucher 260.000 logements en cinq ans grâce à l'État, banquier des aspirants locataires". *Je sais tout* (diciembre 1928), pp. 519-521.

³⁶ *Vogue France* (novembre 1926), pp. 30-32 y 62. Las relaciones continuaron con la publicación en *Vogue France* (octubre 1932), pp. 54-55 y 74, de un reportaje sobre el ático de Charles Beistegui, que volvió a ser protagonista en *Vogue France* (mars 1933), pp. 60-61. En *Vogue France* (août 1934), p. 42, aparece una fotografía de Le Corbusier delante de la maqueta del Palacio de los Soviets, dentro de un reportaje sobre las manos de los artistas de París. Por cierto, excepto la de 1932, estas citas es la primera vez que se documentan y faltan incluso en la bien nutrida lista que aparece en MAZZA, Barbara. *Op. cit.* p. 151 y ss.

³⁷ FLC T1-1 875. No tiene fecha, pero por otras similares que hay junto a ella, podemos datarla el 4 y el 16 de julio de 1928.

³⁸ FLC T1-1 085

³⁹ FLC T1-1 102, del 27 de mayo de 1929, una nota de envío que menciona 7 copias de fotos, entre las que hemos reconocido dos de la villa en Auteil [villa La Roche-Jeanerret] y una de las viviendas en Stuttgart. FLC T1-1 109, del 5 de junio de 1929, *Vogue* envía un mensajero con una nota para recoger las fotografías que se han preparado. FLC T1-1 108 es una factura por 6 nuevas fotos con fecha 5 de junio de 1929, además de las 7 ya mencionadas el 27 de mayo de 1929.

⁴⁰ *Vogue France* (septembre 1929), pp. 74-75.

⁴¹ FLC T1-1 116

⁴² FLC T1-1 065

⁴³ También en el ámbito germánico, *Die Form* solicita material desde Berlín, el 26 de enero de 1929, y Le Corbusier sugiere el Centrosoyuz, que salió el 22 de marzo de 1929: FLC T1-1 066.

⁴⁴ <http://www.msichicago.org/about-the-museum/museum-history/>. Esta relación con Estados Unidos da una idea de la proyección que para 1929 había conseguido allí Le Corbusier, mucho antes de su visita en 1935.

⁴⁵ FLC T1-1 075, FLC T1-1 074 y FLC T1-1 076-077. En el estudio se tomaban su tiempo para responder, porque hasta el 8 de abril de 1929 no salen las copias, de las que se conserva una nota muy detallada.

⁴⁶ FLC T1-1 072-073. Alguien anotó en esta carta que las copias fueron enviadas el 21 de marzo de 1929.

⁴⁷ En FLC T1-1 063 del 7 de enero de 1929 se solicitan fotos para este libro. Hay un borrador de la respuesta sin fecha FLC T1-1 064. En FLC T1-1 080, Korn acusa recibo el 28 de marzo de 1929 agradeciendo las fotos y dice que en ese momento el libro ya está en la imprenta, aunque ha incluido dos fotos del edificio de Moscú (Centrosoyuz). No sabemos dónde habría visto Korn esas fotos, quizás en las pruebas o primeros ejemplares del tomo 1 de la *Obra Completa*, cuya primera edición (que fue precisamente la alemana) apareció ese mismo año: BOESIGER, W.; STONOROV, O. (ed). *Le Corbusier et Pierre Jeanerret, Oeuvre complète 1910-29*, vol 1. Zurich: Girsberger, 1929 (edición en alemán), 1937 (edición en francés). p. 215.

⁴⁸ KORN, Arthur. *Glas im Bau*, Berlín: Ernst Pollack, 1929, p. 254

⁴⁹ FLC T1-1 122-123

⁵⁰ FLC E2-6

cómo, al surgir de ahí casi todas las imágenes publicadas, se fue fijando una especie de visión canónica que llega hasta nuestros días.

Dentro de la ya comentada afinidad con los difusores del Movimiento Moderno está la correspondencia cruzada con Arthur Korn (1891-1978), arquitecto judío de Berlín que estaba preparando el luego histórico libro *Glas im Bau*. Una carta del 19 de febrero de 1929⁴⁶ es significativa porque, en la cara de atrás, este arquitecto hace unos dibujos de las fotografías que desea, en los que demuestra estar muy familiarizado, no solo con los edificios, sino con las reproducciones de ellos que tenían en el estudio [7]. Por ejemplo, aparece perfectamente representada con el nº 4 la imagen de las viviendas en Stuttgart que también hemos visto en *Architectural Record*. Además, se reconocen otras fotos habituales del Centrosoyuz, el taller de Ozenfant, las casas La Roche-Jeanerret o la Maison Planeix⁴⁷. El libro apareció en 1929, y en él encontramos, por ejemplo, la imagen de las viviendas en Stuttgart dibujada por Korn con el nº 3, ocupando una página completa [8]⁴⁸.

Desde Bruselas llega una petición de Maurice Castells, el 5 de marzo de 1929⁴⁹, para publicar en París un libro sobre arquitectura moderna, que citamos aquí porque sobre la misma carta dibujó Le Corbusier unos croquis de las fotos que se le debían enviar de la villa La Roche-Jeanerret, que de memoria reproducen a la perfección las imágenes del archivo [9].

En otro documento de petición de copias al estudio de Gérard aparece un dibujo de Le Corbusier representando una de las conocidas fotos de las viviendas de Pessac a la altura de las azoteas [10]. Esta selección demuestra que no solo le interesaba la obra concreta, sino determinados puntos de vista que, o bien había establecido él mismo o, si eran de sus fotógrafos, había asumido plenamente.

Como conclusión y resumen, ¿qué aporta al conocimiento de Le Corbusier este análisis de la difusión que hizo de su archivo fotográfico en los años veinte? En primer lugar, se han reforzado con nuevas pruebas algunos aspectos conocidos de su perfil vanguardista, como la importancia de los medios de masas, la devoción que demuestran los peticionarios o la internacionalización del mensaje moderno. También se demuestra documentalmente su preferencia por el urbanismo, el dominio que tenía de los clichés y el papel predominante que asignó a la imagen en la transmisión de su obra arquitectónica. Se confirma, así, algo que tenía muy claro desde la juventud, como vemos en una carta de 1911 a Klipstein, su compañero en el viaje a Oriente, contando cómo querría hablar sobre la ciudad en una conferencia que estaba preparando:

“Por tanto, no podría hacerlo más que probando que los métodos nuevos prevalecen sobre los antiguos, y mis palabras, más que verlas impresas sobre blanco, prefiero suministrarlas a través de la linterna mágica (proyector de diapositivas)”⁵⁰.

[7] FLC T1-1 073, dibujos de Arthur Korn.

[8] Página de *Glas im Bau* de Arthur Korn (1929), viviendas en Stuttgart.

[9] Dibujo de Le Corbusier en FLC T1-1 122, e imagen correspondiente de la villa La Roche en la *Obra Completa*.

[10] Dibujo de Le Corbusier en FLC T1-1 012-2, e imagen correspondiente de las viviendas en Pessac en la *Obra Completa*.

12 | En busca del arquetipo perdido. Pabellón de invitados en Kempsey, Nueva Gales del Sur, Australia (G. Murcutt, 1992)

_Miguel de Lózar de la Viña



[1]

La historia de esta pequeña casa de invitados comienza mucho antes de su construcción. Veinte años antes, en 1972, Glenn Murcutt realizó el proyecto para una casa situada en un paraje natural cercano a Sidney. La propietaria de esta casa, Laurie Short, quedó satisfecha con el trabajo realizado por su arquitecto así que, dos años más tarde, cuando su madre se embarcó en la construcción de otra casa en Kempsey, una comarca situada a unos 400 km al norte de Sidney, Glenn Murcutt volvió a estar allí. Sin embargo, se puede decir que el arquitecto ya no era exactamente el mismo.

Durante ese intervalo de tiempo Murcutt realizó un gran viaje que le llevó por EE.UU. y Europa¹. Cuando regresó a Australia, lo hizo con la convicción de que su arquitectura ya no volvería a ser la misma. El profundo desengaño sufrido al descubrir la falta de interés con la que arquitectos como Mies van der Rohe (1886-1969) habían tratado el funcionamiento climático de sus edificios, así como el encuentro con otros arquitectos que, como el español José Antonio Coderch (1913-84), venían practicando otro tipo de arquitectura más vinculada con sus territorios a través de una mejor adaptación a su clima, hicieron de este viaje un punto de inflexión en la carrera de Glenn Murcutt.

En 1974, con la casa para Marie Short, Murcutt puso en práctica su nueva arquitectura con la intención de construir una auténtica máquina climática que pudiera ser regulada en todo momento por sus habitantes. Una vez construida, el que quedó realmente satisfecho con la casa fue el propio arquitecto que, pocos años después, en 1980, terminó por comprársela a su primera propietaria. Ese mismo año Murcutt acometió las obras de ampliación de la vivienda para adaptarla a las nuevas necesidades familiares, aprovechando para desmontar y guardar en algún cobertizo una pérgola de madera que su antigua clienta le había pedido que construyese pero que, sin embargo, no entusiasmaba al arquitecto [2]. Esta pérgola y el viejo cobertizo situado en los alrededores de la vivienda, serán el origen de lo que doce años más tarde se convertiría en el pequeño pabellón para invitados objeto de este estudio².

El cobertizo primitivo

En estos doce años, Murcutt, además de construir decenas de casas, se dedicó a sacar adelante la explotación agrícola que, junto con la casa, le compró a la señora Marie Short. En alguna de las fotos publicadas le vemos conduciendo un antiguo tractor [3]. Su casa, borrosa, aparece al fondo y, si uno no está bien informado, podría pensar que el tractor lo acaba de sacar de allí, de uno de aquellos *woolsheds* –construcciones destinadas a conservar la lana– que pueblan la geografía rural australiana. Y es que, al contrario que en las villas palladianas³, en el caso de Murcutt son los atributos de una arquitectura productiva los que dominan la intervención. Con Murcutt, es la vivienda la que se vuelve invisible, confundándose en el paisaje como un elemen-

Resumen pág 47 | Bibliografía pág 53

Miguel de Lózar de la Viña, Madrid, 1976. Doctor Arquitecto Cum Laude por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2014; Arquitecto, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2004; DESS Urbanisme et Gestion de Villes, Université Paris XII, 2000. Profesor invitado en la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de Zaragoza, ha publicado artículos de investigación en revistas especializadas de ámbito internacional. Finalista del concurso internacional "The Great Egyptian Museum", Egipto 2003, es cofundador de estudio2arquitectos.

Palabras clave

Glenn Murcutt, arquitectura moderna, cabaña, arquetipo, técnica, sentido

[1] Casa de invitados. Exterior. Vista de la fachada norte. Fotografía de Anthony Browell escaneado en FARRELLY, Elizabeth, *Three Houses: Glenn Murcutt*. Londres: Phaidon, 1993.

¹ Murcutt fue galardonado con el Gray-Mulroney Award en 1972 por la ampliación de su casa en Mosman (Sidney), un proyecto que realizó entre los años 1968 y 1969. Murcutt reconfiguraba una antigua vivienda de la periferia mediante una actuación que mantenía su fachada exterior y que se centraba en la relación entre la vivienda y su jardín trasero. El premio era una beca para dar una vuelta al mundo. Durante tres meses, en 1973, recorrió América, desde México a Canadá, y Europa, desde España hasta Grecia, con hitos como su encuentro con Craig Ellwood –admirado por Murcutt en su condición de continuador de la obra de Mies– en su casa de Los Ángeles (casa Kubly, 1964-65), su visita en París a la *Maison de Verre* (1928-1931), de Pierre Chareau y Bernard Bijvoët, donde el arquitecto australiano apreció el equilibrio mantenido entre la industria moderna y la más refinada artesanía, y su encuentro con la arquitectura de raíces mediterráneas de José Antonio Coderch en su casa de Cadaqués (1958).

² Fromonot nos cuenta en su libro como Murcutt recuperó para su pabellón de invitados la vieja pérgola de la casa Marie Short para reestructurar un antiguo cobertizo agrícola: *"Il legno del pergolato [de la casa Marie Short] è servito per ristrutturare un capannone dell'azienda agricola trasformandolo in camera per gli ospiti"*. FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt*. 2ª ed. Milán: Electa, 2003, p. 96.

³ En las villas del seiscientos italiano, realizadas por Andrea Palladio (1508-1580), el arquitecto se preocupaba por dotar al conjunto, tanto a las *pars urbana*, como a la *pars rustica*, de un estilo unificado en el que la parte representativa parecía abarcar todo el complejo de la villa, incluidos sus elementos puramente productivos.

⁴ El origen de la influencia del pensamiento de H. D. Thoreau (Concord, Massachusetts, E.E.UU., 1817-1862) en Glenn Murcutt se haya en su padre, Arthur Murcutt, para quien el filósofo trascendentalista fue su principal referencia moral. Arthur, promotor y constructor de viviendas, supo transmitir a su hijo, aún antes de que Glenn entrara en la Escuela de Arquitectura de Sidney, una comprensión de la arquitectura a través del pensamiento de Thoreau. En su viaje de 1973 a los E.E.UU., Glenn Murcutt realizó la peregrinación hasta Concord para visitar la cabaña en la que el filósofo vivió desde 1845 hasta 1847 y cuya experiencia de vida en los bosques daría lugar a la publicación de *Walden* en 1854.

⁵ Este texto es la traducción que el autor ha realizado del texto en italiano que a continuación se reproduce: *"Murcutt invidia el carattere profondamente ontologico e simbolico delle capanne aborigene, fatte di corteccia e di rami, che partecipano del loro contesto immediato e richiedono un'elaborazione architettonica minima"*. FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt*. 2ª ed. Milán: Electa, 2003, p. 39.

⁶ "Glenn ricorda que il padre gli aveva imposto, quando aveva appena quindici anni, di leggere un articolo sulla casa Farnsworth di Mies van der Rohe". FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt*. 2ª ed. Milán: Electa, 2003, p. 20.

to más del utillaje agrícola. De este modo, el hecho de elegir un antiguo cobertizo para adecuarlo como casa de invitados resultaba en extremo lógico.

En la construcción de su nueva cabaña, Murcutt –al igual que hiciese Thoreau (1817-1862) con su cabaña en Walden– trabajará con sus propias manos uniendo acción y reflexión⁴. Así, mientras el filósofo americano recorrió apenas dos kilómetros desde su natal Concord hasta la laguna junto a la que decidió instalarse, estableciendo entre su nueva morada y el pueblo una distancia más espiritual que física, los 80 metros que recorre Murcutt para emplazar su cabaña se pueden leer como un eco de aquel pequeño viaje en busca de retiro⁴ [4].

El cobertizo será sometido a una serie de operaciones de precisión quirúrgica. Se repararán los elementos deteriorados, se eliminarán aquellas partes inservibles y se equipará con las prótesis necesarias que le permitan hacer frente a las nuevas necesidades: nuevos pies para levantarlo del suelo; nuevos accesos para alcanzar ésta cota más elevada; nuevos ojos para poder relacionarse mejor con su contexto; prótesis protectoras para estos ojos; un nuevo órgano dedicado a la higiene del cuerpo con capacidad, asimismo, para acumular reservas energéticas; mecanismos de regulación climática, de recogida de agua de lluvia y de protección frente a esta; así como una pequeña rasgadura a través de la cual se pueda entrever el cielo. En definitiva, todo aquello que, según Murcutt, hace falta para que un cobertizo pueda ser llamado, también, una casa [5].

