



añ
XI BIAU
añ paragua y habito el agua

Crea hogares inteligentes con VELUX



Las ventanas de **cubierta plana VELUX** te permiten construir hogares con luz natural y aire fresco. Además, con **VELUX ACTIVE**, estos hogares serán inteligentes pues controlan el clima interior mediante el smartphone y gracias a los sensores, las ventanas, cortinas o persianas se abren o cierran automáticamente para mayor confort térmico.

Crea un clima interior más saludable con VELUX.



Obra nueva | velux.es/profesionales
arq.v-e@velux.com

VELUX®
La ventana para tejados

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 llamándolo 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 Gran Vía, 2 - 3ª Planta 48001 BILBAO V-48148639
Tel. 94 423 54 12 Fax. 94 423 89 95 E-mail: pollzajoven@asemas.es



MUTUA DE SEGUROS
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA

M

en

A

Máster en Arquitectura - Alicante

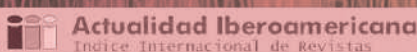
CURSO 2016-2017 EDICIÓN A CARGO DE: José María Torres Nadal. Dirección: Miguel Mesa del Castillo
VIAJES, SEMINARIOS, CONFERENCIAS Y TALLERES CON LA PARTICIPACIÓN DE: Rachal Harkness, Adolfo Estalella, Alejandro
Muño, Fru*Fru, Josep Llinás, Anna Puigjaner + Guillermo López (MAIO), Lluís Alexandre Casanovas,
Matilde Cassani, David Rivera, Juan Luis Rivas, Belén Bravo, Ernesto Castro, Javier García-Germán, Nerea
Calvillo, Thomas Thwaities.
MÁS INFORMACIÓN: <https://eps.ua.es/es/master-arquitectura/>



[i2]

Investigación e Innovación en Arquitectura y Territorio
Revista electrónica del Departamento de Expresión Gráfica y Cartografía
Escuela Politécnica Superior. Universidad de Alicante

ISSN 2341-0515 D.O.I. 10.14198/I2 URL <http://i2.ua.es/>





o o

o o



UNIVERSIDAD
POLITÉCNICA
DE MADRID

POLITÉCNICA

A

XXXXXXXXXX XXXX XX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXXXXXX X XXXXX
XXXX XXX XXX XXX X XXX XXX XXX XXX
XXXXXXXXXXXXXXXX XXX XXXX XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX XXX XXX

laSalle

UNIVERSIDAD RAMON LLULL

we love challenge

VIVE UNA **NUEVA** FORMA DE APRENDER LA **ARQUITECTURA**

Nuestros alumnos aprenden a construir aquello que diseñan. En nuestro nuevo modelo de escuela aplicamos la transversalidad, la internacionalidad y la personalización de los estudios según la evolución de cada alumno.

GRADOS:

- Arquitectura Técnica y Edificación
- Estudios de la Arquitectura
- Gestión, Diseño y Tecnología del Paisaje

MÁSTERS:

- BIM Management
- Arquitectura y Edificación
- Sostenibilidad y Eficiencia Energética
- Arquitectura de Interiores
- Rehabilitación y Restauración
- Diseño y Cálculo de Estructuras

We love **Architectural Challenges**

www.salleurl.edu

USJ

ESCUELA DE
ARQUITECTURA
Y TECNOLOGÍA

PASIÓN POR EL CONOCIMIENTO



OFERTA FORMATIVA DE LA ESCUELA DE ARQUITECTURA Y TECNOLOGÍA

Grados

- Arquitectura
- Ingeniería Informática
- Ingeniería de Energía y Medio Ambiente
- Diseño y Desarrollo de Videojuegos
- Ingeniería Informática / Diseño y Desarrollo de Videojuegos

Doctorado

- Doctorado en Medio Ambiente

Másteres Universitarios

- Investigación y Formación Avanzada en Arquitectura
- Tecnologías Software Avanzadas en Dispositivos Móviles

Títulos propios

- Máster en Big Data
- Experto en Diseño Avanzado, Infoarquitectura e Ideación
- Experto en Flujo de trabajo BIM con Revit

www.usj.es

902 502 622

info@usj.es

universidad
SANJORGE
GRUPO SANVALERO



rita_redfundamentos 11

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

Directores
Editors
Arturo Franco
Ana Román

Redacción
Editorial team
Daniel Quesada

Coordinadores universidades
Universities case managers
Ana Román

Grupos de investigación asociados
Associated research group

Asesores editoriales
Advisor editors
Juan Francisco Lorenzo

Editores
Editors
Arturo Franco
Ana Román
Jesús Gallo

Coordinador libros
Regular contributor
Juan Francisco Lorenzo

Análisis y documentación de la imagen de la ciudad. Arquitectura, Diseño, Moda & Sociedad (ETSAM)

Arquitectura y Paisaje (ULPGC)

Cats. Construction: advanced technologies and sustainability (UdG)

Grupo de Investigación en Historia de la Arquitectura, "IALA" (UDC)

Arquitectura y Cultura Contemporánea, (UGR)

Grupo de Investigación en Composición Arquitectónica y Patrimonio (UDC)

Patrimonio, Arquitectura y Paisaje (CEU San Pablo)

Dirección de arte
Art Direction
Félix Fuentes

Publicidad
Advertising
Publicidad R.F.
Calle Ferraz, 7 local
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584
info@redfundamentos.com

Impresión
Printing
Gráficas Jomagar

Distribución y suscripciones
Distribution and subscriptions
redfundamentos S.L.
rita@redfundamentos.com
Calle Ferraz, 7 local
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584

Consejo editor universidades
Editorial council universities

ETSAM UPM - Madrid
Fernando Vela
EIA UNIZAR - Zaragoza
Javier Monclús
ESAYT UCJC - Madrid
Rosana Rubio Hernández
ESARQ - Barcelona
Vicente Sarrablo
ETSAV - Valencia
María Teresa Palomares
EPS UdG - Girona
Miquel Àngel Chamorro
UAH - Madrid
Roberto Goycoolea
EAT USJ - Zaragoza
Antonio Estepa
EA ULPGC - Las Palmas
José Antonio Sosa
EPS UA - Alicante
Carlos Barberá
UPS - Campus Madrid
Mara Sánchez
EPS UAX - Madrid
Francisco Muñoz Carabias
EAR - Reus
Pau de Sola-Morales
La Salle URLI - Barcelona
Teresa Rovira
CEU UCH - Valencia
Alfonso Díaz
EPS UFV - Madrid
Emilio Delgado Martos

ETSAC - Coruña
Esteban Fernández Cobián
IE - Segovia
José Vela
EPS CEU - Madrid
Federico de Isidro
UEM - Madrid
Uriel Fogué
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
Antonio Millán
ETSAV - Valladolid
Julio Grijalba
ETSAB - Barcelona
Carolina B. García Estévez
ETSAG UG - Granada
Ricardo Hernández Soriano
ETSAE de la UPCT - Cartagena
Miguel Centellas y Pedro Miguel Jiménez Vicario
ETSA UN - Pamplona
Mariano González Presencio
ETSA UPV / EHU - San Sebastián
Luis Sesé Madrazo
UDEM - México
Daniela Frogheri

DAAAP USB - Venezuela
Pendiente de nombramiento
ITESM TEC - Querétaro, México
Rodrigo Pantoja Calderón
EA UDEP - Perú
Pendiente de nombramiento
FAU UFRJ - Brasil
María Cristina Cabral
PGAUR USJT - Brasil
Fernando Guillermo Vázquez
FPSA UFLO - Argentina
Daniel Ventura
EAU UFF - Brasil
Louise Land B.
FAU UFPA - Brasil
Celma Chaves de Souza
FADA UNA - Paraguay
Pendiente de nombramiento
FA UPC - Perú
Miguel Cruchaga Belaunde
FAU PUCP - Perú
Sharif Kahatt
FAPyD - Argentina
Néstor Javier Elias
UFRGS - Brasil
Luisa Durán
La Salle - México
María del Rocío Martínez
ISCTE IUL - Portugal
Pedro da Luz Pinto
FADA PUCE - Ecuador
Peter José Schweizer

FAAC UNESP - Brasil
Cláudio Silveira Amaral y Rosio
Fernandez Baca Salcedo
FA UFM - Guatemala
Julián González Gómez
UIA - México
Jimena De Gortari Ludlow
FTUC - Portugal
Gonçalo Canto Moniz
PUC - Chile
María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande
FAU USP - Brasil
Leandro Silva Medrano y Rodrigo Cristiano Queiroz
DA/UAL - Portugal
Joaquim Moreno, Nuno Mateus y Ricardo Carvalho
FAD U. Finis Terrae - Chile
Pia Montealegre
UPAEP - México
Juan Manuel Márquez Murad
UPN - Perú
José Ignacio Pacheco Díaz
FADU-UDELAR - Uruguay
William Rey
EA U. Anáhuac - México
Raquel Franklin Unkind
EA-USS - Chile
David Caralt Robles
CC-USM - Chile
Nina Amor Hornazábal
UDLA - Chile
María Adelina Gatica

Edita
redfundamentos S.L.
www.redfundamentos.com rita@redfundamentos.com
Calle Ferraz, 7 local
Madrid (España) 28008
Tel.: +34 910 115 584

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.



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (2015-2016)

Mayo 2019
ISSN 2340-9711
M-35005-2013
e-ISSN 2386-7027
PVP Europa 20 euros PVP América 30 euros PVP África y Asia 35 euros

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
"Bañado Tacumbú"
Asunción, Paraguay.
Fotografía: María Alejandra Fretes

desde Iberoamérica

Los textos publicados en rita_11 son los finalistas del premio Textos de Investigación de la XI BIAU.