Cabe destacar esta tensión entre la construcción del cobertizo y la vivienda que el arquitecto pretende alcanzar. En este sentido, cuando Murcutt nos dice que "envidia el carácter profundamente ontológico y simbólico de la cabaña aborigen"⁵, nos está dando otra clave para comprender su interés en la conservación del cobertizo, que asumiría ahora este carácter simbólico y elemental de la cabaña aborigen. Sin embargo, la intervención de Murcutt no se limita a una puesta en valor de esta sencilla construcción, sino que pretende trascenderla y, para ello, la hibridará con aquella tipología que había venido utilizando en sus viviendas a lo largo de toda su carrera, la del pabellón de vidrio.

Una identidad tipológica

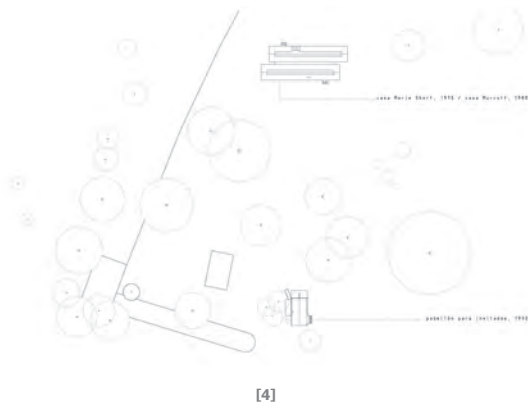
Desde el momento en que Murcutt descubrió, a través de su padre, la casa Farnsworth (1945-50), de Mies van der Rohe [6], se formó en su interior el molde con el que, indefectiblemente, habría de construir cada una de sus obras: el pabellón de vidrio⁶. Efectivamente, su padre –aventurero, buscador de oro y, finalmente, constructor de viviendas– encontró en la casa Farnsworth aquello que Thoreau, su principal referencia filosófica y moral, escribiera un siglo antes acerca de la casa de sus sueños: una casa construida "sin adornos superfluos, que consista en una sola habitación, una sala enorme, con vigas y juntas al aire que soporten una especie de firmamento interior sobre nuestra cabeza (...)"⁷.

Durante toda su carrera, Murcutt se mantendrá fiel a esta tipología. Así, en función del programa requerido, el arquitecto se planteará básicamente dos opciones, alojarlo todo en un único

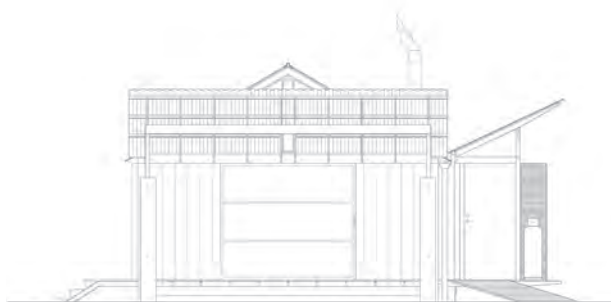
[2] Casa Marie Short. Glenn Murcutt (Kempsey, Nuevo Gales del Sur, 1975). Vista exterior con la pérgola en primer término. Fotografía de Max Dupain escaneada en FROMONOT, Françoise, *Glenn Murcutt*, 2ª ed. Milán: Electa, 2003.

[3] Glenn Murcutt junto a su casa en Kempsey (Nuevo Gales del Sur, 1980). Fotografía de Anthony Browell escaneada en "Glenn Murcutt gana el premio Pritzker de Arquitectura", *El País*, 15 de abril de 2002.





[4]



[5]

pabellón, potenciando así su linealidad, como en el caso de la casa Ball-Eastway (1980-83) o, al contrario, segregar el programa en distintos pabellones paralelos al eje principal, como sucede en la misma casa Marie Short. Esta continua prueba a la que Murcutt somete la tipología del pabellón de vidrio, adaptándola siempre a distintos contextos, nos habla de una identificación con el arquetipo de la casa y, por extensión, de la arquitectura, pues es en esta repetibilidad como "instrumento tipo", tal y como ha escrito Rafael Moneo, donde reside la esencia de la casa primitiva: "construir una cabaña pasaba por solucionar problemas de forma y diseño similares (...) al trenzado de una cesta (...) que van de la construcción al uso y que permiten su reproducción (...) su repetibilidad"⁸.

En busca del arquetipo

Murcutt, en el pabellón de invitados de Kempsey, realizará una síntesis entre el cobertizo primitivo sobre el que actúa y la tipología del pabellón de vidrio que trae consigo. De esta unión, que podría definirse como mágica, surgirá una arquitectura que aunará el carácter simbólico del cobertizo y el ontológico del pabellón de vidrio: un arquetipo. Así, en su actuación sobre el primitivo cobertizo, Murcutt toma la decisión de explicitar el carácter independiente de la estructura con respecto al cerramiento, estableciendo una relación directa con el origen ilustrado de la tipología del pabellón de vidrio: la reconstrucción de la cabaña primitiva con la que Marc-Antoine Laugier (1713-1769) abrió su *Essai sur l'architecture*⁹, y en la que el *abate* realizaba una crítica de la que consideraba retórica y decadente arquitectura barroca, buscando depurarla a través de criterios técnicos, identificando arquitectura con estructura [7].

[6]

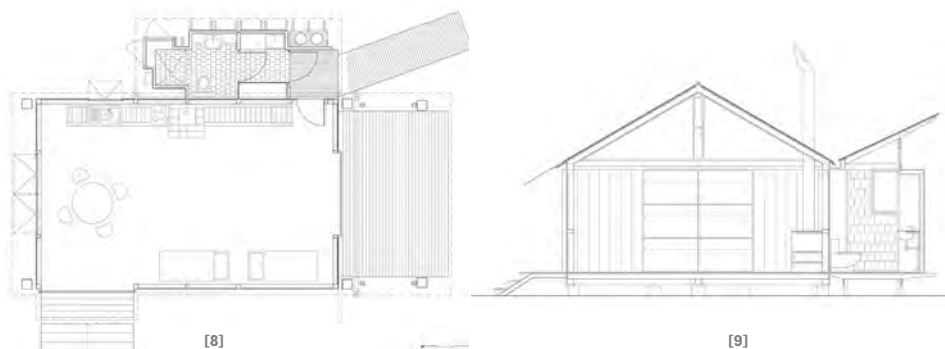


⁷ THOREAU, Henry David. *Walden*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 133.

⁸ MONEO, Rafael. "Sobre la noción de tipo". *El croquis*. Rafael Moneo, 1967-2004. 2004 (nº 20+64+98), p. 586.

⁹ El *Essai sur l'architecture* lo publicó Laugier por primera vez en París, en 1753, de manera anónima. No sería hasta dos años después, en 1755, cuando aparecería una segunda edición firmada por su autor.

¹⁰ Thoreau ponía como ejemplo de cobijo ligero las tiendas de los indios norteamericanos, capaces de resistir los más crudos inviernos. THOREAU, Henry David. *Walden*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005, p. 93.



[4] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Situación. Dibujo del autor.

[5] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Alzado norte. Dibujo del autor.

[6] Casa Farnsworth. Mies van der Rohe (1945-50). Fotografía de Hedrich Blessing escaneado en CARTER, Peter, *Mies van der Rohe at work*. Londres: Phaidon, 1999.

[7] Frontispicio escaneado en LAUGIER, Marc-Antoine, *Essai sur l'architecture*, Genève: Minkoff Reprint, 1972.

[8] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Planta. Dibujo del autor.

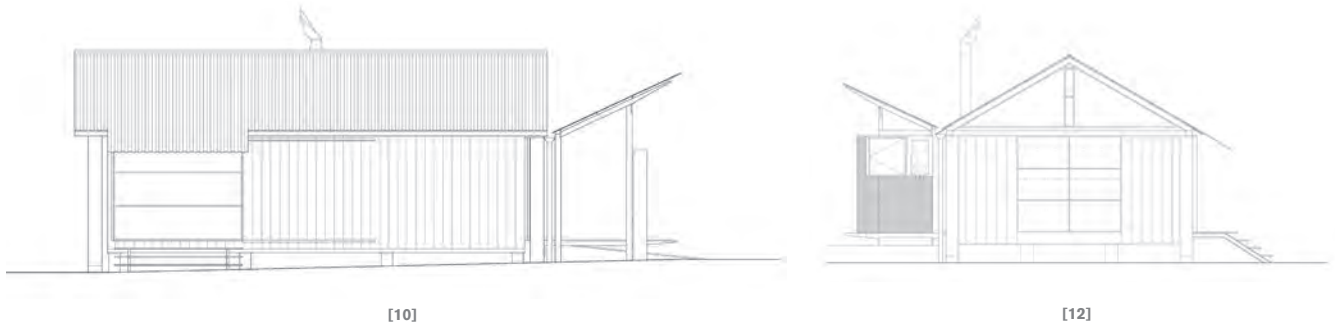
[9] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Sección transversal. Dibujo del autor.

La transformación del cobertizo en pabellón prosigue reforzando su linealidad al ampliar el eje longitudinal del pabellón de invitados, a través del vidrio, hacia el paisaje. Este eje norte-sur se refuerza, asimismo, con la adición de la veranda en la fachada norte que, gracias a la disposición de su cubierta, funciona como un altavoz que amplifica la relación del pabellón con el paisaje. Tanto la disposición de la veranda, a continuación del espacio cerrado de la vivienda, como la disposición paralela al eje longitudinal del pequeño núcleo de servicios [8], inciden en la axialidad de la construcción, en un proceso que sigue las mismas reglas utilizadas por Mies en la disposición tanto del porche como del podio de acceso a la casa Farnsworth.

Gracias a esta fuerte longitudinalidad, el pabellón consigue, a pesar de sus reducidas dimensiones, emanar un gran dinamismo que, junto con la sensación de ligereza y transitoriedad que se desprende de su posición sobreelevada, nos informan de otro elemento en común con el pensamiento de Thoreau: la tienda como referente de una arquitectura ligera. Si tectónicamente el arquetipo de este pabellón lo encontramos en la cabaña, es, sin embargo, el arquetipo de la tienda el que expresa su voluntad de relacionarse con el mundo con la libertad del nómada¹⁰. Murcutt, por tanto, no hace aquí sino continuar una corriente arquitectónica que tiene sus raíces en el trascendentalismo americano del siglo XIX, y que ya había encontrado en Frank Lloyd Wright (1867-1959) a su primer gran adalid, con construcciones como el campamento de Ocatillo (1929) o Taliesin West (1937), buena muestra de lo que este gran nómada entendió por una arquitectura ligera y, por eso mismo, libre¹¹. A diferencia de estos ejemplos wrightianos –auténticos veleros del desierto gracias a sus cubiertas de lona blanca–, las velas que Murcutt desplie-

[7]





ga en su navío no son de tela, sino metálicas. El arquitecto australiano dota, sin embargo, a la cubierta de este pabellón de la misma ligereza que poseían sus precedentes americanos en un ejercicio de desmaterialización en el que, capa tras capa, se van eliminando los materiales que la componen, afinando al límite su espesor hasta dejarlas, finalmente, reducidas a los escasos milímetros de la chapa de zincalume¹². [9]

El pabellón de invitados como nexa entre la naturaleza, el cosmos y el hombre

Como le sucede a cualquier viajero, esta arquitectura de espíritu nómada necesita orientarse, situarse en relación con el sol o las estrellas, para no perder su camino. Esta puede ser la razón por la que en muchas de las casas de Murcutt nos encontramos con una ventana que se abre en la cubierta y que mira directamente al cielo. Sin embargo, en el pabellón para invitados esta ventana ha desaparecido. En un espacio de tan reducidas dimensiones puede que el arquitecto no la considerara necesaria. Aun así, Murcutt, para no dejar la casa completamente a la deriva, no ha podido evitar dotarla de una brújula. Mediante una pequeña apertura, que actúa como gnomon, dispuesta en la cubierta de la veranda norte, un rayo de sol entra en la vivienda marcando el paso del tiempo a medida que se desplaza, situando la casa en permanente relación con el cosmos.

De esta forma la casa pasa a ocupar un espacio situado en un punto intermedio entre el universo y la naturaleza que la rodea, constituyéndose, para el hombre que la habita, en el nexa de unión entre estas dos esferas. Por otro lado, las múltiples aperturas de la vivienda hacia el paisaje buscan establecer una relación más estrecha con su entorno. Esta voluntad de conexión con la naturaleza es, sin embargo, limitada, ya que Murcutt no llega a permitir que los dos ámbitos, el de la naturaleza y el del hombre, terminen por mezclarse. Inmersa en el poderoso paisaje australiano, la casa ha de poder crear un microcosmos independiente como refugio de sus habitantes. Para lograr este objetivo, Murcutt ejerce un claro control sobre aquellos puntos de mayor contacto entre la vivienda y la naturaleza que la rodea, estableciendo transiciones entre estos dos ámbitos que aseguren la necesaria autonomía de cada uno de ellos.

Una de las primeras medidas que se toman es elevar la vivienda del suelo, permitiendo a la naturaleza fluir bajo ella al tiempo que, psicológicamente, se separa al hombre de su entorno [10]. Los accesos se entienden, de este modo, como espacios de transición definidos por pequeños umbráculos que, en la veranda, pasan a convertirse en una verdadera habitación al aire libre. Esta relación dialéctica que establece el pabellón con su contexto y que orbita entre la apertura hacia el paisaje y su alejamiento de él, encuentra, en el juego de contrastes con que se materializa su construcción, su expresión formal. El uso de materiales más naturales como la madera, colocada junto con la chapa corrugada de las cubiertas o el aluminio de las carpinterías, nos habla de esta tensión entre lo natural y lo artificial. Este juego de contrastes tiene, asimismo, una lectura que nos habla de otra relación conflictiva que se supera desde la aceptación de la autonomía de dos mundos bien diferenciados: el pasado y su integración en el presente o, casi podríamos decirlo al contrario, el presente y su integración en el pasado.

Murcutt, con una percepción postmoderna que se puede rastrear ya en la generación de arquitectos a la que pertenecen el italiano Carlo Scarpa (1906-1978) o el español José Antonio Coderch¹³, juega con el tiempo yendo al pasado y regresando al futuro en un bucle que se cierra sobre sí mismo y que encierra, como en un juego de muñecas rusas, nuevos contrastes. Colocando las viejas tablas del cobertizo junto a las delicadas carpinterías de aluminio, se exponen los más básicos rudimentos de la construcción acompañados de una tecnología que, aún hoy, solo se encuentra al alcance de unos pocos. Por otro lado, la exposición al desnudo de las instalaciones –como las bombonas de combustible– así como el uso de los materiales en su estado natural, lo conectan con la arquitectura brutalista británica de posguerra, representada en Alison (1928-1993) y Peter (1923-2003) Smithson¹⁴ [11].