España



Paraguay



Colaboran



Medio colaborador



textos de investigación

012	resúmenes
018	bibliografías
028	texto 01 El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia _Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano
036	texto 02 La línea del agua. El monumento a la Partisana de Carlo Scarpa en Venecia _Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Enrique Delgado Cámara
044	texto 03 El singular "Homage au Japon" de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63) _Iván I. Rincón Borrego
056	texto 04 La vivencia proyectual de Gilles Clément en el Parque André-Citroën: Un relato a través de sus cuadernos de croquis _Carlos Ávila Calzada
066	texto 05 De la "tabula rasa" al "terrain vague". El vacío como comienzo _Silvia Colmenares
074	texto 06 Santa María Micaela y Park Hill: Éticas y estéticas paralelas _Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert, Pedro Ponce Gregorio
080	texto 07 Renders habitados y arquitectura desierta. El mensaje oculto de la arquitectura revelado por la fotografía _Felipe Samarán Saló
086	texto 08 E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe _Ana Carolina Santos Pellegrini
096	texto 09 Vivienda pública en los Sassi de Matera: análisis del caso de estudio del Comparto "E" _Santiago Granda
106	texto 10 La reinención de la costa. Diseñando paisajes resilientes _Miriam García García
118	texto 11 Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer _Carlos Miguel Iglesias Sanz
126	texto 12 Del paisaje incierto al jardín. Landschaftspark Duisburg-Nord _María Reyes Rodríguez Escudero
136	texto 13 El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. De los conceptos gráficos del Ukiyo-e hacia una estrategia proyectual alternativa _Javier Mosquera González
142	texto 14 La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio _Alberto Taboada Molina
150	texto 15 El problema de la distancia. Las plataformas multisectoriales "tambos" como una oportunidad proyectual sistemática para el territorio rural peruano _Cristian Yarasca Aybar
166	texto 16 Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial _María Pura Moreno Moreno
178	texto 17 El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica _Carlos Santamarina-Macho
186	

rita_redfundamentos 11

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

índices

ESCI, Scopus, 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 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 en ella sea reconocido como “de impacto” (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº282, de 22.11.08). Estos criterios son:

A. Criterios que hacen referencia a la calidad informativa de la revista como medio de comunicación científica:

_Identificación de los miembros de los comités editoriales y científicos.

_Instrucciones detalladas a los autores.

_Información sobre el proceso de evaluación y selección de manuscritos empleados por la revista, editorial, comité de selección, incluyendo, por ejemplo, los criterios, procedimiento y plan de revisión de los revisores o jueces.

_Traducción del sumario, títulos de los artículos, palabras clave y resúmenes al inglés, en caso de revistas y actas de congresos.

B. Criterios sobre la calidad del proceso editorial:

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

_Anonimato en la revisión de los manuscritos.

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

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

C. Criterios sobre la calidad científica de las revistas:

_Porcentaje de artículos de investigación; más del 75% de los artículos deberán ser trabajos que comuniquen resultados de investigación originales.

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

OJS

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



Scopus®

BASE DE DATOS
ISOC

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. Tipo de letra: Arial (pc o mac).
04. Idioma original: Castellano o portugués (si es seleccionado para su publicación deberá ser traducido al castellano).
05. Márgenes: Superior 3 cm. Inferior 3 cm. Izquierdo 2 cm. Derecho 2 cm.
06. Encabezamientos: No habrá encabezamientos ni pies de página.
07. Numeración de páginas: Posición: parte inferior (pie de página). Alineación: justificada.
08. 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. El nombre de los autores no deberá aparecer en ningún otro punto del artículo.
09. 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.
10. 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.
11. Todas las notas irán al final del texto en Arial, cpo. 10, numeradas desde 1 en el contexto del artículo (máx 30 notas). Las notas se indicarán en el texto en superíndice detrás de la palabra que se quiere referenciar.
12. 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.
13. 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. N° 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.
14. 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 (en el caso de ser el autor del texto se indicará: autor), 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 25 cm el lado menor. Resolución: 300 ppp.
15. El archivo de Word se transformará también en archivo pdf y no ocupará más de 3Mb.
16. Se adjuntará un resumen sobre la trayectoria profesional del autor/es, a modo de presentación, de unas 60 palabras.

guía de buenas prácticas

rita_ se rige por una Guía de buenas prácticas o código de conducta que puede ser consultado en: <http://www.redfundamentos.com/rita/es/normas/> y en ojs.redfundamentos.com

Dejar hacer y dejar de hacer

Hace cinco años y medio cruzaba el Atlántico hacia Paraguay para preparar el primer número de la revista rita_ de la mano de Joseto Cubilla. Un proyecto Iberoamericano, duro, desde las entrañas, que ha visitado, al menos, diez países hasta ahora. Y cuando digo que ha visitado, es que los hemos visitado y hemos vivido lo que hemos publicado. Paraguay, Perú, Colombia, España, Ecuador, Chile, Argentina, Uruguay, México, Portugal, y parte de Centroamérica... Recuerdo ahora las cientos de horas en carro o guagua que hemos recorrido para cerciorarnos de que nuestro olfato no se había extraviado. Cuantas veces hemos regresado decepcionados y cuantas satisfechos, confirmando nuestras intuiciones. A veces el camino te ofrece respuestas a preguntas que no habíamos formulado, descubrimientos. Esta revista es el resultado de esos viajes. De los nuestros y de los de todos estos autores que han viajado investigando, rescatando historias y compartiendo con nosotros sus conclusiones de un modo riguroso. Felizmente indexados. Han viajado hacia fuera pero también han viajado hacia adentro, como gustaba decir al viejo Don Alejandro.

Hoy, tiempo después, coordinamos juntos, Joseto, Ana y yo, la Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU). De la misma manera, como el que organiza el cumpleaños de su hijo, estando pero sin estar. Desde las entrañas, tocando fondo, bajando al barro y alejándonos.

No recuerdo ningún momento de la historia que no sea un periodo de profunda crisis ideológica y este no iba a ser menos. En estos momentos, como siempre, nos cuestionamos las estrategias docentes, los estilos arquitectónicos y, por supuesto, el sentido de las bienales con sus improvisadas temáticas y sus consabidos mensajes. Afortunadamente nunca he creído en la ideología como motor de nuestros trabajos.

En Paraguay la bienal se hace desde dentro, la hacen ellos. No se me ocurre mejor manera de aprender. Cuando nos preguntamos por innovación docente o qué discurso aplicar a una Bienal, libro, revista o edificio, siempre aparece la misma respuesta entre tanta confusión: Dejar hacer y, por supuesto, dejar de hacer tanto.

Nos vemos en Paraguay.

Arturo Franco



Cinturón de los Ayoreos (indigenas paraguayos)

28-35

01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia

_Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano

La obsesión por crear un método universal de clasificación ha sido una constante en la historia del arte, la literatura y la arquitectura. Alquimistas medievales, mecenas renacentistas y nihilistas de las vanguardias se vieron envueltos en la quimérica tarea de codificar el mundo a través de disparejas taxonomías; en el siglo XX, arquitectos como John Hejduk o Louis Kahn cimentaron su teoría compositiva en la construcción de un alfabeto propio para cada nuevo proyecto. Un sugerente catálogo de arquitecturas primarias capaz de revelar permanencias históricas como si de las letras de un abecedario primitivo se tratase: la "casa", el "templo", el "mercado" o la "torre" construyen una colección de lexemas arcaicos –referenciando a Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne– que muestran cómo el mundo puede ser explicado a través de un escueto abecé arquitectónico. Este artículo indaga en uno de esos axiomas, "el puente", icono que traza las conexiones fundacionales de tres proyectos no construidos: las mascaradas de John Hejduk, el Puente de Rialto de Andrea Palladio y el Palacio de Congresos de Louis Kahn. Con Venecia como soporte físico y onírico, esta terna de proyectos prueba cómo sus creadores reducen la idea de proyecto a un aforismo construido.

Palabras clave

Puente, memoria, tipo, mascarada, John Hejduk, Andrea Palladio, Carpaccio, Louis Kahn, Aldo Rossi

36-43

02 | La línea del agua. El monumento a la Partisana de Carlo Scarpa en Venecia

_Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Enrique Delgado Cámara

Esta investigación se centra en el estudio del Monumento a la Partisana que Carlo Scarpa realizó en Venecia entre 1964 y 1968, un basamento formado por 83 piezas de hormigón y piedra que sirvió de base a la escultura en bronce de una mujer yacente realizada por Augusto Murer.

El conjunto de prismas se analiza desde tres puntos de vista: el geométrico, con la repetición de piezas iguales y la implantación de una retícula variable en planta y sección; el sistema constructivo, caracterizado por el ensamblaje del hormigón y piedra en cada una de las piezas y, por último, la percepción cambiante del monumento con las oscilaciones del nivel del agua de la laguna veneciana.

Scarpa se aleja en esta obra de los detalles más sofisticados o retóricos, a los que nos tiene acostumbrados, para ofrecer un sistema preciso de elementos geométricos puros que expresa la relación entre arquitectura y naturaleza y refleja de un modo poético el paso del tiempo.

Palabras clave

Carlo Scarpa, Monumento a la Partisana, Venecia, geometría, construcción, línea de agua, tiempo

44-55

03 | El singular "Homage au Japon" de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63)

_Iván I. Rincón Borrego

"Homage au Japon" es el título elegido por el arquitecto noruego Sverre Fehn para publicar en 1964 su primera vivienda unifamiliar construida, la Villa Schreiner, que con el tiempo se convertiría en un edificio icónico en su obra. Tras el singular eslogan, no menos escueto, y la descripción que lo acompaña, igualmente sucinta, es posible rastrear un amplio abanico de nexos que convergen en el proyecto. La evolución que muestran los planos originales consignados en el *Nasjonalmuseet* de Oslo evidencia que su raíz orientalista no es tan clara en origen y, sin embargo, sí se nutre de la modernidad que emana de la obra de Mies van der Rohe o de Le Corbusier, autores de referencia para el arquitecto nórdico. Sus intereses se filtran a través de la experiencia formativa vivida junto a Jean Prouvé y, gracias a sus vínculos con el grupo PAGON (*Progressive Architects' Group of Oslo, Norway*), devienen en una obra cargada de un elocuente sincretismo moderno, pues no busca tanto planteamientos estéticos orientalistas, como integrar lo immanente, internacional y local, en una respuesta contemporánea.

Palabras clave

Villa Schreiner, Sverre Fehn, Japón, PAGON, Jean Prouvé, Arne Korsmo

01 | The alphabet of memory. Bridges, times and types: John Hejduk, Andrea Palladio and Louis Kahn in Venice

_Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano

The obsession with creating a universal method of classification has been a constant in the history of art, literature and architecture. Medieval alchemists, Renaissance patrons and avant-garde nihilists were involved in the chimerical task of codifying the world through disparate taxonomies; in the 20th century, architects such as John Hejduk or Louis Kahn based their compositional theory on the construction of their own alphabet for each new project. A suggestive catalogue of primary architectures capable of revealing historical permanences as if it were the letters of a primitive alphabet: the "house", the "temple", the "market" or the "tower" build a collection of archaic lexemes –referring to Aby Warburg and his Atlas Mnemosyne– that show how the world can be explained through a brief architectural alphabet. This article delves into one of those axioms, "the bridge," an icon that traces the foundational connections of three unbuilt projects: John Hejduk's masquerades, Andrea Palladio's Rialto Bridge, and Louis Kahn's Congress Palace. With Venice as a physical and dreamlike support, these three projects prove how their creators reduce the idea of a project to a constructed aphorism.