¹¹ El campamento de Ocatillo surgió ante la necesidad de alojamiento para Wright y su grupo de aprendices cuando se trasladaron a comienzos de 1929, y durante cinco meses, al desierto de Arizona para proyectar *in situ* el complejo turístico San Marcos in the Desert. En Ocatillo Wright construyó su particular cabina o, más bien, tienda primitiva, haciendo de las ligeras cubiertas de lona blanca de las cabinas el *leitmotiv* de la intervención. En Taliesin West, construido en 1937, Wright buscaba reencontrarse con ese espíritu de ligereza y libertad que animó el campamento de Ocatillo, y es por ello que, durante los primeros años, cada invierno, al llegar a Taliesin West, la tribu de nómadas pastoreada por Wright colocaba las cubiertas de lona blanca en el salón del edificio, retirándolas al finalizar la temporada. Cfr. LÓZAR, Miguel de, "Ocatillo, the Salibout of the Desert", *Frank Lloyd Wright Quarterly*, 2014, vol. 25, n° 3, p. 24-45.

¹² Murcutt se inspirará en la *Angophora costata*, cuyas hojas afiladas, para no ser consumidas por el sol australiano, le dan su característico perfil vibrante. Es su referencia a la hora de conjugar, en lo que él ha denominado *feathering*, esta desmaterialización y afinamiento con el que sus edificios buscan relacionarse con el entorno.

¹³ Según Françoise Fromonot, la casa de invitados de Murcutt, en palabras del propio arquitecto, es un ejercicio "alla Scarpa". FROMONOT, Françoise. *Glenn Murcutt*. 2ª ed. Milano: Electa, 2003, p. 228. Sin embargo, cabe señalar otro referente para Murcutt a la hora de acometer este ejercicio arquitectónico en la figura de José Antonio Coderch, al que Glenn Murcutt visitó en su rehabilitada casa de Cadaqués en 1973 y que, según Philip Drew "showed how it was possible to respect the past without demeaning the present". DREW, Philip. *Leaves of Iron. Glenn Murcutt: Pioneer of an Australian Architectural Form*. Sidney: The Law Book Company Limited, 1985, p. 42.

¹⁴ Esta conexión entre Glenn Murcutt y Alison y Peter Smithson se puede comprobar comparando el pabellón de invitados del australiano con el pabellón solar (1958 - 1982) que los británicos se construyeron como casa de recreo en Upper Lawn. Aquí los Smithson realizaron un ejercicio similar al de Murcutt, jugando con las preexistencias de una antigua casa arruinada o buscando el contraste entre materiales naturales, como la madera, e industriales, como el aluminio, en un experimento que, gracias al extensivo uso del vidrio, se planteaba también como una casa climática. En este último aspecto, el pabellón, al carecer de protección solar, nunca funcionó bien pues, tal y como reconocían los propios arquitectos, incluso en la poco soleada Inglaterra, la casa se hacía invivible en los meses de verano.

[10] - Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Alzado este. Dibujo del autor.

[11] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Alzado oeste. Dibujo del autor

[12] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Alzado sur. Dibujo del autor.

[13] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Sección longitudinal. Dibujo del autor.

Esta dialéctica de la técnica corre en paralelo al diálogo que se establece entre los elementos de una cultura popular, tradicional y rural, frente a los que han sido extraídos de una cultura necesariamente urbana. A través del tratamiento del cobertizo como *objet trouvé* se expresa la individualidad de aquel que ha sabido encontrarlo y resituarlo correctamente en su nuevo contexto, frente a la mentalidad colectiva que se situaba detrás de una arquitectura determinada por los usos y costumbres. La consideración del cobertizo como un *objet trouvé* se acentúa por el diferente tratamiento que se da a las piezas que se le agregan: el pabellón de servicio y la veranda. En ambas, la disposición de sus cubiertas, en confrontación con la del pabellón principal, refuerza su independencia, mientras que el recubrimiento del pabellón de servicio con chapa corrugada, frente al revestimiento de madera del pabellón principal, refuerza el contraste y facilita la lectura entre lo antiguo y lo nuevo [12].

Un uso racional de los recursos

Finalmente, dentro de este aparentemente infinito juego de espejos, se podría establecer una última relación dialéctica entre lo nuevo, es decir, aquello que ha sido concebido y fabricado expresamente para su colocación en esta obra, y lo reciclado, aquellos materiales que habiendo perdido su uso primitivo son reutilizados en esta construcción. Es este valor concedido al reciclaje en sí mismo lo que diferencia la intervención de Murcutt frente a las de arquitectos como Scarpa o Coderch. En la casa de pescadores que Coderch rehabilita en Cadaqués (1958), el debate se centra entre lo antiguo y lo nuevo, con las diferentes técnicas y estilos asociados a cada uno de estos momentos dialogando entre sí. En el caso del pabellón de invitados de Murcutt, además de producirse esta conversación entre lo antiguo y lo nuevo, se introducen elementos que, aun siendo existentes, son transformados mediante su cambio de uso.

Se podrían distinguir, entonces, los elementos restaurados –aquellos pertenecientes al viejo cobertizo y que, una vez saneados, fueron reutilizados sin que se alterase su función– de aquellos otros elementos que cambiaron totalmente de uso, como la antigua pérgola que, tras adornar el jardín de la señora Marie Short, pasa a convertirse ahora en parte de la estructura del pabellón. El origen de esta nueva dialéctica no es formal, sino que se encuadra en la utilización racional de unos recursos limitados. Algo que, según Murcutt, pasa necesariamente por el reciclaje y por el uso de materiales que, aunque nuevos, puedan ser reciclados. Este uso racional de los recursos se encuadra en una estrategia proyectual más amplia que busca establecer, gracias al acondicionamiento climático pasivo de la vivienda, una relación con el entorno que haga del respeto su principal argumento.

La veranda del pabellón de invitados es un bello ejemplo de este método de trabajo del arquitecto. Situada en la fachada norte, su principal función es proteger con su ligera cubierta a la vivienda del excesivo soleamiento de los meses de verano. Sin embargo, el mayor interés del arquitecto no era tanto éste como el de que la propia veranda no se constituyese en un obstáculo para que la vivienda pudiese recibir el igualmente necesario sol de invierno. Para solucionar el problema, Murcutt coloca la cubierta de la veranda exactamente al revés que en el típico porche, es decir, con su pendiente conduciendo las aguas hacia la propia vivienda. Esta disposición invertida resulta de su configuración en función de la posición del sol en el solsticio de invierno, con una dirección y una pendiente que permiten que éste entre hasta el interior del pabellón. Como el testero de la casa es acristalado, el sol consigue penetrar en la vivienda por toda su fachada norte, tanto por encima como por debajo de la cubierta de la veranda. La protección frente al sol del verano, mucho más vertical, se consigue dimensionando correctamente la profundidad de la veranda y del pequeño vuelo que tiene la cubierta del pabellón principal. Esta disposición invertida de la cubierta tiene la ventaja añadida de que el interior de la vivienda disfruta siempre de una buena iluminación natural, ya que, en los meses de verano, cuando la veranda está en sombra, la luz entra a la vivienda por la parte superior del cerramiento de vidrio después de rebotar en la cara superior de la cubierta de la veranda, convirtiendo así al techo de la habitación en una lámpara que distribuye toda la luz que recibe de la cubierta metálica [13].





[14]

El cuidado con el que Murcutt estudia el correcto soleamiento de esta casa se ve igualmente reflejado en la atención que le dedica a la ventilación. Para permitir que el aire pueda circular y refrescar el interior del pabellón, se sirve de un sencillo esquema de ventilación cruzada que, sin embargo, refina mediante una serie de dispositivos, como las lamas de aireación instaladas en el ventanal de la fachada sur o los pequeños aireadores ubicados en los grandes ventanales triangulares que cierran los piñones de la cubierta [14]. Estos últimos son realmente importantes, ya que aseguran la evacuación del aire caliente que de otra manera se acumularía en las capas más altas del interior del pabellón. Finalmente, al levantar la casa sobre pequeños *pilotis*, además de evitar el contacto directo con la humedad del terreno, Murcutt consigue que una permanente corriente de aire circule por debajo de la construcción, secando las posibles humedades y refrescando el suelo de la vivienda. Junto a estos mecanismos, estrictamente pasivos, destaca la presencia en el centro de la sala de un ventilador de techo. Este aparato eléctrico, uno de los más rudimentarios y eficaces mecanismos de climatización, se convierte, junto con las chimeneas de leña, en un símbolo de la arquitectura de Glenn Murcutt, indicándonos el máximo gasto energético que el arquitecto está dispuesto a asumir en la climatización de una vivienda.

Conclusiones

Desde San Agustín, que señaló la muerte de Jesús en la cruz como el punto de inflexión que convertía el tiempo en una línea que camina hacia la meta de la Redención, el tiempo lineal, sagrado –en el que podemos reconocer a tantos arquitectos fascinados por la idea de progreso– se ha contrapuesto al tiempo cíclico profano en el que los paganos, como señalaba Jan Assman¹⁵, yerran, eternamente, en círculo. Frente a la cronología sagrada, el recurrente

¹⁵ Assman, egiptólogo alemán (1938). AS-SMANN, Jan. *Egipto. Historia de un sentido*. Madrid: Abada Editores, 2005, p. 24.

¹⁶ ELIADE, Mircea. *Mito y realidad*. 5ª ed. Barcelona: Editorial Labor, 1983 p. 149.

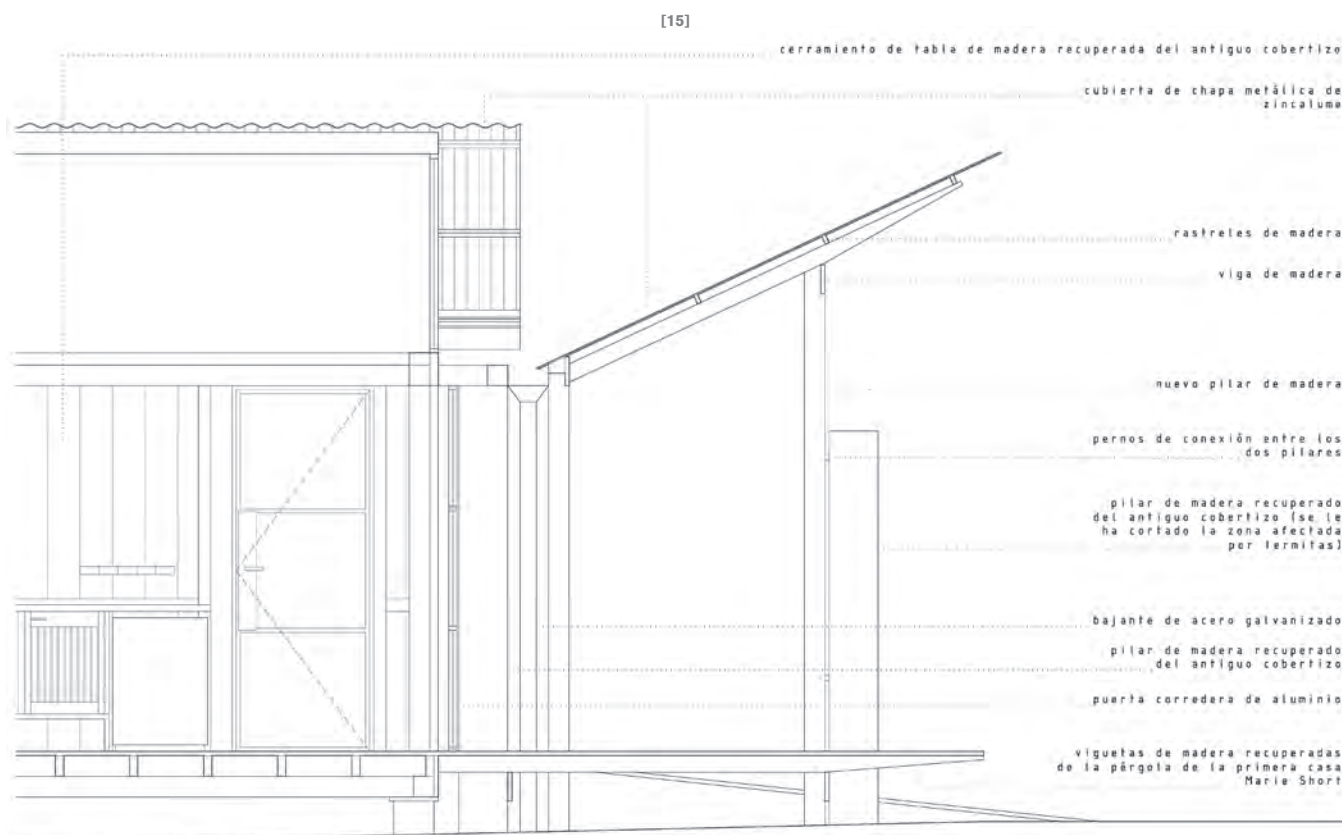
[14] Pabellón de invitados. Glenn Murcutt (Kempsey, Nuevo Gales del Sur, 1992). Fachada sur. Fotografía de Anthony Browell escaneada en FROMONOT, Françoise, *Glenn Murcutt*, 2ª ed. Milán: Electa, 2003.

[15] Casa de invitados. Levantamiento planimétrico. Detalle constructivo. Dibujo del autor.

ritmo de los días y los años, de los amaneceres y los atardeceres, es el que crea el cronotopo cíclico en el que Glenn Murcutt desarrolla su arquitectura. Cada proyecto es, para el arquitecto australiano, un nuevo comienzo en el que habrá de reencontrarse con el modelo, nunca creado, del arquetipo. Se construye así una arquitectura a punto siempre de reencontrarse a sí misma. El juego constante de Murcutt en el que, una y otra vez, repite la misma búsqueda en torno a la esencia de la arquitectura, en el que, una y otra vez, vuelve a reconstruir el arquetipo, no se reduce, sin embargo, a una mera repetición vacía de creatividad o de riesgo. El arquetipo, como elemento, en este caso, mítico, es lo que permite a Murcutt embarcarse en la difícil empresa de descubrir nuevos caminos, de adentrarse en territorios aún desconocidos, pues "el mito garantiza al hombre que lo que se dispone a hacer ha sido ya hecho, le ayuda a borrar las dudas que pudiera concebir sobre el resultado de su empresa. ¿Por qué vacilar ante una expedición marítima, puesto que el héroe mítico la efectuó en un tiempo fabuloso? No hay sino que seguir su ejemplo"¹⁶.

Se puede decir, desde esta perspectiva, que el camino transitado por Glenn Murcutt hacia una arquitectura ligera y sumamente técnica, basada en la eficiencia ambiental y en el respeto por el territorio, no habría sido posible sin una previa identificación de carácter mítico entre el arquitecto y su arquetipo. En este sentido, la casa para invitados en Kempsey (1992) supone el ejercicio más decidido por dar caza al mito, siempre escurridizo, del arquetipo de la vivienda. Aquí Murcutt parece encontrar el sitio exacto en el que la serpiente se muerde la cola, cerrando, así, el círculo en el que se encuentran, abriéndose y cerrándose simultáneamente, distintos espacios, distintos tiempos. Murcutt fabrica un crisol en el que entran en ebullición el pabellón miesiano y su primitivo y culto precursor laugeriano, junto con la arquitectura tradicional más sencilla y popular del cobertizo, en el intento por alcanzar la síntesis que trascienda a todas ellas.