Keywords

Bridge, memory, type, masquerade, John Hejduk, Andrea Palladio, Carpaccio, Louis Kahn, Aldo Rossi

02 | The water line. The monument to the Partisan woman by Carlo Scarpa in Venice

_Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Enrique Delgado Cámara

This research focuses on the study of the monument to the Partisana that Carlo Scarpa made in Venice between 1964 and 1968, a base consisting of 83 pieces of concrete and stone, which served as the basis for the bronze sculpture of a recumbent woman by Augusto Murer.

The set of prisms is analyzed from three points of view: the geometry, with the repetition of equal pieces and the implantation of a variable grid in plan and section; the construction system, characterized by the assembly of concrete and stone in each one of the pieces and, finally, the changing perception of the monument due to the water level oscillations of the Venetian lagoon.

Scarpa moves away in this work of the most sophisticated or rhetorical details, to which we are accustomed, to offer a precise system of pure geometric elements that expresses the relationship between architecture and nature and reflects in a poetic way the passage of time.

Keywords

Carlo Scarpa, Monument to the Partisan Woman, Venice, geometry, construction, water line, time

03 | Sverre Fehn's unique "Homage au Japon". Modern syncretism in the Villa Schreiner (1959-63)

_Iván I. Rincón Borrego

"Homage au Japon" is the title chosen by the Norwegian architect Sverre Fehn to publish in 1964 his first single-family house, the Villa Schreiner, which would eventually become an iconic building in his work. After the unique slogan and accompanying description, both succinct, it is possible to find a wide range of connections that converge in the project. The evolution shown in the original plans of the *Nasjonalmuseet* in Oslo shows that its orientalist origin is not so clear. However, the project does feed on the modernity of the work of Mies van der Rohe or Le Corbusier. Both authors were reference for the Nordic architect. His interests are filtered through the experience he has with Jean Prouvé, and through his links with the PAGON group (*Progressive Architects' Group of Oslo, Norway*). All this becomes a work with an eloquent modern syncretism. The project does not look for orientalist aesthetic approaches, but to integrate the immanent, international and local, in a contemporary solution.

Keywords

Villa Schreiner, Sverre Fehn, Japan, PAGON, Jean Prouvé, Arne Korsmo

56-65

04 | La vivencia proyectual de Gilles Clément en el Parque André-Citroën: Un relato a través de sus cuadernos de croquis _Carlos Ávila Calzada

La imagen final de un proyecto oculta, en ocasiones, el proceso de creación del mismo. Un proceso donde las ideas evolucionan, se transforman y se reconstruyen, perdiéndose por el camino aspectos interesantes que no terminan de reflejarse una vez concluida la ejecución. Para entender cuáles son las claves de esos cambios, es necesario revisar los documentos que fueron quedando por el camino, tanto en la fase de concepción como en la de obra. Este aspecto es más relevante cuando el proyecto depende de un conjunto amplio de profesionales donde la toma de decisiones resulta compleja. El artículo pretende mostrar la vivencia proyectual de Gilles Clément, uno de los paisajistas más paradigmáticos de las últimas décadas, en el transcurso del proyecto del Parque André-Citroën a través de sus cuadernos de croquis y de documentos poco conocidos, pertenecientes a su archivo personal. De los primeros bocetos a la propuesta del concurso, el proceso de definición del proyecto y las dificultades en la realización de la obra. Todo ello con la idea de intentar comprender la experiencia vivida por el autor en su primer gran proyecto de espacio público, que se ha convertido en uno de los parques más emblemáticos de París.

Palabras clave

Gilles Clément, cuadernos de croquis, Parque André-Citroën, espacios verdes, jardín en movimiento

66-73

05 | De la “*tabula rasa*” al “*terrain vague*”. El vacío como comienzo _Silvia Colmenares

La relación entre el hombre y el territorio está siempre mediada por la particular comprensión de dónde se encuentra el punto de partida. Esta situación seminal debe describirse antes de que se pueda llevar a cabo cualquier acción. Tradicionalmente, la actitud moderna hacia lo existente ha estado definida por una actitud de “*tabula rasa*”, por la eliminación de rastros pasados como única forma de lograr lo nuevo. Los planes visionarios para París de Le Corbusier suelen tomarse como un caso paradigmático de este ideal de un comienzo despejado que todavía hoy persigue al arquitecto cada vez que se enfrenta al diseño de una intervención a gran escala, como se hace evidente en ciertas obras de OMA. Por otro lado, el término “*terrain vague*” comenzó a usarse durante las últimas décadas del siglo pasado para describir un vacío alternativo; uno que no reclama un estado cero de las cosas, sino que admite la información incrustada de un lugar, aunque sea escasa. Esta lectura posmoderna del territorio, promovida primero por el arte, la fotografía y el cine, fue luego absorbida por la práctica arquitectónica con la promesa de construir otro tipo de origen donde lo no normativo y lo accidental son bienvenidos. La confrontación de estas dos expresiones bien conocidas evidencia la problemática condición neutral del vacío, al tiempo que cuestiona nuestra disposición actual hacia el territorio.

Palabras clave

Territorio, neutro, vacío, *tabula rasa*, *terrain vague*

74-79

06 | Santa María Micaela y Park Hill: Éticas y estéticas paralelas _Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert, Pedro Ponce Gregorio

Santa María Micaela (Valencia, 1958-61), obra del arquitecto Santiago Artal, es un hecho singular dentro del panorama de la arquitectura española de los años cincuenta, ya que supone uno de los primeros ejemplos de incorporación de los planteamientos de la modernidad en la arquitectura de la vivienda colectiva y, al mismo tiempo, participa de algunas de las propuestas revisionistas llevadas a cabo por los jóvenes arquitectos que empiezan a ser críticos con la Carta de Atenas. En esos momentos, España vive una situación de aislamiento respecto de la realidad europea, donde las obras más destacadas de arquitectura residencial se están realizando en Gran Bretaña, asociadas, en parte, a la construcción de nuevas ciudades para descongestionar Londres. Dentro de un ambiente humanista, se intenta buscar modelos más cercanos a las culturas locales, otorgando primacía a las circulaciones y espacios de convivencia. En particular, resulta especialmente interesante, para su confrontación con Santa María Micaela, el caso concreto de Park Hill (Sheffield, 1953-60), de los arquitectos Jack Lynn and Ivor Smith. Nuestro objetivo será realizar un análisis comparado de estas dos obras, con el propósito de situar las viviendas de Artal dentro del contexto cultural y arquitectónico europeo de esos años.

Palabras clave

Vivienda, modernidad, Santa María Micaela, Santiago Artal, Park Hill, Jack Lynn, Ivor Smith

04 | Gilles Clément's project experience concerning André-Citroën Park: A story through his sketchbooks _Carlos Ávila Calzada

The final appearance of a project may occasionally conceal aspects of its creative process. A process along which ideas develop, evolve and are transformed by discarding interesting features which do not show on the final execution of the work. In order to discover the key elements that drove that evolution, it is necessary to examine the documents that were dispensed with, both while the project was being developed and during its execution. This practice is even more significant when a broad team of professionals, which makes decision-making more complex, undertakes the project. This paper intends to give some light to the process Gilles Clément, one of the most paradigmatic landscape architects in the last decades, went through while developing his project for André-Citroën Park, and it will do so through his sketchbooks and some scarcely known documents from his own personal archive. From the first sketches to the final proposal, the process to establish the main lines and the difficulty in the realization of the work, everything will be studied in order to understand how the designer experienced the creative process of his first important project of a public space, which has become one of the most emblematic parks in Paris.

Keywords

Gilles Clément, sketchbooks, André-Citroën Park, green spaces, the garden of movement

05 | From “*tabula rasa*” towards “*terrain vague*”. Emptiness as inception _Silvia Colmenares

The relation between man and territory is always mediated by the particular understanding of where does the point of departure stand. This seminal situation needs to be described before any action can take place. Traditionally, the modern attitude towards the existing has been defined by a ‘*tabula rasa*’ approach, that is, the erasure of past traces as the only way to bring about the new. Le Corbusier's visionary plans for Paris are usually taken as a paradigmatic case for this ideal of a cleared-out departure, which still today haunts the architect every time he is confronted with the design of a large scale intervention, as is made evident at certain works by OMA. On the other hand, the term ‘*terrain vague*’ started being used during the last decades of the past Century to describe an alternative emptiness; one that claims no zero state of things, but admits instead the embedded information of a place, even if it is scarce. This postmodern reading of the territory was first promoted by art, photography or films, and then absorbed into the architectural practice with the promise of building up another kind of origin where the non-normative and the accidental are welcome. By the confrontation of these two well known phrases, the neutral condition of emptiness itself is problematized, interrogating at the same time the nature of our current disposition towards the territory.

Keywords

Territory, neutral, emptiness, *tabula rasa*, *terrain vague*

06 | Santa María Micaela and Park Hill: Ethics and aesthetics in parallel _Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert, Pedro Ponce Gregorio

Santa María Micaela (Valencia, 1958-61), the work of the architect Santiago Artal, is a singular fact within the Spanish architecture panorama of the fifties, since it is one of the first examples of the incorporation of modernity approaches in the architecture of collective housing and, at the same time, participates in some of the revisionist proposals carried out by the young architects who are beginning to be critical of the Athens Charter. In those moments, Spain is living a situation of isolation from the European reality, where the most outstanding works of residential architecture are being carried out in Great Britain, associated, in part, with the construction of new cities to decongest London. Within a humanist environment, architects try to find models closer to local cultures, giving primacy to circulations and spaces of coexistence. In particular, it is especially interesting, for its confrontation with Santa María Micaela, the concrete case of Park Hill (Sheffield, 1953-60), by the architects Jack Lynn and Ivor Smith. Our objective will be to carry out a comparative analysis of these two works, with the purpose of locating the Artal dwellings within the european cultural and architectural context of those years.

Keywords

Housing, modernity, Santa María Micaela, Santiago Artal, Park Hill, Jack Lynn, Ivor Smith

80-85

07 | Renders habitados y arquitectura desierta. El mensaje oculto de la arquitectura revelado por la fotografía _Felipe Samarán Saló

El centro de interés de la Arquitectura se ha desplazado de "servir a la persona atendiéndola en todas sus dimensiones" a "generar un universo de formas y espacios sorprendentes, bellos y fotogénicos" relegando a quien los usará a un segundo plano o al olvido. Estudiando los rastros de la memoria fotográfica se detecta el fenómeno y ayuda a reenfocar la mirada hacia lo que de verdad importa.

Esta preocupante evidencia cuestiona el papel otorgado a la persona al tomar decisiones de proyecto, la relación entre habitantes arquitectos y fotógrafos, el impacto docente de esta imagen desierta de la arquitectura y cómo afecta esto a nuestro presente y el futuro de la profesión.

La fotografía, testigo insobornable de la historia reciente, muestra tras un filtro de "maquillaje" lo que se puede ver, y desvela lo que no queremos ver. La arquitectura deshabitada se contagia en la enseñanza y nos lleva a proyectar y fotografiar espacios "vacíos" en lugar de buscar que sean "interesantemente habitables", pensando más en la "aparición" que en la "experiencia". Esto necesita una urgente revisión y un cambio de conciencia global o acabaremos reduciendo la arquitectura a un superficial, marginal y prescindible rol social asociado al Botox-shop.

Palabras clave

Arquitectura, fotografía, centralidad, persona, habitante, sentido, apariencia, experiencia, BEAU, BIAU

86-95

08 | *E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe* _Ana Carolina Santos Pellegrini

En 1979, la Bienal de Venecia encargó al arquitecto Aldo Rossi el proyecto para el Teatro del Mondo: un edificio flotante que evocara las construcciones análogas de las fiestas populares de los siglos antecedentes, los escenarios adornados que navegaban por la laguna y los canales entreteniéndolo a la población que los acompañaba. Como era característico en la obra de Rossi, el Teatro del Mondo reunía la intención de recuperar el pasado y la memoria con la adopción de un lenguaje formal contemporáneo. Después de formar parte del Carnaval y de la Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal, el teatro navegó hasta Dubrovnik y finalmente fue desmontado. Aunque su materialidad haya desaparecido, el edificio-barco se mantiene preservado en la memoria y en la imaginación de sus admiradores. Durante años, su imagen solo pudo recordarse a través de fotografías y películas filmadas durante su corta existencia. Sin embargo, en 2004, la ciudad de Génova decidió reconstruir el Teatro del Mondo, aunque provisionalmente. La efeméride de los cuarenta años del proyecto, en 2019, da oportunidad a este artículo, que aborda la historia del famoso teatro y discute el tema de la reconstrucción a la luz del enfoque del proyecto como patrimonio.

Palabras clave

Teatro del Mondo, Aldo Rossi, reconstrucción, autenticidad, Bienal de Venecia

96-105

09 | Vivienda pública en los Sassi de Matera: análisis del caso de estudio del Comparto "E" _Santiago Granda

El Centro Histórico de Matera es declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad en 1993 debido a su representatividad como asentamiento de la región del Mediterráneo y simbiosis única entre sus características naturales y culturales. Desde entonces, los Sassi han tenido un intenso desarrollo económico, cultural y especialmente turístico; actualmente, la mayor parte de inmuebles recuperados tienen fines turísticos. A raíz del desalojo de habitantes de los Sassi en 1950, el área histórica ha permanecido casi deshabitada a pesar de las diversas estrategias impulsadas por el gobierno para promover la ocupación. Una de ellas, la ley 179/92 sobre la "Edificación residencial pública", designaba áreas en desuso del Centro Histórico para implementar proyectos de vivienda. En esa línea, el presente trabajo se centra en el análisis, desarrollo y evaluación del proyecto arquitectónico para el Comparto "E"; desarrollado en 1996 en el marco de la ley previamente mencionada. El trabajo pretende determinar las principales falencias, beneficios y desafíos de esta iniciativa de ocupación de los Sassi de Matera, así como enriquecer el proyecto con alternativas y estrategias que puedan promover su ejecución.

Palabras clave

Vivienda pública, patrimonio, centro histórico, conservación, Matera

07 | Inhabited renders and desert architecture. The hidden message of Architecture revealed by photography _Felipe Samarán Saló

The target of Architecture has shifted from "attending the person in all its dimensions" to "generating a universe of surprising, beautiful and photogenic forms and spaces" relegating those who will use them to a second level or total oblivion. The phenomenon is easily detected by studying the traces of photographic memory, and this helps to focus on what really matters.

This worrying evidence questions the role assigned to the inhabitant when making project decisions, the relationship between the inhabitants, architects and photographers, the teaching impact of these lifeless images of architecture, and how this affects our present and the future of the profession.

Photography, the incorruptible witness of recent history, shows behind a filter of "makeup" what can be seen, and reveals what we don't want to see. The still life architecture is contagious when teaching and leads us also to design and photograph "empty" spaces instead wishing them to be "interestingly habitable", thinking more about the "appearance" rather than the "experience". This needs an urgent revision and a global change of awareness or we will end up reducing the architecture to a superficial, marginal and dispensable social role associated with the Botox-shop.

Keywords

Architecture, photography, centrality, person, inhabitant, meaning, appearance, experience, BEAU, BIAU

08 | *E il teatro va... It exists, everybody says; where it is, nobody knows* _Ana Carolina Santos Pellegrini

In 1979, the Biennale di Venezia commissioned the architect Aldo Rossi to design the Teatro del Mondo: a floating building that should evoke the analogous constructions of the popular festivities of previous centuries, the ornate theatre stages that navigated along both the lagoon and canals, amusing the population stood on the fondamenta. As is usual in Rossi's work, the Teatro del Mondo combined the intention of recovering past and memory adopting contemporary formal language. After taking part in the Carnival and in the International Architecture Exhibition of the 1980 Biennial, the theater sailed to Dubrovnik and was eventually dismantled. Although its materiality disappeared, the building-boat remained preserved in the memory and imagination of its admirers. For years his image could only be seen in the photos and films captured during the short existence. However, in 2004, the city of Genoa decided to rebuild the Teatro del Mondo, albeit provisionally. The forty-year anniversary of the project in 2019 provokes this article, which addresses the historiography of the famous theater, as well as discusses the theme of reconstruction in the light of the approach of the design as heritage.

Keywords

Teatro del Mondo, Aldo Rossi, reconstruction, authenticity, Venice Biennale

09 | Public Housing in the Sassi of Matera: analysis of the case study of Comparto "E" _Santiago Granda

The Historic Center of Matera was declared as Cultural Heritage of Humanity in 1993, due to its representativeness as a settlement of the Mediterranean region and due to the unique symbiosis between its natural and cultural characteristics. Since then, the Sassi have had an intense economic, cultural and especially touristic development; nowadays, most of the recovered properties are operating for tourism purposes. Following the eviction of Sassi inhabitants in 1950, the historic area has remained almost uninhabited despite the various strategies promoted by the government to promote occupation. One of them, the law 179/92 on the "Public Residential Building", designated areas in disuse of the Historical Center to implement housing projects. In this line, the present work focuses on the analysis, development and evaluation of the architectural project for the Comparto "E"; developed in 1996 within the framework of the aforementioned law. The work aims to determine the main shortcomings, benefits and challenges of this initiative of occupation of the Sassi of Matera, as well as to enrich the project with alternatives and strategies that can promote its execution.

Keywords

Public housing, heritage, historical center, conservation, Matera

106-117

10 | La reinención de la costa. Diseñando paisajes resilientes _Miriam García García

Nos encontramos en una era post ecológica en que la naturaleza como arquetipo separado de lo humano ya no existe. Una era conocida como "Antropoceno" en la cual el calentamiento global, comúnmente conocido como cambio climático, es para muchos su crisis más emblemática. Un momento de responsabilidad personal y global en el que la imaginación y la acción se hacen necesarias. Una imaginación alimentada por la creatividad inscrita en la ecología, moldeada en escenarios estratégicos y diseños tácticos capaces de catalizar procesos culturales y físicos destinados a la adaptación al cambio climático. En ese contexto global, las costas de todo el mundo son uno de los territorios más densamente poblados y donde se hacen sentir con mayor intensidad los dinámicos efectos en cascada del cambio climático. Por ello se reivindica una costa libre del concepto metafísico de naturaleza estática a la que hay que proteger y se propone su reinención a través del diseño. Esta reinención conlleva su comprensión como sistema adaptativo complejo. Supone, por un lado, la reconfiguración del marco conceptual de la planificación y el diseño litoral y, por otro, la creación de un abanico tipológico y tecnológico de herramientas de diseño para paisajes costeros resilientes.

Palabras clave

Costa, cambio climático, diseño, infraestructura, lexicón, litoral, paisaje, resiliencia, sistemas adaptativos complejos

118-125

11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer _Carlos Miguel Iglesias Sanz

Poder y Arquitectura han establecido vínculos interesados a lo largo del tiempo, demandando el primero, por voluntad impuesta, la manifestación iconográfica de esta que a su vez representa en sus escenografías el mensaje ideológico requerido. El régimen nazi extremó esta alianza fáustica con una simbiosis simbólica fascinadora en su lenguaje codificado. Albert Speer, el brillante arquitecto del Führer visionario, quedó atrapado en esta atmósfera que cultivaba la idolatría al líder carismático dentro de una visión totalizante. Sirvió de instrumento eficaz en la creación de la arquitectura expresiva del político hasta el punto de lograr fijar en piedra la palabra del poder. Proponemos una mirada desde la Semiótica, como dispositivo complementario de análisis arquitectónico ya que no solo la arquitectura es funcionalidad, sino también expresión, emoción, y, sobre todo, comunicación. Speer alcanza sus mayores logros al conseguir en esta atmósfera arquitectónicas un espacio cohesivo en el que la representación del poder absoluto llega al clímax emocional común, destinado a un público narcotizado en la fascinación colectiva. Es la semiótica, aún con sus limitaciones en su necesidad de reestructuración continua para las descodificaciones, donde las ideologías y la circunstancia perturban el mensaje, un eficaz instrumento analítico, entre otros, aplicable al campo arquitectónico.