Resulta claro, así, que el impulso original en la arquitectura de Glenn Murcutt no se puede buscar fuera de ella, en la naturaleza, sino que se trata de un impulso interior que surge del diálogo entre el hombre y el hecho arquitectónico y, con más intensidad aún, de una dialéctica metaarquitectónica, en la que la arquitectura adquiere valor por sí misma. Con la naturaleza, por tanto, Murcutt no podrá establecer una relación íntima, no podrá fundirse ni confundirse con ella, sino que se mantendrá separado en un espacio con sus propias reglas, totalmente independiente. Sin embargo, aun perteneciendo arquitectura y naturaleza a esferas distintas, Murcutt, como si fuera un instrumento, afinará este pequeño pabellón con su emplazamiento, para que, al compartir la misma frecuencia que su entorno, entre en armonía con él, evitando, así, los ruidos y cacofonías que, de otro modo, podrían surgir y que acabarían distorsionando la relación entre el hombre, la arquitectura y la naturaleza [15].



13 | Corrientes posmodernas vistas desde América Latina.

La arquitectura “latinoamericana” en la crítica arquitectónica de Marina Waisman_María Rosa Zambrano Torres



[1]



[2]



[3]

[1] *La Estructura Histórica del Entorno* fue publicado en 1972 por la editorial argentina Nueva Visión.

[2] *El Interior de la Historia* fue publicado en 1990 por la editorial colombiana Escala. Además fue reeditado en 2010 en colaboración con la Universidad del Bío, Bío, en Concepción, Chile. En el 2013 fue publicado por primera vez en portugués.

[3] *La Arquitectura Descentrada* fue publicado por la editorial colombiana Escala en 1995.

[4] Algunos números de la revista argentina de Teoría y Crítica de Arquitectura *Summarios* publicados en la década de 1980 y que fueron dedicados a temas como el contextualismo, la modernidad, la posmodernidad y la identidad.

Al sumergirnos en la crítica arquitectónica latinoamericana, la figura de la arquitecta argentina Marina Waisman aparece como uno de los rostros más influyentes de dicho continente en la segunda mitad del siglo XX. A lo largo de su carrera publicó tres libros de crítica de arquitectura,¹ *La Estructura Histórica del Entorno* (1972), *El Interior de la Historia* (1990) y *La Arquitectura Descentrada* (1995),² el segundo de los cuales cuenta con dos reediciones recientes, lo que lo convierte en un texto clásico en la conformación de la crítica de arquitectura producida en América Latina, y, además, revela el renovado interés en el pensamiento de esta autora. Sin embargo, se ha prestado menor atención a los artículos que publicó en la década de 1980 —muchos de ellos resultado de los diversos encuentros y exposiciones llevados a cabo en América Latina y España a los que asistió—, en los que maduró gran parte de las ideas que desarrolló en sus textos.³ [1,2,3]

Este artículo pretende centrarse en aquella producción escrita que revela una dimensión fundamental para comprender la obra crítica de esta autora: la tarea doble de analizar y difundir las principales corrientes de “arquitectura posmoderna” del ámbito internacional desde un punto de vista latinoamericano, a la vez que revisar la producción arquitectónica moderna y contemporánea de América Latina. Para esto, este trabajo reconstruye algunas lecturas críticas sobre “arquitectura latinoamericana” que publicó en diversos medios iberoamericanos, en los que reivindicó la existencia de una “latinoamericanidad” en la arquitectura, y estableció, con ello, un interesante diálogo entre la noción de “identidad” y el debate contemporáneo sobre “regionalismo crítico”, liderado por Kenneth Frampton en la década de 1980.

Arquitecturas posmodernas y posmodernidad

En el editorial de la revista colombiana *Cuadernos Escala*, de 1991, Waisman afirmaba que el ritmo de los acontecimientos arquitectónicos de aquellos años, divulgados a partir de publicaciones provenientes de las más diversas partes del mundo, complicaban a los arquitectos latinoamericanos el análisis crítico de dicho panorama, que se presentaba “profundamente deformado por la presión proveniente de los países dominantes, y por las dificultades que existían en la comunicación entre los países de la región”⁴. Como crítica de arquitectura, gran parte del trabajo editorial que desarrolló Waisman se orientó a analizar y difundir la arquitectura contemporánea de América Latina encuadrándola en aquel “confuso” panorama mundial⁵.

Resumen pág 47 | Bibliografía pág 53

María Rosa Zambrano Torres es arquitecta por la Pontificia Universidad Católica del Ecuador (2010). Especialista en Historia del Arte por la Universidad Andina Simón Bolívar- Sede Ecuador (2012). Máster en Análisis, Teoría e Historia de Arquitectura por la Universidad Politécnica de Madrid (2015)

Palabras clave

Identidad, arquitectura latinoamericana, modernidad, posmodernidad, regionalismo

¹ WAISMAN, Marina; *La Estructura Histórica del Entorno*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1972. WAISMAN, Marina; *El Interior de la Historia. Historiografía arquitectónica para el uso de latinoamericanos*. Bogotá: Escala, 1990. WAISMAN, Marina; *La Arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala, 1995.

² En el 2010 se reeditó en Chile el libro *El Interior de la historia* en Chile, en colaboración entre las editoriales de la Universidad de Concepción y la colombiana Escala. En el año 2013 se editó en Brasil por la editorial Perspectiva. Ver más en <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/13.145/5035>; <http://arquitectura.ubiobio.cl/navegacion/blogs/actualidad/index.php/2010/11/29/reedicion-del-libro-el-interior-de-la-historia-de-la-arqta-marina-waisman/>. Visitadas el 20 de mayo de 2015.

³ WAISMAN, Marina; “Autobiografía por motivo de una conferencia en la ciudad de Salta, Argentina en 1993”, *DANA-Documentos de Arquitectura Nacional y Americana*, n° 39-40, 1997, p. 9; *La Arquitectura Descentrada*. Bogotá: Escala, 1995, p. 3.



[4]

[5]

⁴ WAISMAN, Marina; "La Arquitectura en la era Posmoderna", *Cuadernos Escala*, n.º 17, 1991.

⁵ Colaboradora de la revista argentina *Summa*, dirigió la colección de teoría y crítica *Summarios* desde 1971 hasta 1990, cuando pasó a dirigir una colección similar, *Cuadernos Escala* en Colombia. Además, colaboró en la brasileña *Projeto*, las chilenas *ARS y Arquitecturas del Sur*, y las españolas *Arquitectura Viva* y *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*, entre otras.

⁶ Waisman revisó el "contextualismo" y el "posmodernismo historicista" en diversos artículos publicados en la revista *Summarios* durante la década de 1980, entre los cuales destacan "Posmodernismo y la Historia" (1980), "Diálogos del diseño con la historia" (1989), "Múltiples rostros del contextualismo" (1981), "Arquitectos y la apropiación del entorno" (1984). Respecto al regionalismo se pueden referir artículos como "Un proyecto de modernidad" (1991) publicado en la misma revista, "¿Qué es el regionalismo?" (1988) publicado en *Summa*, "Cuestión de divergencia. Sobre el regionalismo crítico" y "Chatarra Delft: regionalismo" publicados en 1990 en la española *Arquitectura Viva*.

⁷ En la revista *Summarios*, "Posmodernismo Arquitectónico y Cultura Postmoderna" (1988), en la revista *Summa*, "Corrientes posmodernas vistas desde América Latina" (1989), o en la revista *Cuadernos Escala*, "La Arquitectura en la era Posmoderna" (1991).

⁸ "toda cultura había adquirido el derecho a un primer plano, sin tener que subordinarse a otra ninguna (...) y las consecuencias de aquella des-categorización habían sido múltiples". Waisman, Marina. "Posmodernismo Arquitectónico y Cultura Posmoderna", *Summarios*, n.º 112, 1987, p. 13.

Además de analizar las corrientes "posmodernas" en la arquitectura —como el "contextualismo", el "posmodernismo historicista" y el "regionalismo crítico"⁶—, desarrolló lo que a su criterio fueron los principales paradigmas de la cultura posmoderna y sus aspectos más relevantes para el ámbito arquitectónico de América Latina, lo que constituyó el sustrato teórico sobre el cual elaboró su tercer libro, *la Arquitectura Descentrada* (1995), culmen de varios artículos que publicó en años anteriores⁷. En estos textos, una de las principales tesis de Waisman argumenta que los renovados paradigmas de la "posmodernidad" habían hecho patentes un rico conjunto de "sistemas culturales" que habían puesto en entredicho el predominio absoluto de la fórmula "Occidente moderno y desarrollado", lo que había supuesto el fin del "monopolio cultural" de los países de occidente y había puesto en boga la idea de "pluralismo cultural"⁸.

Para Waisman, estos paradigmas de la posmodernidad había tenido amplias repercusiones en el ámbito de la arquitectura. Por un parte, habían validado la fragmentación de las narrativas históricas universales a favor de la construcción de narrativas múltiples, tema que la motivó a escribir el libro *El Interior de la Historia* (1972), en el que, precisamente, se propuso desarrollar herramientas historiográficas aplicables a las particularidades del devenir histórico de la arquitectura de América Latina. Por otro lado, argumentaba que este "pluralismo cultural" había legitimado la búsqueda de sistemas de valores en "otras" tradiciones, con lo que se había conseguido un relativo reconocimiento y reivindicación de las culturas nacionales o regionales como base positiva de búsqueda de identidad [4].

Fue en este sentido, que Waisman simpatizó en gran medida con la construcción teórica del "regionalismo crítico" —propuesta por Alexander Tzonis y Diane Lefaivre y desarrollada posteriormente por Kenneth Frampton—, puesto que encajaba muy bien con este deseo de revalorizar "lo local" y, además, había contribuido a llamar la atención del Primer Mundo hacia la arquitectura producida en países considerados hasta entonces "periféricos", como los asiáticos, africanos y latinoamericanos. En suma, para Waisman, este *ethos* de lo posmoderno había permitido validar a América Latina como un lugar de producción arquitectónica y elaboración crítica capaz de hacer aportes valiosos a los principales debates arquitectónicos del momento.

En un artículo publicado en la revista española *Arquitectura Viva* titulado "Cuestión de "divergencia". Sobre el regionalismo crítico", Waisman pretendió incorporar los puntos de vista de

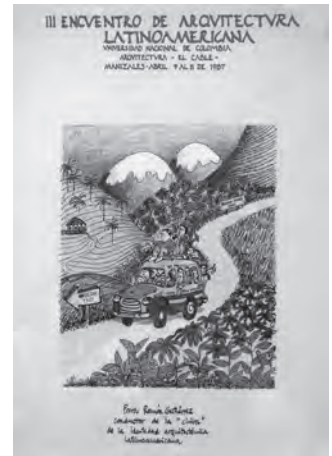
los críticos y arquitectos latinoamericanos sobre la arquitectura regionalista.⁹ Waisman señalaba que para entender el cariz de la discusión sobre el regionalismo en estos países debía tenerse en consideración que, contrario a los países del Primer Mundo que se encontraban “de vuelta de la modernidad”, América Latina “continuaba camino hacia ella”.¹⁰ Así, explicaba que esta subregión había llegado a las formas de “modernidad” y de “posmodernidad” como consecuencia de “la marcha general del mundo”, y no a partir de cuestiones generadas en su propio seno, por lo que no podían establecerse relaciones directas entre transformaciones técnicas, económicas y sociales y conceptualizaciones arquitectónicas.¹¹ [5]

Así, para Waisman el “anhelo de modernización” había estado presente en estos pueblos desde siempre, y el tema del regionalismo y la búsqueda de una identidad, de la apreciación sensible del lugar, de la relación armoniosa con las tradiciones vivas o con el ambiente urbano habían sido actitudes constantes en las más logradas realizaciones de la arquitectura producida en América Latina. Si una de las críticas a los paradigmas del Movimiento Moderno había sido el “ahistoricismo” y la pérdida de noción del lugar y contexto, para Waisman la “arquitectura latinoamericana” tenía una lección que enseñar al respecto: la relación equilibrada entre lenguaje moderno y atributos y distintivos de lo local.

Es importante notar que la preocupación por la construcción de una identidad a escala regional era recurrente en la intelectualidad de América Latina de aquellos años. Devés Valdés, en su trabajo sobre el pensamiento latinoamericano en el siglo XX, sostiene que la preocupación sobre América Latina como “continente” o como globalidad tomó forma desde los años de 1950 e inicios de 1960. Si bien en aquellos años “América” y “lo americano” fue asumido como “problema”, en las últimas décadas del siglo interesó su “unidad e integración (...) sus semejanzas, su comunidad, su frustración y destino”¹².

En la obra de Waisman, esta preocupación por la conciencia e identidad regional quedó más que patente en el artículo “An Architectural Theory for Latin America” publicado en 1995 en la revista *Design Book Review*. En él, afirmaba que desde los últimos siete u ocho años estaba emergiendo en América Latina una teoría de arquitectura que podía ser descrita “as having decidedly militant carácter, intent on affirming and promoting “Latin Americannes.””¹³ Pero ¿cuál era aquella teoría arquitectónica, abiertamente militante a favor de la construcción de “lo latinoamericano”, que venía gestándose en aquellos años, y quiénes eran sus promotores? Indiscutiblemente, Waisman se refería a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana –SAL–, que habían comenzado a llevarse a cabo desde 1985, con una clara tendencia por el discurso de “lo latinoamericano” y en los cuales ella formaba parte activa¹⁴.

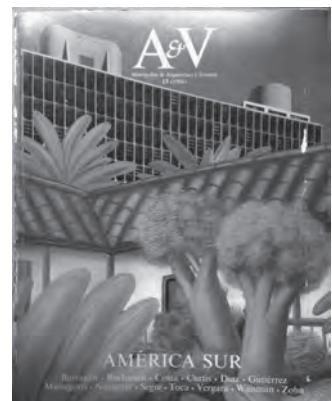
En estos seminarios, la búsqueda de la identidad regional pretendía ser una respuesta, desde el ámbito de la arquitectura, para contribuir al desarrollo social y económico en el difícil contexto político y socioeconómico que atravesaba América Latina en la década de 1980, que estuvo marcado por crisis económicas y los procesos re-democratizadores que siguieron a la abolición de las dictaduras militares. De la misma manera que lo hicie-



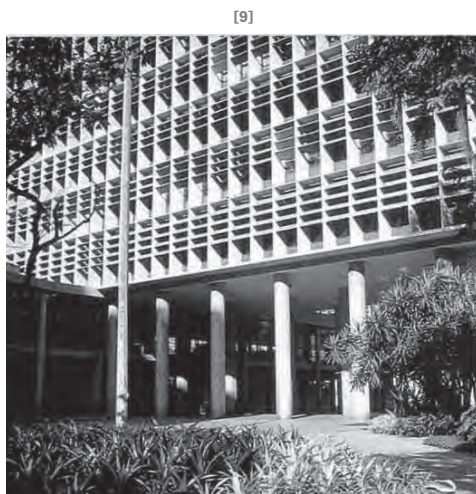
[6]



[7]



[8]



[9]

[5] Números 8, 12, 14 y 27, respectivamente, de la revista española *Arquitectura Viva*. En ellos, Marina Waisman publicó artículos sobre regionalismo crítico y cultura posmoderna.