Palabras clave

Semiótica, poder, arquitectura, Speer, estilo, ideología

126-135

12 | Del paisaje incierto al jardín. *Landschaftspark Duisburg-Nord* _María Reyes Rodríguez Escudero

Se propone una "lectura" sobre aquellos lugares inciertos, que permita entender algunos aspectos de la realidad paisajística de nuestro tiempo a través de la reflexión: ¿Y si los mirásemos de otro modo?, ¿No serían ellos las páginas en blanco que necesitamos?, ¿No es acaso en el vacío donde puede aparecer la realidad del jardín como llenado del no-lugar, susceptible de albergar un espíritu nuevo? Tales espacios son registrados en la obra del jardinero G. Clément, *Manifiesto del Tercer Paisaje* y *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, cuando asume la condición de contemplarlos y redibujarlos bajo su mirada paisajística. Con el fin de completar la revisión sobre el paisaje incierto se propone un acercamiento al declive y la incertidumbre del paisaje a través de la experiencia del arquitecto Peter Latz en su *Landschaftspark Duisburg-Nord*, un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado, no obstante, con una gran capacidad de evocación en el que las posibilidades de recuperación del territorio son concebidas desde el jardín, desde el crecimiento espontáneo y salvaje de la vegetación, que rechaza la imitación o reproducción figurativa del paisaje natural, revelando la influencia de este caso de estudio sobre el *Tercer paisaje*.

Palabras clave

Jardín, tercer paisaje, residuo, suelo baldío, patrimonio industrial

10 | Reinventing the coast. Designing resilient landscapes _Miriam García García

We are in a post-ecological era in which nature, as a distinct archetype of the human, no longer exists. An era known as the 'Anthropocene', in which global warming commonly known as climate change, is for many, the most emblematic crisis. A moment therefore, of personal and global responsibility, in which imagination and action become necessary. An imagination nourished by the creativity inscribed in ecology, to produce molded strategic scenarios and tactical designs capable of catalyzing cultural and physical processes for climate change adaptation. In this global context, world coastal areas are one of the most densely populated territories where the dynamic cascading effects of climate change are more intense. For that reason, a coast free from the metaphysical concept of a static nature that needs to be protected is claimed, while reinventing itself by design is proposed. This reinvention entails their understanding as complex adaptive systems. It involves, on one hand, the reconfiguration of the conceptual framework of coastal planning and design and, on the other, the creation of a typological and technological toolbox for the design of resilient coastal landscapes.

Keywords

Coast, climate change, design, infrastructure, lexicon, litoral, landscape, resilience, complex adaptive systems

11 | A reading of the interested links between architecture and power from the Semiotics: Albert Speer's case _Carlos Miguel Iglesias Sanz

Power and architecture have established interested links over time, demanding the first one, for well versed will, the iconographic manifestation of this one that in turn represents in his different styles the ideological needed message. The nazi regime was this faustian alliance with a symbolic fascinating symbiosis in their coded language. Albert Speer, the brilliant architect of the visionary Führer, was caught in this atmosphere that cultivated idolatry to the charismatic leader within a totalizing vision. It served as effective instrument for the creation of the expressive architecture of the political to the point of achieving set in stone the word of power. We propose a look from semiotics as additional device of architectural analysis since not only the architecture is a functionality, but also expression, emotion, and, especially, communication. Speer reaches his greatest achievements to get in their architectural scenery a cohesive space in which the representation of absolute power becomes common emotional climax, destined to a public narcotized in the collective fascination. It's the semiotics, even with their limitations in their need for continued restructuring for the decodifications, where the ideologies and the circumstance disturb the message, a successful analytical instrument, among others, applicable to the architectural field.

Keywords

Semiotics, power, architecture, Speer, style, ideology

12 | The comeback of nature to the uncertain landscapes. *Landschaftspark Duisburg-Nord* _María Reyes Rodríguez Escudero

We propose to examine uncertain places and landscapes in a way that allows for the understanding of the main characteristics present in nowadays territorial realities. What if we were to look at these unattended landscapes otherwise? Would not they become the blank pages we are in need of? Is it not true that only in the void can the garden reality be, as a result of filling one "non-site", capable of hosting a whole new spirit? The work of the French gardener G. Clément, *The Third Landscape* and *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, recognizes these spaces and pursues the task to contemplate and redraw them under its own landscape regard. In order to review uncertain landscapes we will approach decline and uncertainty in the work of the architect Peter Latz. Although it has already been broadly studied, due to his challenge and dialogue towards landscape, the investigation will take on the experience of *Landschaftspark Duisburg-Nord*, a fascinating landscape shaped by the fragments and leftovers of a desolate industrial territory which, nonetheless, possesses a great evoking capacity. Territory recovery possibilities are conceived from the garden perspective, from the spontaneous and wild vegetation growing that rejects being an imitation or figurative replica of the natural landscape, outlining the influence performed by this project on the subsequent *Third Landscape* theories.

Keywords

Garden, third landscape, waste, wasteland, industrial heritage

136-141

13 | El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. De los conceptos gráficos del Ukiyo-e hacia una estrategia proyectual alternativa _Javier Mosquera González

La significación de la naturaleza, como referente desde el que Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin tratan de generar una arquitectura alternativa, deviene de las profundas convicciones de ambos en el ser humano como aquel cuya relación directa con el entorno en el que habita produce una unidad indisoluble. Herederos del pensamiento trascendentalista americano, el interés de ambos por la cultura oriental, y en concreto por el sistema de representación nipón Ukiyo-e, les sirve para desarrollar estrategias proyectuales que condensan conceptos propios de esta disciplina artística, reflejando las características esenciales de la naturaleza no solo de forma gráfica sino también como realidad construida. Los proyectos para las comunidades residenciales de Rock Crest / Rock Glen y Castlecrag, en los Estados Unidos y Australia, son concebidos a partir de las ideas contenidas en los métodos gráficos nipones. El carácter efímero del individuo, en relación con el lugar en el que habita, implica una subordinación de este ante las leyes naturales que lo definen desde la escala urbana, y su implantación en el lugar, hasta la construcción y organización interior de cada una de las viviendas.

Palabras clave

Naturaleza, Marion Mahony Griffin, Walter Burley Griffin, Ukiyo-e, Rock Crest / Rock Glen, Castlecrag, efímero

142-149

14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio _Alberto Taboada Molina

Las cartografías, entendidas como una interpretación gráfica del territorio, son una de las herramientas principales para la comprensión de los lugares y uno de los puntos de partida del proyecto arquitectónico. Tradicionalmente un elemento que recogía tanto datos literales como subjetivos, desde finales del siglo XX se produjo una escisión entre los mapas que plasmaban grandes cantidades de información geográfica, y las representaciones del paisaje con una interpretación mucho más abstracta. En contraposición a la cartografía no procesada, tanto el arte como la arquitectura buscaron procesos creativos que consiguieran recuperar los valores que se destilaban del territorio, para generar discursos mucho más ricos y profundos. Estas representaciones estaban cargadas de subjetividad y elementos que se hacían eco de aspectos personales de los artistas o los arquitectos, que influyeron en su lectura del paisaje. Este artículo busca hacer un recorrido a través de diversas maneras de entender y representar el territorio, donde las obras y proyectos son un reflejo de la capacidad de interpretar un lugar de diferentes maneras, dependiendo de la percepción, la cultura, e incluso las experiencias personales.

Palabras clave

Cartografía, territorio, paisaje, arte, *land art*, representación, emocional

150-165

15 | El problema de la distancia. Las plataformas multisectoriales “tambos” como una oportunidad proyectual sistemática para el territorio rural peruano _Cristian Yarasca Aybar

El “Programa Nacional de Tambos” (PNT) ha significado un logro importante del estado peruano para tener presencia efectiva en las poblaciones rurales más alejadas del territorio nacional, mediante la implementación masiva de edificaciones –“tambos”– que actúan como plataformas multisectoriales que permiten la provisión de servicios básicos. Inicialmente, el planteamiento arquitectónico del tambo fue realizado bajo un sesgo asistencialista, sin embargo, ahora se enfrenta a demandas heterogéneas acordes con la dimensión poblacional, región natural y capacidades productivas de los centros poblados rurales. En este contexto, la presente investigación tiene como objetivo identificar las potencialidades proyectuales del PNT desde una visión sistemática del territorio nacional, a fin de que estas sirvan como insumos para articular óptimamente los futuros planteamientos del PNT a las cualidades del territorio peruano. Esto se logra a partir de una síntesis teórica y gráfica –mapas y diagramas– del fenómeno de la dispersión poblacional evidenciando que la ruralidad peruana no solo es un tema demográfico-social sino que está muy relacionado también con componentes físico-espaciales y, por lo tanto, es necesaria una visión sistemática del territorio nacional para intervenirlo desde el ejercicio arquitectónico. Como resultado de la investigación, se desarrollan cuatro potencialidades proyectuales –programa, localización, demanda y forma– que posee el PNT y que deberá contemplar para intervenir en futuros escenarios remotos del ámbito rural peruano.

Palabras clave

Perú, ruralidad, tambos, productividad, sistemático, territorio

13 | Japanism in Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin. From Ukiyo-e graphical concepts to an alternative design strategy _Javier Mosquera González

The significance of nature as a reference from which Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin try to generate an alternative architecture, comes from the deep convictions of both in the human being as one whose direct relationship with the environment in which they live produces a unity indissoluble. Heirs of the American transcendentalism thought, the interest of both for the oriental culture, and in particular for the Japanese representation system Ukiyo-e, serves to develop project strategies that condense concepts of this artistic discipline, reflecting the essential characteristics of nature not only graphically but also as constructed reality. The projects for the residential communities of Rock Crest / Rock Glen and Castlecrag, in the United States and Australia, are conceived from the ideas contained in the Japanese drawing style. The ephemeral nature of the individual in relation to the place where he lives, implies a subordination of the latter to the natural laws that define it, from the urban scale and its implantation in place, to the construction and internal organization of each one of the households.

Keywords

Nature, Marion Mahony Griffin, Walter Burley Griffin, Ukiyo-e, Rock Crest / Rock Glen, Castlecrag, ephemeral

14 | Non-place cartography. Emotional understandings of the territory _Alberto Taboada Molina

Cartographies, understood as a graphic interpretation of the territory, are one of the main tools to comprehend places and one of the starting points in the architectural project. Traditionally an element that gathered literal data as well as subjective data, since the late of the 20th century a split appeared between maps that brought out great amounts of geographic information, and the landscape depictions with a much more abstract interpretation. In contrast to raw cartography, both art and architecture have looked for creative processes that could recover the worths that can be drawn from the territory, to produce more substantial and more profound speeches. These displays were full of subjectivity and elements that talked about personal aspects of the artists and architects, which were relevant in their landscape reading. This article shows a journey through diverse ways of understanding and pictures the territory, where the works and projects are a reflection of the ability to read a place in different ways, depending on the perception, the culture, or even the personal experiences.