[6] El III SAL de Manizales interpretado por Humberto Eliash, 1987. Fuente: Archivo CEDODAL. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.

[7] Portada del libro *10 arquitectos latinoamericanos* publicado en 1989 por la Junta de Andalucía y editado por los argentinos Marina Waisman y César Naselli.

[8] Portada de la revista *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda* 13 publicado en 1989 y dedicado a América del Sur. Casi la totalidad de colaboradores latinoamericanos de este número fueron participantes de los SAL: Ramón Gutiérrez, Marina Waisman, Enrique Browne, Mariano Arana, Roberto Segre, Antonio Toca y Hugo Segawa. Además, los cinco primeros fueron también colaboradores de la exposición *10 arquitectos latinoamericanos*.

[9] Proyectos publicados en el libro *10 arquitectos latinoamericanos*. “La gran experiencia brasileña”: la ciudad de Brasilia, el edificio del Ministerio de Educación y Salud en Río de Janeiro y la Iglesia de Pampulha en Belo Horizonte. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.

⁹ WAISMAN, Marina; “Cuestión de “divergencia”. Sobre el regionalismo crítico”, *Arquitectura Viva*, n° 12, 1990, p. 43.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ “habrá arquitectura moderna sin una modernización estructural de la sociedad, y arquitectura posmoderna sin sociedad post-industrial.” Waisman, Marin. “Las corrientes posmodernas vistas desde América Latina”, *Summa* n°. 261, 1989, p. 45.

¹² DEVÉS VALDÉS, Eduardo; *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Tomo II: Desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*. 3ed, Buenos Aires: Biblos, 2009, p. 70.

¹³ WAISMAN, Marina. “An Architectural Theory for Latin America”, *Design Book Review* n°. 32/33 (1995): 28.



[9]

¹⁴ Sobre el pensamiento crítico generado en estos encuentros de arquitectura pueden revisarse dos trabajos recientes: Gutiérrez, Ramón, ed. *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) Haciendo camino al andar*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011; RAMÍREZ NIETO, Jorge; *Las huellas que revela el tiempo (1985-2011) Seminarios de Arquitectura Latinoamericana SAL*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.

¹⁵ DEVÉS VALDÉS, Eduardo; *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, p. 69.

¹⁶ Organizada en colaboración entre José Ramón Moreno, en nombre de la Junta de Andalucía, y Ramón Gutiérrez, como especialista en el mundo arquitectónico latinoamericano.

¹⁷ Los arquitectos que formaron parte de este catálogo fueron los uruguayos Mariano Arana y Eladio Dieste, el italiano-argentino Roberto Segre, el venezolano Francisco Monaldi, los argentinos Antonio Díaz, Jorge Moscato, José Ignacio "El Togo" Díaz, el brasileño Severiano Porto, el colombiano Rogelio Salmons y el chileno Edward Rojas.

¹⁸ Ramón Gutiérrez, Mariano Arana, Silvia Arango, Roberto Segre, Antonio Toca, Hugo Segawa.

¹⁹ El restablecimiento de las relaciones entre España e Iberoamérica, que tuvo lugar a partir la década de 1980, y marcó el inicio de un período en el que se pretendió restablecer un reencuentro ideológico entre las naciones iberoamericanas, donde hasta entonces había primado el desconocimiento sobre la producción arquitectónica latinoamericana. Desde aquel momento, se organizaron una serie de actos y encuentros, a uno y otro lado del Atlántico, donde paralelismos y comparaciones entre ambos continentes adquirieron protagonismo. Ver más en Maluenda, Ana Esteban. "De América Sur a Latin America (1988-2009). Dos décadas de evolución en el conocimiento y entendimiento de la arquitectura latinoamericana.", AAVV. *Arquitectura y espacio urbano: Memorias del futuro*, 267-275. Bogotá: Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2014.

ron otros intelectuales desde la década de 1950, Waisman reivindicó la existencia de una "expresión americana que criticaba la copia indiscriminada de pautas culturales"¹⁵, y defendió la necesidad de mirar hacia las producciones arquitectónicas "propias" para encontrar en ellos las soluciones a los desafíos contemporáneos de la arquitectura y del urbanismo. [6]

Arquitectura latinoamericana "divergente"

Además de las reflexiones teóricas que propuso sobre las nociones de "identidad", "modernidad" y "posmodernidad", Waisman colaboró en dos publicaciones españolas que nos permiten obtener una idea más clara de cómo estaba conformado el repertorio de obras y arquitectos representativos de la arquitectura con "identidad latinoamericana", que "promovía" la crítica arquitectónica de esta autora. La primera de ellas, la exposición *10 Arquitectos Latinoamericanos* llevada a cabo en el año 1989 en Sevilla, España,¹⁶ cuyo catálogo fue publicado en el mismo año y bajo el mismo nombre.¹⁷ A manera de introducción de aquel volumen, el primer capítulo, que fue escrito por Waisman, se denominó "La arquitectura en América Latina" e incluyó el acápite titulado "Arquitectura divergente". En este construyó un relato crítico sobre arquitectura latinoamericana muy similar al publicado el año anterior en la revista española *A&V-Monografías de Arquitectura y Vivienda* n° 13, denominado "Paradojas de la utopía. Las dos últimas décadas", en el que ofreció un balance del estado de la arquitectura latinoamericana de 1960-1980. Este artículo fue parte de un dossier dedicado a "América Sur" en el que, además de Waisman, colaboraron varios arquitectos y teóricos vinculados a la exposición *10 arquitectos latinoamericanos* y a los SAL,¹⁸ lo que permite entrever el discurso ideológico sobre el que fueron construidas estas panorámicas críticas. [7, 8]

Como lo desarrolla más extensamente Ana Esteban Maluenda en un trabajo reciente, ambas publicaciones tuvieron lugar en una interesante coyuntura que pretendió el acercamiento de la cultura española con la iberoamericana a raíz de la entonces próxima celebración del V Centenario del "descubrimiento" de América, que se tradujo en la realización de varios eventos académicos llevados adelante por la Junta de Andalucía, que pretendieron conocer, reflexionar y debatir en común la producción arquitectónica de América Latina¹⁹.

[9]





[10]



[11]

[10] Iglesia de la Atlántida en Canelones, Montevideo de Eladio Dieste. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.

[11] Banco del Londres y América del Sur en Buenos Aires de Clorindo Testa y SEPR. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.

Pero volviendo a la colaboración de Mariana Waisman en estas publicaciones, en ellas afirmaba que en las últimas décadas la producción arquitectónica "latinoamericana" había ido desarrollándose como resultado de la interacción entre las tendencias internacionales y las circunstancias locales, ya fueran históricas, técnicas, económicas, políticas, urbanas, etc. A pesar de la enorme presión de los medios de comunicación y los poderes económicos y políticos que tendían a uniformar usos y costumbres en el planeta entero, esta tensión había producido una reacción que podía observarse en la producción más original del mundo considerado "periférico". En ese juego, en algunas ocasiones las "fuerzas locales" habían alcanzado predominio y, mediante operaciones de carácter sincrético, constituían "encuentros adecuados y serios" entre lenguaje moderno y universal y las tradiciones y tecnologías locales²⁰.

Dentro de este grupo de arquitecturas, Waisman citaba la "gran experiencia brasileña" de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Affonso Reidy y otros tantos, quienes habían creado una arquitectura que había tomado elementos estructurales del modelo corbuseriano, pero con una "fluidez" y "libertad" adecuadas al clima físico y cultural de su país, que la habían convertido, durante algún tiempo, en la "vedette de la arquitectura mundial"²¹ También destacaba la arquitectura de Carlos Raúl Villanueva en Caracas, especialmente la Ciudad Universitaria (1940-1960), que había utilizado avances tecnológicos y productos artísticos —refiriéndose a los murales que decoraban varias partes de las edificaciones de Victor Vasarely, Fernard Léger y Mateo Manaure y las esculturas de Jean Arp y otros— para crear ambientes adecuados a los modos de uso, clima y naturaleza de Caracas. [9]

Además, citaba al mexicano Luis Barragán, de quien valía destacar la obra que había desarrollado en la década de 1950, y que, en su criterio, empleaba un lenguaje de la arquitectura moderna de manera ascética, manejando sutilmente elementos como el agua y la luz y el uso del color, que remitía a la tradición mexicana, logrando una abstracción e intensidad de espacios propios de la cultura de aquel lugar. Por aquella misma década, destacó la obra de Eladio Dieste en Uruguay, quien hasta entonces había sintetizado estructura y forma, textura, color y luz, empleando como material de construcción tan solo el ladrillo. En esta misma línea, citaba la arquitectura estructural "audaz" y "elegante" del español Félix Candela —quien había residido largamente en México— quien había colaborado con el mexicano Enrique de la Mora en proyectos como La Capilla del Altillo en Coyoacán México en el año 1956. [10]

También resaltó el extendido uso del hormigón armado en América Latina, que había dado como resultado "versiones propias de "brutalismo" signadas por la escala americana".²² Esas grandes masas de material sólido contrastaban con los vastos espacios interiores y las líneas de fachada horizontales que, para Waisman, se relacionaban con el horizonte americano. En esta línea citaba el edificio de la CEPAL²³ en Santiago, diseñado por Emilio Duhart en 1966, la obra en general de João Batista Vilanova Artigas en Brasil; el Museo Nacional de Antropología e Historia en el parque de Chapultepec de 1963 de Pedro Ramírez Vázquez; y el Banco de Londres y América del Sur, construido en Buenos Aires por Clorindo Testa en colaboración con el estudio SEPR en 1966. [11]

Respecto a estos arquitectos y sus obras, pensaba que sus experiencias, lamentablemente, no habían tenido continuidad en épocas posteriores, desperdiciándose las ideas originales que habían aportado. Esto lo atribuía, por un lado, al panorama general de la década de 1960 en la que primó la desconfianza y actitud crítica hacia los "saberes consumados" y, por otro, a la

²⁰ WAISMAN, Marina; "Paradojas de la utopía. Las dos últimas décadas", *A&V-Monografías de Arquitectura y Vivienda*, n° 13, 1988, p. 39.

²¹ WAISMAN, Marina; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989, p. 31.

²² WAISMAN, Marina; "Paradojas de la utopía. Las dos últimas décadas", p. 30.

²³ Comisión Económica para América Latina, dependiente de las Naciones Unidas.

²⁴ WAISMAN, Marina; "Paradojas de la utopía. Las dos últimas décadas", p. 36.

²⁵ Al respecto es interesante el artículo publicado en la revista chilena *Arquitecturas del Sur*, titulado "Para una caracterización de la arquitectura latinoamericana." Este fue una transcripción de la ponencia que Waisman presentó en el Seminario de Arquitectura Latinoamericana de 1989. En ella profundizó en las elaboraciones teóricas de los chilenos Enrique Browne, sobre la coincidencia entre el espíritu del tiempo y el espíritu del lugar, y Cristián Fernández Cox respecto a la existencia de una modernidad apropiada, en las que estos autores pretendían abordar, desde un punto de vista teórico, las nociones de identidad y modernidad en la arquitectura de América Latina.

²⁶ WAISMAN, Marina; "Por una caracterización de la arquitectura latinoamericana", *Arquitecturas del Sur*, n° 14, 1989, p. 10.

²⁷ WAISMAN, Marina; editorial, *Summarios*, n° 134, 1994, p. 4.

²⁸ WAISMAN, Marina; "An architectural Theory for Latin America", p. 28.

constante discontinuidad de la arquitectura de América Latina característica que, para Waisman, respondía, entre otras cosas, al contexto socioeconómico de estos países que respondían a avatares políticos y economías vacilantes que ligaban las producciones arquitectónicas a sucesivos e inestables centros de poder²⁴.

Waisman expresaba que, si bien esta correcta apropiación de lo universal había sido en muchos casos "olvidada o absorbida por los mecanismos de consumo" —como en los casos ya mencionados—, se podían contar algunos arquitectos, que habían comenzado su labor en aquella época, y la habían continuado profundizado en su capacidad creativa original, con lo que habían creado una arquitectura que representaba simultáneamente "el espíritu del tiempo y del lugar" o una "modernidad apropiada".²⁵ Entre estos, citaba el caso de Severiano Porto en Brasil, quien había creado una "singular arquitectura maderera" basada en técnicas populares y ajustada armónicamente a las condicionantes climáticas o, con consideraciones similares, la obra del también brasileño Assis Couto dos Reis [12].

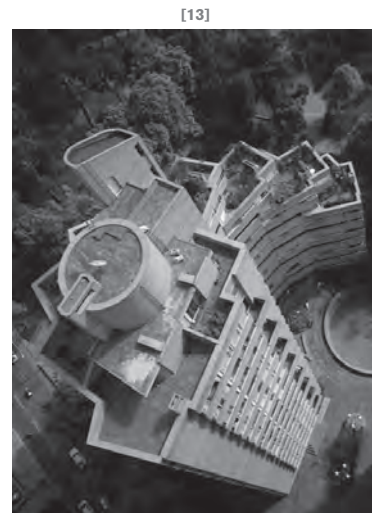
Además, destacaba el uso del ladrillo —que por su tradicional uso en la región, permitía emplearlo con alto grado de maestría— por su fácil mantenimiento, disponibilidad de mano de obra, y la posibilidad de explorar sus valores plásticos y adecuación a diferentes condicionantes climáticas. Por ejemplo, destacaba la valorización del paisaje urbano conseguida por Rogelio Salmona en el edificio residencial Torres del Parque en Bogotá entre 1965-1970; o el juego de luz atmosférica sobre las superficies del Museo de Oro de Quimbayá en Armenia, Colombia de 1985. O la obra del arquitecto cordobés José Ignacio "El Togo" Díaz, quien había realizado varios edificios y viviendas con este mismo material en Córdoba, Argentina, en 1983 [13 y 14].

Por último, Waisman también señaló que, entre las teorías revalorizadas por la cultura posmoderna, estaba el regreso a la historia y a la vida urbana en la ciudad tradicional, y que la traslación de dichas ideas al medio latinoamericano contó con logrados ejemplos de revalorización del patrimonio arquitectónico. Por ejemplo, citó la ampliación y reutilización de un antiguo Seminario Mayor de Medellín para construir en 1982 el centro comercial Villanueva, obra de Laureano Forero; el centro cultural Paseo de las Artes, que diseñó Miguel Ángel Roca entre 1980 y 1981 para Córdoba, Argentina, o la reconstrucción del Mercado Modelo en Salvador de Bahía por el arquitecto brasileño Paulo de Azevedo, en 1986, que recuperó el emblemático edificio de la aduana construido en 1861 y destruido en un incendio en 1984.

A todos estos arquitectos los agrupaba bajo el nombre de "regionalistas". Sin embargo, hizo una importante diferenciación en la manera en como había sido conceptualizado el "regionalismo crítico" propuesto por Kenneth Frampton y la manera como lo comprendía ella misma. Para Waisman, mientras que la palabra "resistencia" tenía una connotación de retraso y pasividad, el regionalismo latinoamericano constituía un movimiento de "divergencia" más cercano a un movimiento de vanguardia, puesto que estaba orientado hacia la construcción de un futuro, "hacia la conformación de una cultura arquitectónica original", en una posición "eminente activa", que pretendía buscar "camino propios".²⁶ Esta actitud "divergente" no se aplicaba únicamente a la práctica arquitectónica. En la editorial de la revista *Summarios* de 1990, cuyo dossier estuvo dedicado al tema Identidad y Modernidad, Waisman opinaba que la crítica arquitectónica debía ser abiertamente "operativa" en su función de reconocer y valorar ejemplos que orientasen a la práctica arquitectónica.²⁷ Cinco años más tarde, en el ya mencionado artículo "*Architectural Theory for Latin America*", citaría a la crítica de arquitectura colombiana Silvia Arango, para

[12] Sede del Banco da Amazônia en Manos del arquitecto brasileño Severiano Porto. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.

[13] Torres del Parque en Bogotá del arquitecto colombiano Rogelio Salmona. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.



sostener que, mientras que el rol de la teoría en los Estados Unidos o Europa era dilucidar y comprender lo que está ocurriendo, en América Latina tenía otra función, una más importante y creativa *"to help to create a reality that is about to begin."*²⁸ Para Waisman, la "arquitectura latinoamericana" constituía tanto una realidad, como un proyecto a consumir.

De la mano de Waisman y su conceptualización sobre la "arquitectura divergente", el arquitecto chileno Cristián Fernández Cox propuso la fórmula de "modernidad apropiada" para resolver esta aparentemente contradictoria relación entre "modernidad" e "identidad" en la arquitectura. Y fue esta propuesta la que generó la más entusiasta aceptación en un inicio y un polémico rechazo hacia el final. Desde 1990, dentro del mismo seno de los SAL, principal espacio de producción y diseminación de estos discursos, arquitectos como los argentinos Adrián Gorelik, Rafael Iglesia, Fernando Liernur y Hugo Segawa lideraron las principales críticas. La acusaron de ser una propuesta retórica, discursiva y netamente ideológica, sin verdadera capacidad de trascender el ámbito teórico hacia el de la práctica arquitectónica ²⁹. [15]

A partir de entonces, los discursos sobre "modernidad apropiada" y la "arquitectura divergente latinoamericana" perdieron vigencia, de manera tal que parecieron constituir un capítulo concluido del debate teórico en la región. Dos libros publicados en España a inicios de la década del dos mil ilustran bien esta aseveración, textos que, además, bien pueden situarse dentro de aquel acercamiento ideológico iberoamericano promovido desde España por la conmemoración del V Centenario del "descubrimiento" de América. Se trata de los libros *Arquitectura del siglo XX en América Latina* del argentino Francisco Liernur y publicado en el 2002 en Madrid y de *Arquitectura Latinoamericana contemporánea* del brasileño Hugo Segawa que fue publicado en el 2005 en Barcelona.

En el primero de ellos, Liernur cuida bien de establecer su distancia de las aproximaciones regionalistas como sustrato teórico de su libro. Ya en el prólogo, advierte de que el acercamiento a la producción arquitectónica de la región que propone es construido "a partir de personas, hechos y productos relativos a América Latina" y no hacia lo "latinoamericano" como una convención cultural cuya existencia, en su opinión, tenía lugar "no menos que el Olimpo, El Dorado o las Indias, en nuestro imaginario"³⁰. De igual manera, Segawa, aunque reconocía la riqueza del debate propiciado en los SAL en las dos últimas décadas, en el tercer capítulo de su libro —llamado "La condición latinoamericana"—, se refirió a la "modernidad apropiada" como un "dístico" cuyos "discursos repetidos y repetitivos hasta la extenuación" fueron "desgastándose por su uso y redundancia"³¹.

A partir de allí, algunos otros activos participantes de los SAL han revisado sus propios posicionamientos en este debate en años recientes, como la brasileña Ruth Verde Zein, por aquel entonces corresponsal de la revista *Projeto* en estos coloquios, o el chileno Humberto Eliash, quien elaboró algunas de las imágenes que se convirtieron en iconos de la propuesta de "arquitectura latinoamericana" de los SAL. En el 2009, en un trabajo sobre la construcción de la identidad en la arquitectura de los países en desarrollo,³² Verde Zein afirmaba que la búsqueda de identidad en la arquitectura, si bien estuvo muy de moda en la década de 1980 cuando la



[15]

²⁹ Ver GORELIK, Adrián; "Cien años de soledad. Identidad y modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana." *Summarios* 134 (1990), pp. 32-40. SEGAWA, Hugo; "Dilemas de la modernidad y de la tradición en la arquitectura brasileña." *Summarios* 134 (1990), pp. 32-40. IGLESIA, Rafael; "El laberinto de la identidad." *Clarín*, 19 de Julio de 1989. Artículo de prensa. LIERNUR, Francisco; "Las consignas regionalistas en crisis y la apertura a nuevos horizontes. Un SAL con un saludable saldo." *Clarín* 24 de abril de 1993. Artículo de prensa.

³⁰ LIERNUR, Francisco; *Escritos de Arquitectura del siglo XX en América Latina*. Madrid: Tanais, 2002, pp.11-12.

³¹ SEGAWA, Hugo; *Arquitectura latinoamericana contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005, p. 51.

³² HERRLE, Peter y SCHMIDT, Stephanus ed; *Constructing Identity in Contemporary Architecture: case Studies from the South*. Berlin: LIT Verlag Münster, 2009.

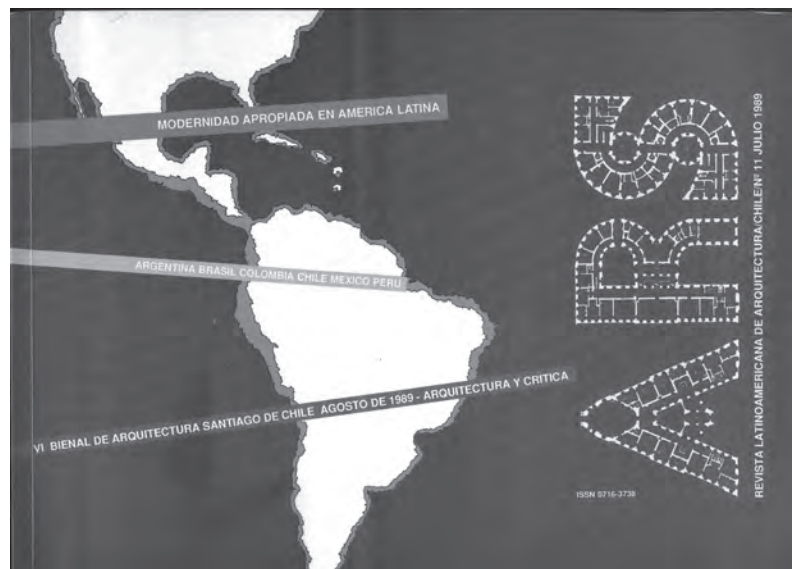
³³ Traducción propia. Verde Zein, Ruth; Fernández Cox, Cristián. "Regional Study Brazil", en Peter Herrle & Stephanus Schmitz ed. *Constructing Identity in Contemporary Architecture: Case Studies from the South*. Berlin: LIT Verlag Münster, 2009, p. 41.

³⁴ ELIASH, Humberto; "Reflexiones desde Chile, sobre los 25 años de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana." En GUTIÉRREZ, Ramón ed; *Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL) Haciendo camino al andar. 1985-2011*. Buenos Aires: CEDODAL, 2011, p. 47.

[14]



[15]





[16]



[17]

³⁵ *Latin America under construction: architecture 1955-1980* llevada a cabo en el Museum of Modern Art de Nueva York en el 2015, que ha dado lugar a la publicación de un catálogo con el mismo nombre, que ha sido editado por Barry Bergdoll, Patricio de Real, Carlos Eduardo Comas y Jorge Francisco Liernur. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980*. NY: Museum of Modern Art, 2015. CARRAZA, Luis y LARA, Luis Fernando; *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology and Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2014.

[14] Edificio Sant 'Angelo en Córdoba, Argentina de José Ignacio "Togo" Díaz. Fuente: WAISMAN, Marina, NASELLI, César; *10 arquitectos latinoamericanos*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Obras Públicas y Transporte, 1989.

[15] Portada de las revistas chilenas ARQ y Arquitecturas del Sur, respectivamente, publicadas en 1989.

[16] El III SAL de Manizales interpretado por el arquitecto chileno Humberto Eliash, 1987. Fuente: Archivo CEDODAL. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.

[17] El SAL de Montevideo interpretado por el arquitecto chileno Humberto Eliash, a modo de homenaje al artista uruguayo Joaquín Torres García, 2003. Fuente: Archivo CEDODAL. Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana.

"globalización mundial" fue un tema principal de discusión del ámbito económico y cultural, desde una perspectiva contemporánea, en el caso de Brasil –y lo hacía extensivo al resto de América Latina–, se pretendía que la arquitectura sea más mucho más que "regional", "típica" o "tropical"[16, 17].³³

Por otro lado, en un artículo que pretendía hacer una perspectiva crítica sobre los 25 años de realización de los SAL publicado en el 2011, Eliash sostenía que, si bien los conceptos de "modernidad apropiada" o "arquitecturas de resistencia" sirvieron como una herramienta crítica eficaz en el momento en el cual fueron propuestos, en su opinión, en lo que se refiere a Chile, estas conceptualizaciones perdieron vigencia al no haber sido capaces de integrar el mundo profesional con el académico, el discurso de los hechos, y, así, haber conseguido una mayor capacidad de influencia para enfrentar las carencias y desafíos que denunciaban en los años de 1970 y 1980.³⁴

Trabajos recientes sobre la producción arquitectónica de América Latina del siglo XX mantienen esta línea argumentativa. Entre ellos cabe destacar la reciente exposición llevada a cabo en el MOMA en el presente año, *Latin America under construction: architecture 1955-1980*, o la publicación de Luis Carraza y Luis Fernando Lara, *Modern Architecture in Latin America. Art, Technology and Utopia* (2014). Estas investigaciones demuestran, sin duda, el deseo explícito de sus autores por construir perspectivas regionales que superen esta noción de "lo latinoamericano" como una cualidad esencialista, marcando, de esta manera, un distanciamiento con las propuestas de una "arquitectura divergente" de Marina Waisman o una "modernidad apropiada" de Cristián Fernández Cox.³⁵

Conclusiones

Una aproximación superficial de estos discursos podría encasillar la noción de "arquitectura divergente" como una variante del "regionalismo crítico" de Kenneth Frampton. Sin embargo, si bien los puntos de contacto entre estas elaboraciones teóricas son indudables, si se analiza la obra de Waisman en conjunto, puede detectarse una paulatina evolución desde las lecturas críticas que propuso en la década de 1970, sobre la arquitectura contextualista, y el valor del "contexto y tejido urbano", hasta las nociones de "región" y "regionalismo" que defendió en la década de 1980, en los cuales propuso como objeto de estudio "lo local", entendido no solo como "preexistencia", sino en contraposición a "lo foráneo".

Si bien estas construcciones críticas panorámicas de la región son producto del posicionamiento ideológico latinoamericanista antes descrito, hay que reconocer en ellas la introducción de nuevos nombres hasta entonces ignorados por la crítica arquitectónica. El uruguayo Eladio Dieste, el colombiano Rogelio Salmona, los brasileños Severiano Porto y Francisco de Assis Couto de Reis, los argentinos José Ignacio "Togo" Díaz y Miguel Ángel Roca, o del chileno Edward Rojas, desde entonces gozan de reconocido prestigio. Sin embargo, también se pueden notar, bajo el prisma actual, algunas ausencias significativas. Hizo mínimas alusiones a la obra de Luis Barragán y la italiana-brasileña Lina Bo Bardi y no se menciona en absoluto a Paulo Mendes da Rocha. Aún así, el amplio repertorio bibliográfico sobre el que construyó estas "panorámicas" fue uno de los aspectos más destacables de su trabajo, dado el esfuerzo loable de investigación que supusieron en un momento en el cual los canales de difusión de la producción arquitectónica regional eran, ciertamente, muy débiles.

Aquel anhelo de "construir una realidad que estaba por comenzar" pareciese una tarea que desbordaba el alcance de la crítica arquitectónica. Sin embargo, revela en toda su amplitud el compromiso social y la abierta militancia a favor de una conciencia regional que constituyen el sello particular de la reflexión teórica de Marina Waisman. Identidad, modernidad, latinoamericanidad, integración o regionalismo, aunque pudiesen ser vistos a la luz actual como conceptos anacrónicos, sirvieron tanto para interrogar la realidad como para proponer soluciones y caminos alternativos. En este sentido, parece completamente pertinente repasar las lecturas que elaboró sobre la "arquitectura latinoamericana" en diálogo con aquellas "corrientes posmodernas" vistas desde América Latina que, gracias a la intensa vida académica y editorial que mantuvo esta prolífica autora, contaron con un importante grado de difusión a nivel iberoamericano, y que han influido, sin duda, en la comprensión que de esta arquitectura tenemos hoy en día, a la vez que ha legado un abundante cuerpo de trabajo que constituye un valioso sustrato teórico a partir del cual repensar los desafíos de la arquitectura y urbanismo que afrontan cada uno de los países latinoamericanos en el siglo XXI.



Another scale of architecture

Junya Ishigami
Chinatsu Kuma and Kaoru MoriSeigensha Art
Publishing. 2011
296 páginas. 18,5x13 cm .
Japonés/inglés

Embarcado en la creencia de poder encarnar en arquitectura aquello que nunca se ha entendido como tal anteriormente, en explorar los límites de lo construible y de sus sistemas conformadores y en cuestionar la idea de arquitectura como refugio protector del hombre frente al medio, Junya Ishigami enfoca su mirada hacia el concepto de escala como principio configurador de la realidad natural, sobre el que fundamentar el de una nueva arquitectura.

Lo hace sobre el soporte de una edición extremadamente delicada, intencionada y ordenada que reúne textos, dibujos, obra y maquetas del arquitecto y los muestra ligados conceptualmente a imágenes, diagramas y estudios esquemáticos sobre fenómenos y leyes físicas que rigen el medio natural.

La ligereza de las nubes frente a su enorme volumen como visión para la arquitectura en la que piensa.

La aparente aleatoriedad del crecimiento del bosque como generador espacial abierto.

La extensión del territorio y su relación con el horizonte como salto de escala hacia el que podrían caminar los edificios.

Lo vasto del firmamento como espacio de libertad en el que encontrar nuevas proporciones para la construcción en altura.

La finura de las gotas de lluvia como elemento inspirador de una búsqueda hacia la eliminación de los límites entre el espacio vacío y la materialidad estructural y corporal de los edificios.



Space of production. Projects and essays on rationality, atmosphere and expression in the industrial building

Jeannette Kuo
PARK BOOKS. 2015
157 páginas. 20 x 28,5 cm.
Inglés

"Los ingenieros americanos aplastan con sus cálculos la arquitectura agonizante", manifiesta Le Corbusier para concluir la primera de sus "Tres advertencias a los señores arquitectos" en *Vers une architecture*. Ahora bien, las fotografías de silos y fábricas americanas que apoyan el texto no muestran el interior de los edificios, fijándose más en las formas geométricas exteriores y en su carencia de ornamentación.