Keywords

Cartography, territory, landscape, art, land art, illustrate, emotional

15 | The problem of distance. The multi-sector platforms "tambos" as a systematic project opportunity for the Peruvian rural territory _Cristian Yarasca Aybar

The “Programa Nacional de Tambos” (PNT) has meant an important achievement of the Peruvian state to achieve an effective presence in the rural populations furthest from the national territory, through the massive implementation of buildings called “tambos” that act as multisectoral platforms that allow the provision of basic services. Initially, the architectural approach of the tambo was carried out under a welfare bias, however, now faces heterogeneous demands according to the population dimension, natural region, and productive capacities of the rural population centers. In this context, the present investigation has as objective to identify the project potentialities of the PNT from a systematic vision of the national territory, in order that these serve as inputs to optimally articulate the future approaches of the PNT to the qualities of the Peruvian territory. This is achieved from a theoretical and graphic synthesis –maps and diagrams– of the phenomenon of population dispersion showing that Peruvian rurality is not only a demographic-social issue but is more related to physical-spatial components, and therefore, a systematic vision of the national territory is necessary to intervene from the architectural exercise. As a result of the research, four project potentialities –program, location, demand and form– that PNT has and that must contemplate to intervene in future remote scenarios of the Peruvian rural area.

Keywords

Peru, rurality, tambos, productivity, systematic, territory

166-177

16 | Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial _María Pura Moreno Moreno

La pintura de Fernand Léger confluyó intermitentemente con aspectos arquitectónicos tales como las relaciones armónicas de volúmenes, líneas y colores. Su apuesta por el mural frente a la pintura de caballete le permitió introducir en sus composiciones factores como el peso, el contraste o el equilibrio cromático. Todos ellos, sumados a otros más sociales, como la utilidad, debían regir el valor artístico futuro sin, a su juicio, olvidar capitalizar las experiencias acertadas del pasado. Este artículo analizará la evolución de sus creaciones más sinérgicas con la arquitectura abordando tanto sus reflexiones de escritor prolífico como la materialización de estas en su pintura. Dicha doble lectura facilitará, desde un enfoque espacial, identificar elementos de experimentación arquitectónicos novedosos como la pared flexible, el muro elástico o el color asociado a características tanto constructivas como vitales, al relacionarlo con sus efectos psicológicos y sensoriales.

El objetivo será demostrar críticamente si el entendimiento entre el tripartito Pared-Arquitecto-Pintor, al que se dedicó con diversos co-protagonistas, consiguió la anhelada integración del arte, o si, por el contrario, dicha simbiosis perjudicó en ciertos casos la arquitectura que acogía sus composiciones y creaciones pictóricas.

Palabras clave

Fernand Léger, arquitectura, pintura mural, pintura espacial, cromatismo

16 | Fernand Léger: Wall-architect- Painter. Space chromatism _María Pura Moreno Moreno

Fernand Léger's painting coincided together intermittently with aspects of modern architecture such as the harmonious relationship between volumes, lines and colors. His choosing of the mural as opposed to easel painting allowed him to include factors like weight, contrast or chromatic balance in his work. He was of the opinion that all of these aspects, coupled with others of a more social nature, such as utility, should govern future artistic value, without forgetting to make the most of the successful experiences of the past. This article will analyze the evolution of his most synergetic creations in architecture, addressing both his thoughts as a prolific writer and the bringing to life of these thoughts in his painting. This double reading makes it easier, from a spatial approach, to identify elements of innovative architectural experimentation, such as the flexible wall, the elastic wall or the color associated with both constructive and vital characteristics, on relating them with their sensory and psychological effects.

The aim will be to demonstrate, from a critical point of view if the understanding between the tripartite Wall-Architect-Painter, which he dedicated himself to, along with others, achieved the longed for integration of art or if, on the contrary, this symbiosis adversely affected the architecture that housed his work and pictorial creations in certain cases.

Keywords

Fernand Léger, architecture, mural painting, space painting, chromaticism

178-185

17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica _Carlos Santamarina-Macho

La belleza es, desde la tradición clásica, una de las partes esenciales de la buena arquitectura, pero al mismo tiempo una de las más esquivas y difíciles de definir. Frente a cuestiones como la solidez o la funcionalidad, objetivamente evaluables, lo bello parece escapar a cualquier pretensión de comprensión unívoca, apelando a la subjetividad del observador y a la relación de este tanto con el hecho arquitectónico como con su propio contexto cultural.

A lo largo de la historia han sido varios los intentos de acotar ese concepto de belleza arquitectónica. Este texto aborda algunas de las aportaciones, fundamentalmente americanas, que durante el siglo XX quisieron identificar la belleza en unos rasgos que, de acuerdo a la más consolidada tradición formal, deberían estar desprovistos de ella: la ausencia de orden y armonía. Unas aportaciones que, al contrario que otros intentos de legitimación del desorden mediante su asociación a determinados cánones estéticos, como lo sublime, lo grotesco o lo feo, trataron de redefinir el propio concepto cultural de belleza. Y, al hacerlo, reconectaron este valor no solo con el resto de principios de la tradición clásica –firmeza, utilidad–, sino también con algunos de los retos de la arquitectura actual.

Palabras clave

Vitruvio, *venustas*, belleza, orden, función, *collage*, fotografía

17 | The beautiful mess. From the Vitruvian harmony to the discovery of the chaotic as a source of architectural aesthetics _Carlos Santamarina-Macho

The beauty is, from the classical tradition, one of the essential components of the good architecture, but at the same time one of the most elusive and difficult to be defined. Faced with objectively evaluable issues such as solidity or functionality, the beauty escapes from any pretension of being univocal understood and it seems to appeal to the subjectivity of the observer, their relationship with the architectural fact and their own cultural context.

There have been several attempts to limit that concept of architectural beauty throughout history. This paper addresses some of the contributions that during the 20th century wanted to identify beauty in features that, according to the most classical formal tradition, should be devoid of it: the absence of order and harmony. These, unlike other attempts to legitimize disorder through its association with certain aesthetic canons such as the sublime, the grotesque or the ugly, tried to redefine the cultural concept of beauty itself. And in doing so, they not only reconnected this value with the other principles of the classical tradition –durability, utility–, but as well with some of the challenges that contemporary architecture has to face

Keywords

Vitruvius, *venustas*, beauty, order, function, collage, photography

01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia

_Javier Navarro-de Pablos, María Teresa Pérez-Cano

- ASHRAF, Kazi Khaleed. "Taking Place: Landscape in the Architecture of Louis Kahn." *Journal of Architectural Education*, vol. 61, n° 2, 2007.
- BASCONES DE LA CRUZ, Gabriel. "John Hejduk: Víctimas" [Reseña]. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018.
- BERNABEI, Mauro, et al. "The wooden foundations of Rialto Bridge (Ponte di Rialto) in Venice: Technological characterisation and dating." *Journal of Cultural Heritage*, n° 36, 2019.
- BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.
- BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Notas de María Kodama. Barcelona: Emecé Editores, 2008.
- CALABI, Daniela, et al. *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*. Turin: G. Einaudi, 1987.
- DI FRANCO, Andrea. "Un progetto per Venezia", *TERRITORIO*, vol. 67, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 26/11/2010-28/03/2011.
- ERSETIG, Diego. "Il ponte di Rialto a Venezia. Ricostruzione del progetto di Andrea Palladio da un "capriccio" di Canaletto." *DISEGNARECON*, vol. 2, n° 3, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las Ciencias Humanas*. Madrid: Siglo XXI, 1997.
- GELICHI, Sauro. "La storia di una nuova città attraverso l'archeologia: Venezia nell'alto medioevo." *Three empires, three cities: Identity, material culture and legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, (750-1000)*. Turnhout, Bélgica: Brepols Publishers, 2015.
- GENTILI, Augusto. *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli ebrei*. Venecia: Marsilio, 1996.
- HEJDUK, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1996.
- KAHN, Louis I. *The Louis I. Kahn Archive: Buildings and projects, 1967-1969*. Nueva York: Garland Science, 1987.
- KAHN, Louis I. *Louis Kahn: essential texts*. Nueva York: WW Norton & Company, 2003.
- MICAL, Thomas. "Genius, Genus, Genealogy: Hejduk's Potential Angels". *Interstices*, n° 7, 2006.
- PASTOR, Carlos B. "De La Widow's Walk A Security. Una Interpretación Sobre Las Masques De John Hejduk", *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018.
- PÉREZ-GÓMEZ, Alberto. "The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects", *AA files*, n° 13, 1986.
- RAMOS, Eva Á. "El caos de la denominación posmoderno: algunas consideraciones en torno al término", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n° 16, 2016.
- RAMPLEY, Matthew. *The remembrance of things past: on Aby M. Warburg and Walter Benjamin*. Leipzig: Otto Harrassowitz Verlag, 2009.
- RELLOSO, David. "Palladio: el arquitecto (1508-80)". *DC PAPERS, Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, n° 19, 2010.
- SHAPIRO, David. "El arquitecto que dibujaba ángeles. Entrevista con John Hejduk." [traducción de Araceli Maira], *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, n° 14, 2010.
- TARTÁS, Cristina, et al. "Cartografías de la memoria. Aby Warburg y el Atlas Mnemosyne." *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, n° 18, 2013.
- VALDÉS, Bernardo. "Hejduk y la máscara arquitectónica: Espacio del ser, objeto para parecer". *La Corte del Juez itinerante: espacio para una coreografía política*. Tesis Magister. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003.
- WARBURG, Abraham. *Atlas Mnemosyne* [ed. Fernando Chueca], Madrid: Akal, 2010
- WITASIAK, Katarzyna. "The archetype of the labyrinth in the architecture of holocaust memorials". *Czasopismo Techniczne, Architektura Zeszyt 2-A*, n° 8, 2016.