"Space of production" sin embargo, aborda la investigación y documentación de espacios fabriles a través de quince realizaciones fundacionales de ingenieros y arquitectos como Jules Saunier, Peter Behrens, Albert Kahn, Robert Maillart, August Perret, Jean Prouvé, Pier Luigi Nervi, Easton&Robertson, Félix Candela, Miguel Fisac, Curt Siegel y Rudolf Wonneberg, y Louis Kahn, en los que la "sección" se revela como principio catalizador en el diseño del espacio productivo. Se hace a través de una documentación gráfica y una maquetación impecables.

Se complementa con ensayos de Cedric Libert, Alberto Bologna, Jeannette Kuo y Juan José Castellón y conversaciones de los editores con Jaques Herzog y Frank Barkow, que trasladan el discurso a problemas y experiencias actuales.

Libres de la tiranía de la moda, conducidos y condicionados más por aspectos pragmáticos y racionales, los espacios industriales han sido campo fértil para la experimentación arquitectónica desde la Revolución Industrial, estando los planteamientos y avances de la arquitectura moderna en eterna deuda con sus logros.



La casa californiana. Experiencias domésticas de posguerra

Daniel Esguevillas
NOBUKO. 2014
224 páginas. 21 x 15 cm.
Castellano

El libro tiene su origen en la Tesis doctoral del autor. Titulada "Modelos y series en la casa americana de posguerra" fue distinguida con una mención en el VIII Concurso Bienal de Tesis de Arquitectura convocado por la Fundación Caja de Arquitectos.

Analiza inicialmente las primeras experiencias de prefabricación en las Usonian Houses de Wright y estudia las influencias que en la domesticidad de la casa americana y en la enseñanza de la arquitectura ejercieron los maestros europeos exiliados a EEUU, especialmente Schindler y Neutra.

Radiografía al idílico "Colectivo Eames" y su conexión europea a través de los Smithson. Da cuenta de su relación con John Entenza, impulsor desde California Arts&Architecture del mediático Programa Case Study Houses, el cual queda detalladamente analizado en un capítulo específico pero referenciado al resto de los contenidos.

Asienta en Fuller la piedra filosofal del concepto de una nueva ecología, decisiva en las experiencias de la vivienda Californiana. Reconoce el trabajo de pioneros modernos americanos y la interpretación de la tradición que otros arquitectos realizaron a través de lo que Munford llamó Bay Region Style. Todo, sin perder nunca de vista las iniciativas de vivienda prefabricada y en serie que las grandes empresas americanas apadrinaron tras la II Guerra Mundial, apoyadas en el mito de la tecnología redentora y portadora de felicidad.

Es indudable que, según afirma Juan Herreros en su estupendo prólogo, el trabajo de Daniel Esguevillas destaca por rebasar el culto al objeto "fetichista y cool" y por abordar una seria investigación sobre la casa en serie y sobre aquellos arquitectos pioneros en la experimentación sobre el espacio doméstico en sus dimensiones "técnica, espacial, cultural y social".



John Cage. Silencio (Conferencias y escritos de John Cage)

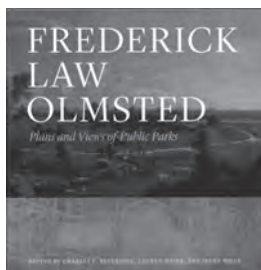
John Cage
ARDORA EDICIONES. 2002/2012
Colección: Vanguardia Clásica / VAN-016
304 págs. 19 x 15 cm.
Castellano

"La palabra experimental es válida, siempre que se entienda no como la descripción de un acto que luego será juzgado en términos de éxito o fracaso, sino simplemente como un acto cuyo resultado es desconocido" afirma John Cage en las páginas de Silencio.

El libro se construye como una sabia colección de partituras, de piezas literarias de alto voltaje, llenas de música, de humor, de inventiva, de fascinantes exploraciones sobre la naturaleza del azar.

Amigo y discípulo de Schönberg, Duchamp y Suzuki; estudioso del I Ching, Thoreau, Satie y canalizador del pensamiento oriental en la vanguardia artística, propuso no sólo una nueva concepción de la música donde el sonido deja de ser mero objeto de manipulación, sino un lúcido y arriesgado modelo de artista, para quien la tarea esencial radica en la vida cotidiana: "Estamos llevando el arte a los museos, sacándolo de nuestras vidas", advierte; y en otro lugar: "El arte es una especie de estación experimental en la que ponemos a prueba la vida".

Un epílogo de Juan Hidalgo completa esta edición conmemorativa del décimo aniversario de la muerte de John Cage (1912-1992), creador e introductor del happening, de la técnica de piano preparado, de la aleatoriedad en los métodos de composición y de una forma de pensar y actuar que ha ejercido una influencia determinante en el arte contemporáneo.



Frederick Law Olmsted. Plans and Views of Public Parks
 Volume 2
 Frederick Law Olmsted
 John Hopkins University Press. Baltimore 2015
 440 páginas. 28,5 x 28,5 cm.
 Inglés

“Un parque es sencillamente una obra de arte y, como tal, objeto de la primera ley que rige todo trabajo artístico; debe ser pensado con la clara y noble motivación de que el diseño de todas sus partes resulte, en mayor o menor medida, coordinado y provechoso.” Frederick Law Olmsted

FREDERICK LAW OLMSTED. Plans and Views of Public Parks es, ante todo, una gran obra documental y constituye la primera revisión completa de los parques proyectados por el arquitecto paisajista americano. Forma parte del gran proyecto editorial titulado *The Papers of Frederick Law Olmsted*, que inició John Hopkins University Press en 1977, con Charles E. Beveridge como director, cuyo objetivo es la publicación de la producción completa de Frederick Law Olmsted (1822–1903).

Su ensayo introductorio ofrece una síntesis de los principios fundamentales que Olmsted, y su colaborador Calvert Vaux, manejaron en el diseño de más de setenta parques públicos, boulevares (“*parkways*”), sistemas coordinados de parques públicos (“*park system*”) y Planes Directores de Parques Nacionales. Entre ellos se encuentran Central Park y Riverside Park, en Nueva York, Prospect Park y Brooklyn Parkways, en Brooklyn, Pleasure Grounds System en San Francisco, Park System en Buffalo, Washington Park y Jackson Park en Chicago (incluyendo actuaciones en la Exposición Universal de 1893), el cinturón de parques llamado Emerald Necklace, en Boston, y Mount Royal en Montreal (Quebec), además de los Planes de Conservación de Yosemite Valley y de Niagara Falls.

Declarado seguidor de la tradición teórica del Jardín Inglés del siglo XVIII y del Pintoresquismo, fue también influenciado por la impresión que le causó la exuberancia del bosque ecuatorial de Panamá durante un viaje hacia California en 1863. En consecuencia, todos los parques que planeó fueron pensados como lugares esencialmente dedicados a la experiencia del paisaje.

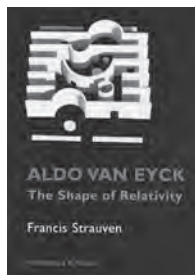
Trató siempre de proyectar espacios con límites indefinidos para aumentar la sensación de amplitud, intentando extrapolar lo máximo posible al visitante del parque de las vistas y ruidos de la ciudad. Incluso ahora, el crecimiento de edificios en altura alrededor de algunos de sus idílicos parques, donde incluso pastaban rebaños de ovejas, no ha hecho más que proveerlos de un alto potencial abstracto al contrastar radicalmente naturaleza y ciudad.

Estuvo siempre convencido de que el parque era la dotación pública más necesaria en el crecimiento de la ciudad industrial y afirmaba que ninguna otra puede ofrecer mayores beneficios tanto a escala individual como colectiva. En ese sentido, acuñó el término “*communitiveness*” como idea rectora de su trabajo, para referirse a la intención de servir las necesidades del mayor número de miembros de una comunidad.

Los criterios y mecanismos de ordenación y superposición que integran recorridos peatonales y de tráfico rodado en sus trabajos resultan ejemplares. Ya entonces, entendió que sus parques debían tener una función psicológica curativa respecto de la tensión y el estrés propios de la ciudad. Pensó, además, en zonas específicas, bien soleadas y ventiladas, destinadas a la recuperación de personas convalecientes, y planeó The Dairy and Kinderberg Shelter en Central Park para ser un lugar en el que combatir el cólera infantil. Incluso en Mount Royal de Montreal avanzó recorridos accesibles para sillas de ruedas.

Constituye el cuerpo central del libro la recopilación de una extraordinaria documentación procedente de museos, bibliotecas, universidades, archivos históricos y colecciones particulares de todo el territorio estadounidense. Incluye croquis originales y apuntes de trabajo, litografías y pinturas con vistas aéreas y estudios paisajísticos, planos de planta de los parques excelentemente dibujados, levantamientos topográficos detallados, planeamiento de colocación y cuadros de clasificación de especies vegetales y un gran número de fotografías históricas.

Además de resultar una fuente documental de gran valor sobre los propios entornos urbanos y sobre la vida social de la ciudad americana de la segunda mitad del siglo XIX, su comparación con imágenes y planimetrías actualizadas permite comprobar cómo, más allá de aspectos puramente estéticos, los planeamientos y realizaciones de Olmsted no han quedado obsoletos. Se han integrado en el crecimiento urbano, convirtiéndose incluso, en algunos casos, en sus elementos estructuradores; y han demostrado su vigencia al seguir siendo espacios fundamentales y representativos en la vida de los habitantes de las ciudades en que se encuentran.



Aldo Van Eyck. The shape of relativity
 Francis Strauven
 Architectura&Natura. 1998
 680 páginas. 24,5 x 18,5 cm.
 Inglés

Publicado inicialmente en 1994 en idioma holandés y posteriormente traducido al inglés en 1998, supuso la primera revisión completa sobre la vida y la obra del entonces octogenario Van Eyck quien, según confiesa Strauven, enriqueció el trabajo previo de documentación y le condujo generosamente al centro de su ideario en el curso de incontables conversaciones.

Lejos de la línea común de otros trabajos sobre arquitectos, ni edición, ni maquetación, ni tipografía, ni calidad fotográfica son aspectos reseñables del libro. Es fundamentalmente el “contenido” de texto e imagen lo que se revela como obra de valor excepcional, al ser capaz de reconstruir con fidelidad y detalle la perfección de la estructura vital que rodeó a Aldo Van Eyck.

Lo hace partiendo de la erudición de su padre, el destacado poeta Pieter Nicolaas Van Eyck, que fomentó en el joven Aldo pasión por el conocimiento y vocación por la lectura. Puso a su alcance libros y escritos de los grandes de la historia de la literatura, de la poesía y de la filosofía, para posteriormente facilitarle el contacto directo con poetas, pensadores, artistas y músicos contemporáneos –George Bernard, Ezra Pound, Arthur Schnabel y Bela Bartok entre otros–, en reuniones organizadas en el entorno culto en el que se movía.

Desvela Strauven que, tras el traslado familiar a Londres en 1919, donde P.N. Van Eyck ejercería como corresponsal de la publicación holandesa *Nieuwe Rotterdamse Courant*, es en los años de primera formación en centros de enseñanza británicos donde se desencadenaría el despertar de su mundo interior, gracias a que los planes de estudio dejaban a los alumnos plena libertad para descubrir sus potenciales creativos y para explorarlos en diferentes formas de expresión.

Cuando regresó a Holanda en 1935, con intención de comenzar a estudiar arquitectura, vivió la decepción de no ser aceptado en el Delft Polytechnic. Aquella circunstancia quedó con creces compensada con su ingreso en 1938 en la prestigiosa ETH de Zurich. Allí, según Strauven, su vida tomaría su rumbo definitivo. Además de conocer a Hannie van Roojen, con quien compartiría el resto de su vida, pudo mantenerse al margen de la guerra, completar su formación como arquitecto, conectar con la escena arquitectónica europea y, lo que fue más importante para él, con los protagonistas de la vanguardia artística, a través de una amistad iniciada en 1942 con Carola Giedion-Welcker, esposa de Sigfried Giedion. Paradójicamente, las categorías esenciales de “espacio y tiempo” que este último asoció a su obra más importante fueron en años posteriores objeto de dura crítica por Van Eyck, quien propuso reducirlas a los conceptos de “lugar y ocasión”.

Dentro de esa línea crítica, inherente a la personalidad del arquitecto, se da cuenta detallada de su incorporación a los CIAM. Desde su primera participación activa en la preparación holandesa del CIAM VI, celebrado en la fábrica Van Nelle de Rotterdam, en 1947, en la que realizó un apasionado discurso a favor de la concepción del mundo de las vanguardias, hasta el postero CIAM XI en el Museo Kröller-Müller de Otterlo en 1959. Allí expuso sus icónicos esquemas “*By Us-For Us*” como síntesis de su definitiva y argumentada crítica a los principios de la arquitectura moderna, y escenificó junto a otros destacados miembros del Team X, no sin cierta irreverencia, la defunción de los CIAM y de su doctrina.

Todo ello imbricado con la exposición y análisis de proyectos y obras construidas, que Van Eyck afirmó cimentar en los principios fundamentales del arte de las vanguardias y de la ciencia del siglo XX, aunque nunca renunciando a la herencia de la cultura clásica occidental y a la recuperación de valores antropológicos de otras culturas que fue recogiendo a lo largo de sus numerosos viajes. Una producción, en suma, que destiló nuevos conceptos –“identidad”, “reciprocidad”, “principios duales”, “contraforma”, “el ámbito de lo intermedio”, “lugar y ocasión”– asociados a una arquitectura atenta y de calidad indudable, pero en ocasiones excesivamente explícita y elocuente.



ThyssenKrupp estrena MULTI, el primer ascensor sin cables del mundo

El 5 de noviembre de 2015, solo un año después de anunciar el concepto de su revolucionaria tecnología de ascensores MULTI, ThyssenKrupp estrenó un modelo totalmente operativo a escala 1:3 en su Centro de Innovación en Gijón, España. El sistema MULTI utiliza motores lineales en lugar de cables, lo que permite el desplazamiento horizontal y transforma el transporte por ascensor convencional en sistemas verticales de metro. La tecnología de ascensor MULTI aumenta la capacidad y la eficiencia de transporte a la vez que reduce la huella del ascensor y los picos de carga de la red eléctrica de los edificios.

El sistema MULTI representa un hito revolucionario en la industria de los ascensores. Este primer modelo a escala, con dos huecos de diez metros y cuatro cabinas, aplica la tecnología de motor lineal que utiliza el tren de levitación magnética Transrapid. Sin cables y con varias cabinas por hueco, MULTI transformará el desplazamiento de las personas dentro de los edificios. Esta última innovación de ThyssenKrupp viene precedida del recientemente desarrollado sistema ACCEL, que aplica la misma tecnología de motor lineal y está transformando los desplazamientos entre distancias cortas en ciudades y aeropuertos.

De una manera similar a como funciona el sistema del metro, el diseño de MULTI puede incorporar varias cabinas de ascensor autopropulsadas por hueco que funcionan en bucle, aumentando así la capacidad de transporte del hueco hasta en un 50%, por lo que es posible reducir a la mitad la huella del ascensor en los edificios. Con MULTI, por primera vez también, será posible desplazarse horizontalmente en un edificio.

Más información en: www.multi.thyssenkrupp-elevator.com / www.thyssenkrupp-elevator.com



Plan Renove VELUX

VELUX lanza una promoción para incentivar la renovación de las antiguas ventanas de tejado por modelos de la Nueva Generación VELUX que proporcionan más luz natural, más confort y un importante ahorro energético.

Los proyectos de reforma que contemplen la renovación de una antigua ventana de tejado, pueden conseguir hasta 100 euros de ahorro instalando una ventana de la Nueva Generación VELUX antes del 31 de enero de 2016, con un máximo de 6 ventanas por hogar. VELUX reembolsará 50 euros al cliente final si elige un modelo de apertura manual y 100 euros si aprovecha la oportunidad para instalar una ventana VELUX INTEGRA®, de accionamiento eléctrico o solar. Las viviendas con cubierta plana también pueden beneficiarse de la promoción.

Las ventanas de tejado de la Nueva Generación VELUX proporcionan más luz natural, más confort y un menor consumo energético, sacando el máximo partido al espacio disponible. La Nueva Generación VELUX incorpora los últimos avances tecnológicos y clasificación energética A***, proporcionando interesantes beneficios.

Más información sobre las condiciones de la promoción en: www.velux.es



Schröder lanza lo más fácil de usar, "LED controlados por la naturaleza", solución que ofrece luz constante y máximo ahorro energético

Schröder ha desarrollado una solución que aprovecha al máximo la flexibilidad que ofrece la tecnología LED para combinar la luz natural con luz artificial y proporcionar los niveles de iluminación requeridos en todo momento.

En muchos edificios contemporáneos, el diseño arquitectónico a menudo deja entrar tanta luz natural como es posible. Con esto en mente, Schréder –en colaboración con Phoenix Contact– ha desarrollado un sistema de iluminación LED que tiene en cuenta la iluminación ambiental, para desempeñar un papel de apoyo en la consecución del nivel de iluminación requerido en todo momento, al tiempo que minimiza el consumo de energía.

En concreto, la solución de Schréder combina las últimas luminarias LED, sensores de luminosidad y un sistema de gestión de control. El sistema de control interpreta los datos que recibe de los sensores y automáticamente los convierte en comandos para las luminarias (a través del protocolo DALI) para variar la intensidad y proporcionar la cantidad exacta de luz artificial necesaria. Esta atenuación automática de la luz asegura que se utiliza solo la energía que es absolutamente necesaria para el logro de los niveles de iluminación definidos y evita cualquier posible exceso de iluminación. La flexibilidad y la inteligencia de esta solución se lleva al máximo con la tecnología LED y la inversión inicial se recupera muy rápidamente. Gracias a la larga vida de los LED, el ahorro de energía y mantenimiento continuará más allá de este periodo.

Más información en: www.schreder.es



Concord presenta su nuevo catálogo 2015 de iluminación exterior

Concord by Havells Sylvania, compañía especializada en el diseño y fabricación de iluminación arquitectónica, ha publicado su nuevo catálogo 2015 de iluminación exterior, en el que presenta una serie de innovaciones técnicas que refuerzan la posición de Concord en la vanguardia de los fabricantes de luminarias técnicas para el canal profesional.

El sólido compromiso de Concord en investigación proporciona a sus luminarias continuas ventajas tecnológicas, como el nuevo "Orbital Aiming System", que se presenta en este nuevo catálogo, un novedoso sistema de ajuste multidireccional que permite una orientación extremadamente precisa del flujo lumínico de la luminaria. Ejerciendo una ligera presión manual sobre unas hendiduras ergonómicas situadas en el reflector, se puede regular la posición del mismo en un rango de entre uno y cinco grados, tras lo que el sistema ofrece la posibilidad de bloquear la posición seleccionada indefinidamente, permitiendo que el efecto lumínico especificado en el proyecto permanezca inalterable. A nivel lumínico la innovación viene de la mano de una nueva serie de LEDs de alta potencia en una configuración de 360° combinados con siete tipos distintos de lentes ópticas de última generación. Esta combinación dota a la gama Concord de unas prestaciones en materia de eficiencia energética y rendimiento capaces de satisfacer los requerimientos técnicos más exigentes.

El modelo Pathe G/R4 es una de las últimas novedades LED de la familia Concord Outdoor. Es una gama de uplights para empotrar en suelo, adecuada para iluminación peatonal y vial, que ya incorpora el sistema "Orbital Aiming System". Está disponible en tres temperaturas de color diferentes y cinco ángulos de apertura. Tiene un acabado en aluminio testado para fuertes impactos, alta presión y agentes corrosivos.

Más información en: www.concord-lighting.com

La Politècnica

La Politècnica de la UdG es el centro de la tecnología, la ingeniería y la arquitectura. Ofrece dobles titulaciones y másters innovadores, dispone del entorno académico necesario para adquirir y desarrollar conocimientos y habilidades profesionales, y está instalada en un campus integral – atractivo y bien comunicado – con una rotunda conexión con la investigación, la transferencia y las políticas de inserción laboral con las empresas más dinámicas e innovadores del país.



en el ámbito de la edificación

estudios de grado

- Arquitectura
- Arquitectura Técnica

estudios de máster

- Arquitectura
- Smart Cities
- Sostenibilidad y gestión de la edificación en el sector turístico
- Arquitectura contemporánea

Contamos con el apoyo del Patronato de la Politècnica: más de 70 empresas de los diferentes sectores industriales.

Más información: politecnica.udg.edu





Knauf patrocina al grupo de trabajo NZeb España en la definición del estándar de edificio de consumo de energía casi nulo

Knauf vuelve a mostrar su compromiso con la sostenibilidad en la edificación con su apoyo y patrocinio del grupo de trabajo nZEB (Nearly Zero Energy Buildings) que ha creado un grupo de destacados profesionales del sector.

De acuerdo con la Directiva europea 2010/31/UE de 19 de mayo de 2010, relativa a la eficiencia energética de edificios (EPBD), a partir del 31 de diciembre de 2020 todos los edificios de nueva construcción tendrán que ser de consumo de energía casi nulo, mientras que los edificios ocupados por las administraciones públicas tendrán esta misma obligación antes de que acabe el año 2018.

Este grupo de trabajo tiene el objetivo de definir una hoja de ruta para que España pueda cumplir con este compromiso de acuerdo a su Plan de Acción de Ahorro y Eficiencia Energética 2011-2020.

Según Albert Cuchi, profesor de la Universidad Politécnica de Cataluña (UPC) y miembro de este grupo de trabajo, "la definición de cómo debe ser un edificio de consumo casi nulo va a influir notablemente en el futuro del sector de la edificación. Hay que valorar muchos factores que van a afectar a la industria, a las empresas y a los profesionales que tendrán que aplicarlo y calibrar sus consecuencias".

Esta definición debe considerar la viabilidad técnica y económica del estándar, así como la progresiva adaptación de los productos de la construcción para acercarse a este estándar. "A la industria, a fabricantes como Knauf, este estándar les va a afectar mucho, ya que deberán crear alianzas o cadenas de valor entre compañías de distintos sectores del ámbito de la edificación para dar respuesta a necesidades concretas de los edificios en su adaptación al estándar nZEB", añade Cuchi.

Más información en: www.knauf.es

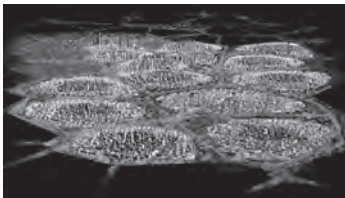


Italcementi Group lanza al mercado global i.active BIODYNAMIC, un innovador producto para el mundo de la arquitectura

Los avances de Italcementi Group en el ámbito de la innovación e investigación han dado lugar a un nuevo material para la arquitectura sostenible: i.active BIODYNAMIC. Un hermoso cemento que se puede ver y tocar. Un material resistente, duradero y sostenible, con gran calidad visual, que se ha testado con éxito en obras de gran prestigio como el Palazzo Italia —pabellón italiano de la Expo Milán 2015—.

Más de 12.500 horas de investigación han sido necesarias para crear este nuevo mortero de cemento, desarrollado en el laboratorio i.lab, el centro neurálgico de la innovación de Italcementi en Bérgamo. i.active BIODYNAMIC es un mortero de gran fluidez indicado en la fabricación de elementos no estructurales con geometría compleja y pequeño grosor. El nombre del producto es un resumen de sus características innovadoras. El componente "bio" lo aportan las propiedades del nuevo cemento fotocatalítico, a partir del TX Active patentado por Italcementi. Mediante la luz directa de los rayos del sol, el principio activo presente en el material "captura" algunos de los contaminantes del aire y los convierte en sales inertes, ayudando a purificar la atmósfera de contaminación. Además, el mortero está compuesto por aditivos reciclados en un 80%, parte de los cuales son restos del corte de mármol de Carrara que aportan un brillo superior, en comparación con el tradicional cemento blanco. El componente "dinámico" es una característica especial del nuevo material, cuya particular fluidez permite la creación de formas complejas como las que se encuentran en los paneles del Palazzo Italia

Más información sobre el proyecto en: <http://es.i-nova.net>



"El futuro", eje central del segundo seminario IsLAnd convocado por la Universidad Europea, Philips y Roca

La Universidad Europea, Philips y Roca convocan el segundo seminario IsLAnd sobre luz, arquitectura y diseño bajo la temática "el futuro". Esta segunda sesión tuvo lugar el 11 de noviembre en Roca Madrid Gallery. En el encuentro, diferentes expertos, moderados por José Luis Esteban Penelas, debatieron sobre el futuro de la iluminación en el diseño de espacios sostenibles.

Durante el seminario se presentó el Meta Light Pavilion, desarrollado por la Universidad Europea en colaboración con Philips, un nuevo concepto espacial que representa una unificación de las Artes y las ciencias en general (arquitectura, paisaje, escultura, videografía, diseño, ingeniería... y el arte de la iluminación). Se trata de un espacio experimental vivo y cambiante con el paso del día, de las estaciones y de las exposiciones gracias al estudiado uso de la luz.

Más información en: www.rocamadridgallery.com

Ampliación del plazo de inscripción del I Premio "Luz y Arquitectura"

El I Premio "Luz y Arquitectura", convocado el pasado 8 de julio, coincidiendo con el primer seminario IsLAnd, amplía el plazo de inscripción hasta el próximo 15 de diciembre. El premio pretende recoger proyectos de fin de carrera de Arquitectura en España y Portugal, con el objetivo de conocer y difundir los trabajos más innovadores vinculando la iluminación con la arquitectura y el interiorismo.

Debido a esta ampliación, los trabajos podrán ser presentados, siguiendo las bases de los mismos, hasta el próximo 31 de enero, estando previsto el fallo del jurado para el mes de marzo.

Más información en: <http://www.lighting.philips.com>

Cátedra "Luz y Arquitectura"

IsLAnd se presenta como un ciclo de debates que pretende reflexionar en torno a la luz como generadora de la arquitectura en el siglo XXI y busca establecer una crítica sobre su posicionamiento en la ciudad actual. La colaboración entre la Universidad Europea, Philips y Roca pretende ofrecer una sólida visión de la importancia de la iluminación para las personas dentro de 2015, Año Internacional de la Luz, según la ONU.

A través de tres sesiones —"El Aire", "El Futuro" y "La Ensoñación"— se presentarán propuestas que aportarán un nuevo entendimiento de la arquitectura generada en la mutabilidad líquida de las ciudades de hoy, y se establecerá una reflexión crítica sobre el devenir de las arquitecturas producidas en las globalizadas súper ciudades actuales, donde la luz es uno de sus generadores de mayor fuerza.



Oferta Académica

Máster Oficial

Máster en Arquitectura y Energía (MAE) 60 ECTS

Cursos de Especialización

Affordable Habitat 15 ECTS
Anupama Kundoo · Belinda Tato

Ahorro ambiental y económico aprendido desde la experiencia en obra.

Urbanismo Sostenible* 3 ECTS
Eficiencia, ahorro y sostenibilidad* 3 ECTS
Taller Affordable Habitat 6 ECTS
Tesina 3 ECTS

Type-Site Museum 15 ECTS
Luis Feduchi · Félix de Azúa

Arqueología, patrimonio y medio ambiente orientados al desarrollo de estrategias museológicas en yacimientos específicos.

Arquitectura especulativa 3 ECTS
Building Type-sites 3 ECTS
Taller Type-Site Museum 6 ECTS
Tesina 3 ECTS

Territorial Mosaic 15 ECTS
Daniel Zarza · Luis Feduchi · Belinda Tato

Desafíos en el desarrollo del suelo mas allá del tejido urbano

Urbanismo Sostenible* 3 ECTS
Clima, microclima y confort* 3 ECTS
Taller Territorial Mosaic 6 ECTS
Tesina 3 ECTS

Networked Urbanism 15 ECTS
Belinda Tato · Camilo García

Desarrollar iniciativas para promover la participación activa en la redefinición de la ciudad contemporánea.

Urbanismo Sostenible* 3 ECTS
Proyectos paradigmáticos* 3 ECTS
Taller Networked Urbanism 6 ECTS
Tesina 3 ECTS

*Asignaturas reconocibles en el Máster de Arquitectura y Energía

Talleres y Cursos Universitarios

Taller Affordable Habitat
28.12.2015-08.01.2016

Anupama Kundoo
Auroville, Tamil Nadu, India

Taller Muziris In-Situ Museum
28.12.2015-08.01.2016

Luis Feduchi · I-wen Kuo
Auroville, Tamil Nadu y Pattanam, Kerala, India

Taller Auroville Fabric Re-coded
28.12.2015-08.01.2016

Kaja Delezuch · Luis Feduchi
Auroville, Tamil Nadu, India

Taller Networked Urbanism
23.05.2016-11.06.2016

Belinda Tato · José Luis Vallejo
Boston, Massachusetts, EEUU

Seminario Arquitectura Especulativa
09.02.2016-26.04.2016 Martes de 18:00 a 20:00

Félix de Azúa · Luis Feduchi
Museo del Prado, Madrid, España

¿Un edificio que elimina la polución de 30* coches?

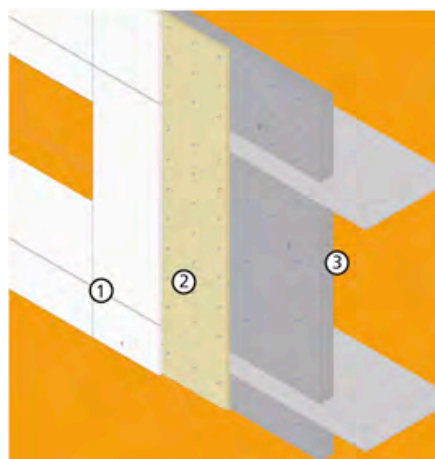
Con i.active, es posible.

Foto by: Luca Merello

Sede central de Vodafone, Milán (Italia).



i.active



Solución de hormigón visto

1. Hoja exterior de hormigón i.active
2. Aislamiento térmico
3. Hoja interior estructural

i.active, cementos y hormigones fotocatalíticos.

La familia de productos i.active incluye el principio fotocatalítico TX Active que les proporciona propiedades:

Descontaminantes:

Reduce la contaminación del entorno.

Autolimpiantes:

Evita la acumulación de suciedad en las superficies.

Estéticas:

Acabado y apariencia estética perfecta y duradera en el tiempo.

* Al año en una superficie de 1000 m².

www.i-nova.net info@fym.es

Atención al Cliente 902 35 65 95



FYM
Italcementi Group