02 | La línea del agua. El monumento a la Partisana de Carlo Scarpa en Venecia _Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo

Pemjean Muñoz, Enrique Delgado Cámara

- BELTRAMINI, Guido; ZANNIER, Italo. *Carlo Scarpa. Architecture Atlas*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Venecia: Marsilio, 2006, pp. 224-225.
- BELTRAMINI, Guido; FORSTER, Kurt W.; MARINI, Paola. *Carlo Scarpa. Mostre e musei 1944 / 1976. Case e paesaggi 1972 / 1978*, Museo di Castelvecchio, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, Milán: Electa, 2000.
- BIUCCHI, Edwina; PILLING, Simon. *Venice, An Architectural Guide*, Londres: B T Batsford, 2002, pp. 3.44-3.45.
- CORRAL DEL CAMPO, Francisco del. *Agua, Esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*, Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013, pp. 123-125.
- DAL CO, Francesco et al. *Carlo Scarpa, A+U Architecture and Urbanism*, Tokio: a+u Publishing Co Ltd, edición extraordinaria, octubre 1985, pp. 249-250.
- DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa. Opera completa*, Milán: Electa, 1984, pp. 132, 245.
- ESPOSITO, Anselmo; POLLIFRONE, Luciano. "Itinerario Domus 19: Scarpa e Venezia", *Domus* n° 678, Diciembre 1986, p. XII.
- GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*, Venecia: Cicero, 2006, pp. 112-117.
- GUCCIONE, Margherita. *Carlo Scarpa. Il monumento alla Partigiana ai Giardini di Castello*, Venecia: MiBAC, 2008.
- KUSCH, Clemens F.; GELHAAR, Anabel. *Architectural Guide Venice. Buildings and Projects After 1950*, Berlín: DOM publishers, 2014, pp. 150-151.
- LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*, Colonia: Benedikt Taschen, 1993, p. 32.
- MANZELLE, Maura. *Carlo Scarpa. L'opera e la sua conservazione*. VIII. 2005. Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia, Venecia: Fondazione Querini Stampalia, 2006.
- MCCARTER, Robert. *Carlo Scarpa*, Londres: Phaidon Press, 2013, p. 234.
- LOS, Sergio. *Carlo Scarpa. Guida all'architettura*, Venecia: Arsenale editrice, 1995.
- ZEVI, Bruno. "Carnascialesco perché spezza femmine discinte", *Cronache di Architettura*, vol. III, Bari: Laterza, 1971.

03 | El singular “*Hommage au Japon*” de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63) _Iván I. Rincón Borrego

- ASGAARD ANDERSEN, Michael (ed). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 2008.
- HVATTUM, Mari. “Sverre Fehn’s Villa Schreiner”. BERRE, N. y LENDING, M. (ed). *Villa Schreiner*. Oslo: Pax Forlag, 2014.
- KORSMO, Arne; NORBERG-SCHULZ, Christian. “Mies van der Rohe”, *Byggekunst*, nº 5, 1952.
- KORSMO, Arne. “Hjemmets mekan”, *Byggekunst*, nº 6-7, 1952.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. “The Poetic Vision of Sverre Fehn”. NORBERG-SCHULZ, C. y POSTIGLIONE, G. *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*. Milano: The Monacelli Press, 1997.
- FEHN, Sverre. “Marokansk primitiv arkitektur”, *Byggekunst*, nº 5, 1952.
- FEHN, Sverre. “Le Corbusier. Leilegård utenfor Nantes”, *ARK Arkkitekti Arkitekten*, septiembre, 1954.
- FEHN, Sverre. “Hommage au Japon. Enebolig på Kringsjå”, *Byggekunst*, nº 8, 1964.
- FEHN, Sverre. *Sverre Fehn - John Dennys Memorial Lecture*. [Grabación audiovisual]. London: AA School of Architecture, 1984. <https://www.youtube.com/watch?v=0HalaRLrQGA>.
- FEHN, Sverre. “Arne Korsmo”, *Byggekunst*, nº 6, 1986.
- FEHN, Sverre. “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas”. MELGAREJO, M. (ed). *Nuevos modos de habitar*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1997.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York: Rizzoli, 1983.
- FJELD, Per Olaf. “Sverre Fehn and the Architectural Refinement of Spatial Instinct”. YVENES, M; MADSHUS, E. (ed). *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008.
- FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. New York: Monacelli Press, 2009.
- MILLÁN GÓMEZ, Antonio. “Sverre Fehn: El Lugar Como Soporte”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, nº 19, 2018.
- KAVLI, Guthorm. *Norwegian Architecture. Past and Present*. Oslo: Dreyers Forlag, 1958.
- LAVALOU, Armelle. “A pays des lumières horizontals”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, nº 287, 1993.
- PAGON. “CIAM”, *Byggekunst*, nº 6-7, 1952.
- PAGON. “Bolíg?”, *Byggekunst*, nº 6-7, 1952.
- PROUVÉ, Jean. *Jean Prouvé. Une architecture par l’industrie*. Zürich: Artemis, 1971.
- SAUGE, Birgitte. “The Knife Cutting Through Kaos”. LUND, N. (ed). *Modern Movement Scandinavia. Vision and Reality*. Århus: DOCOMOMO Scandinavia, 1998.
- TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014.
- V.V.A.A. “Eternit-Typehus”, *Norske Arkitektkonkurranser*, nº 103, 1964.
- WACHTMEISTER, Jesper. *KOCHUU: Japanese Architecture / Influence & Origin*. Stockholm: Solaris Filmproduktion [2003]. 1 DVD.

04 | La vivencia proyectual de Gilles Clément en el Parque André-Citroën: Un relato a través de sus cuadernos de croquis _Carlos Ávila Calzada

- ANÍBARRO, Miguel Ángel. “Parques sin paisaje”, *Arquitectura COAM*, nº 336, 2004.
- APUR. *Schéma Directeur d’Aménagement et d’Urbanisme de la Ville de Paris (S.D.A.U.)*. Paris: APUR, 1976.
- BASSET, Frédérique. *Les quatre saisons de Gilles Clément*. Paris: Rue de l’échiquier, 2014.
- BAYLE, Christophe. “Le jardin zen”, *Urbanismes & Architecture*, nº 231-232, 1989.
- BERGER, Patrick et CLÉMENT, Gilles. *Parc Citroën-Cévennes: Un jardin d’eau*. [S. l.] : [s. n.], 1985.
- CHATELET, Anne-Marie. “L’herbe du diable”, *Bulletin d’Informations Architecturales*, nº 100, 1986.
- CHIRAC, Jacques. *Conférence de presse de Monsieur Jacques Chirac Maire de Paris le vendredi 25 septembre 1992*. Paris: Direction Générale de l’Information et de la Communication. Mairie de Paris, 1992.
- CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis*. [S. l.] : [s. n.], 1984-1986.
- CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis*. [S. l.] : [s. n.], 1985-1986.
- CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis*. [S. l.] : [s. n.], 1986-1987.
- CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis*. [S. l.] : [s. n.], 1987.
- CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis*. [S. l.] : [s. n.], 1988-1991.
- CLÉMENT, Gilles. *Gilles Clément : une école buissonnière*. Paris: Hazan, 1997.
- CLÉMENT, Gilles. “La friche apprivoisée”, *Urbanisme*, nº 209, 1985.
- CLÉMENT, Gilles et JONES, Louisa. *Gilles Clément: une écologie humaniste*. Paris: Aubanel, 2006.
- DIRECTION DES PARCS JARDINS ET ESPACES VERTS. *Repartition des taches, missions et honoraires entre les concepteurs*. [S. l.] : [s. n.], 1987
- GRELLETY BOSVIEL, Alain. *Compte-Rendu de la réunion tenue le 25 février 1986 sur le parc Citroën-Cévennes*. [S. l.] : [s. n.], 1986
- MILLIEX, Jean-Michel, MARTIN, Jacqueline et HUBERT, Alain. “L’aménagement des terrains Citroën”, *Paris Projet*, nº 17, 1977.
- PROVOST, Alain et VIGUIER, Jean-Paul. “Entretien avec les lauréats”, *Paris Projet. Espaces Publics*, nº 30-31, 1993.
- SLESSOR, Catherine. “Alchemical landscape”, *Architectural review*, nº 1197, 1996.
- TATE, Alan. *Great city parks*. Abingdon: Taylor & Francis, 2001.

05 | De la “*tabula rasa*” al “*terrain vague*”. El vacío como comienzo _Silvia Colmenares

- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. *Areas de impunidad = Areas of impunity*, Actar: Barcelona, 1997.
- ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. “Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)”, *Revista 2G* n°22, Gustavo Gili, 2012.
- BARTHES, Roland. *Lo Neutro. Curso del Collage de France* (1978), México,: Siglo XXI Editores, 2004.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairón, 1978.
- BARR, John. *Derelict Britain*, Harmondsworth: Penguin, 1969.
- BOERI, Stefano, A. Lanzani y E. Marini. “New nameless spaces”, *Casabella* n° 597-598, Enero/Feb 1993.
- CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage, Sujet-Objet: Montreuil*, 2004. Ed. en castellano: *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- CUPERS, Kenny, Markus Miessen, and Wendy James. *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal: Müller und Busmann, 2002.
- DAVIDSON, Cynthia C. (ed.) *Anyplace*, New York: Anyone Corp, 1995.
- DORON, Gil M. “The Dead Zone & the Architecture of Transgression”, *Archis*, April 2000.
- FRAMPTON, Kenneth. “Anti-tabula Rasa: verso un regionalismo crítico”, *Casabella* n° 500, marzo 1984.
- GEMMELL, Raymond P. *Colonization of Industrial Wasteland*. London: E. Arnold, 1977.
- LE CORBUSIER. *Œuvre Complète 1910-29 (1929)*. Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1995.
- LE CORBUSIER. *Urbanisme*. París: Crès, 1924.
- LE CORBUSIER. *Œuvre complète 1946-52*, W. Boesiger. Zurich: ed. Girsberger, 1953.
- LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse (1933)*, París: Vincent, Fréal & Cie, 1964.
- LE CORBUSIER. *Carnets - Volume I, 1914-1948*, París: Electa, 1981.
- HILBERSEIMER, Ludwig. *Groszstadtarchitektur*, J. Hoffmann: Stuttgart, 1927. [Edición en castellano: *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.]
- KOOLHAAS, Rem and Bruce Mau. *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1995.
- LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 (...)*, New York: Praeger, 1973.
- LEVESQUE, Luc. “Le terrain vague comme matériau”, *Paysages* (newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec), Montréal, June 2001.
- LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009.
- SECCHI, Bernardo. “Il vuoto”, *Un progetto per l'urbanistica*, Torino: Einaudi, 1989.
- SMITHSON, Robert. “The Monuments of Passaic”, *Artforum* 7, n°4, December 1967.
- SMITHSON, Robert. “Entropy and the New Monuments”, *Arforum*, June, 1966.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ, Ignasi. *Los artículos de Any*, Barcelona. Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
- SOLÀ-MORALES RUBIÓ; COSTA, Xavier. *Presente y futuros: arquitectura en las ciudades*, Barcelona: COAB y Actar, 1996.
- STEVENS CURL, James. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006.
- TAFURI, Manfredo. “Per una critica dell'ideologia architettonica”, *Contropiano* 1, enero-abril 1969. [Ed. en castellano consultada: TAFURI, Manfredo. “Por una crítica de la ideología arquitectónica”, *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972.]
- VAUTIER, Ben. www.ben-vautier.com
- VV.AA. *Terra-Aigua = Eau-Terre, Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, n° 212, 1996.

06 | Santa María Micaela y Park Hill: Éticas y estéticas paralelas _Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert, Pedro Ponce Gregorio

- BANHAM, Reyner. “The New Brutalism”. *The Architectural Review*, diciembre 1955.
- BANHAM, Reyner. “Park Hill Housing, Sheffield”. *The Architectural Review*, n° 130, diciembre 1961.
- BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.
- JORDÁ, Carmen. “Arquitectura valenciana: itinerarios de la historia reciente”, *Geometría*, n° 13, 1er semestre 1992.
- LOZANO, J. María. “Las viviendas de Arta”. *VPOR2/Revista de vivienda del IVVSA*, n° 1, octubre 2005.
- SMITHSON, Alison & Peter. *Urban Structuring*. Londres: Studio Vista Ltd., 1967.
- TORRES, Jorge. “Valencia: la arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos”. En *Actas del congreso internacional Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000.

07 | Renders habitados y arquitectura desierta. El mensaje oculto de la arquitectura revelado por la fotografía _Felipe Samarán Saló

- LAHUERTA, Juan José; BERGUERA, Iñaki et al. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Barcelona: Arquia / Temas, 2016
- COLOMINA, Beatriz. *Architectureproduction*. London: Princeton Architectural Press, 1988.
- BUSCH, Akiko. *The photography of architecture*. London, Paperback, 1993.
- BIAU IX (catálogo) Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. Nuevas geografías contextos iberoamericanos, Ministerio de Fomento y CSCAE, 2007.

08 | E il teatro va... Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe _Ana Carolina Santos Pellegrini

Aldo Rossi, *Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipdeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

BACCI, Angelo. *La mia Biennale Sottosopra*. E-book. [Venezia]? 2016. Disponible en: https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=front-cover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consultado el 31 de enero de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia: Artes&Ofícios, 2002.

BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Artes&Ofícios, 2004.

Carta de Venecia, 1964. Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf. Consultado el 9 de abril de 2019.

"Casa é avistada à deriva no mar de Matinhos". *Portal G1*, 17 de janeiro de 2019. Disponible en: <http://g1.globo.com/pr/parana/videos/t/todos-os-videos/v/casa-e-avistada-a-deriva-no-mar-de-matinhos/7307556/> Consultado el 1 de febrero de 2019.

"Casa à deriva no meio do mar surpreende pescadores de Matinhos". *Gazeta do Povo*, 17 de janeiro de 2019. Disponible en: <https://www.gazetadopovo.com.br/curitiba/casa-a-deriva-no-meio-do-mar-surpreende-pescadores-de-matinhos-8na25vjx8rgycad40in5i1gai/> Consultado el 1 de abril de 2019.

CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli, 1988.

CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: CP 67, 1998.

HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi. RAI Cultura. Disponible en: <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>. Consultado el 28 de enero de 2019

"Il Sogno: ricostruire il Teatro del Mondo di Aldo Rossi". *Corriere del Veneto*, 25 de octubre de 2007. Disponible en: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-veneto-venezia-e-mestre/20171025/281535111237568>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.

MARTÍNEZ, Ascensión Hernández. *La colonización arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007.

PELLEGRINI, Ana Carolina Santos. *Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão*. Tesis doctoral. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2011.

RIEGL, Alois. "The modern cult of monuments". *Oppositions*, n° 25, 1982.

RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007.

SACCO, Daniela. "1980/Teatro del Mondo: Venezia - Dubrovnik". *Diario di Bordo: Diario del Laboratorio Internazionale del Teatro*. 13 de novembro de 2008. Disponible en: <https://giornaledibordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/>. Acceso el 01 de abril de 2019.

SZACKA, Lea-Catherine. *Exhibiting the Postmodern: The 1980 Venice Architecture Biennale*. Milano: Marsilio Editori, 2017.

TAFURI, Manfredo. "L'ephemere est eternel. Aldo Rossi a Venezia.". *Domus*, n° 602, 1980.

09 | Vivienda pública en los Sassi de Matera: análisis del caso de estudio del Comparto "E" _Santiago Granda

Aesinet Staff. *AESINET: Il portale del Comune di Jesi*. Obtenido de LEGGE 17 febbraio 1992, n° 179. Consultado el 10 de marzo de 2018 en: <http://www.comune.jesi.an.it/MV/leggi/1179-92.htm>

Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica Italiana. *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*. Obtenido de Legge 17 maggio 1952, n.° 619. Revisado el 13 de febrero de 2018 en: http://www.gazzettaufficiale.it/atto/serie_generale/caricaDettaglioAtto/originario?atto.dataPubblicazioneGazzetta=1952-06-18&atto.codiceRedazionale=052U0619&elenco30giorni=false

CARRIERI, G. *Travel Portfolio*. Obtenido de GiovanniCarrieri. Revisado el 18 de marzo en: <http://www.giovannicarrieri.com/surround/matera/Matera-landscape.jpg>

CCWorld. *Ccworld-fotografia*. Obtenido de Counter-clock world, el 10 de abril de 2018: <http://www.ccworld.it/2010/09/il-vicinato-di-cartier-bresson/>

CELLURA, G. *Recupero Sassi, appaltata la realizzazione di 40 alloggi*. Obtenido de SassiLand News el 4 de febrero de 2018: https://www.SassiLand.com/notizie_matera/notizia.asp?id=16274&t=recupero_Sassi_appaltata_la_realizzazione_di_40_alloggi

Comitato di Matera 2019. *Matera città candidata Capitale Europea della Cultura 2019*. Matera: Comitato di Matera. Obtenido de <https://www.matera-basilicata2019.it/it/mt2019/dossier-di-candidatura.html>

GORIO, F. Entrevista a Federico Gorio: Note sulla costruttività interminabile della tecnica, 200 (M. Saito, entrevistador) Obtenido de http://maurosaito.it/wp-content/uploads/2017/02/13_Intervista-a-Federico-Gorio.pdf

ICOMOS. *World Heritage List: I Sassi di Matera*. Matera, 1992. Obtenido de <http://whc.unesco.org/en/list/670/documents/>

LAUREANO, P. *Giardini di Pietra*. Torino: Boringhieri Editore s.r.l., 1993.

LONGO, P. G.; PENTASUGLIA, A.; PENTASUBLIA, C.; OLIVIERI, V. E.; LOSITO, G.; PAOLICELLI, A.; STAGNO, G. Programa di Intervento di Edilizia Residenziale Pubblica per il recupero del Patrimonio Edilizio Esistente. *16 Alloggi nel Comparto "E" del Sasso Caveoso*. Matera, Basilicata: Comune di Matera-Ufficio Sassi, 1996.

PILATI, P. *L'exploit di Matera: Sassi e cultura aprono la strada a startup, industria e 800 milioni di opere*. Obtenido el 20 de mayo de 2018 de *La Repubblica*: http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2018/01/22/news/Sassi_turismo_e_cultura_aprono_la_strada_a_startup_industria_e_800_milioni_di_opere-187013081/?refresh_ce

PONTRANDOLFI, A. (2002). *La Vergogna Cancellata: Matera negli Anni dello Sffollamento dei Sassi*. Matera: Altrimedia Edizioni.

Sassi Web. *Carlo Levi, la Lucania e Matera*. Obtenido el 20 de marzo de 2018 de Sassi Web: <http://www.Sassweb.it/matera/musei-a-matera/domenico-ridola/biografia-domenico-ridola/vita-e-opere-carlo-levi/>

SassiWeb. *Guida all'evoluzione urbana*. Obtenido el 20 de marzo de 2018 de SassiWeb: <http://www.Sassweb.it/visite-guidate/visita-Sassi-matera/tour-Sassi-di-matera-e-prenotazione-tour-tematici/guida-allevoluzione-urbana/>

SEYMOUR, D. *Matera, Basilicata*. Obtenido el 20 de mayo de 2018 de Magnum Photos: <https://pro.magnumphotos.com/CS.aspx?VP3=SearchDetail&PN=44&ID=2S5RYDZMB9S6>

TOXEY, A. "Reinventing the Cave: Competing Images, Interpretations, and Representations of Matera, Italy". *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 2004.

TOXEY, P. A. *Materan Contradictions. Architecture, Preservation and Politics*. Matera: Ashgate Publishing Limited, 2011.

10 | La reinención de la costa. Diseñando paisajes resilientes _Miriam García García

- APPELQUIST, Lars Rosendahl & HALSNAES, Kirsten. "The Coastal Hazard Wheel system for coastal multi-hazard assessment & management in a changing climate", *Journal of Coastal Conservation*, vol 19, n° 2, 2015.
- BECK, Ulrich. "How Climate Change Might Save the World: Metamorphosis", *Wet Matter, Harvard Design Magazine*, n° 39, 2014.
- BÉLANGER, Pierre. "Landscape infrastructure: urbanism beyond engineering". *PhD Thesis Wageningen University*, 2013.
- BERRIZBEITIA, Anita; POLLAK, Linda. *Inside/outside: between architecture and landscape*. Rockport: Rockport Publishers Inc, 1999.
- CORBIN, Alain. *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, 1993, Barcelona.
- CORNER, James. "Ecology and landscape as agents of creativity". THOMPSON, George F.; STEINER, Frederick R. *Ecological design and planning*, New York: John Wiley & Sons, 1997.
- CORNER, James. *Recovering landscape: essays in contemporary landscape architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.
- CROSSLAND, Christopher; J., KREMER; Hartwing. H.; LINDEBOOM, Han J.; MARSHAL CROSSLAND, Janet. I; LE TISSIER, Martin. D.A. *Coastal Fluxes in the Anthropocene*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2005.
- CRUTZEN, Paul. J., & STOERMER, Eugene. F. "The Anthropocene", *Global Change Newsletter*, n° 41, 2000.
- DAVIS, Richard. *The evolving coast*, New York: Scientific American Library, 1997.
- FLETCHER, David. "Los Angeles River Watershed: Flood Control Freakology", VARNELIS, Kazys. *The infrastructural city: networked ecologies in Los Angeles*. Barcelona: Actar, 2008.
- HALLEGATTE, Stephane., GREEN, Colin., NICHOLLS, Robert. J., & CORFEE_MORLOT, Jan. "Future flood losses in major coastal cities". *Nature Climate Change*, n° 3, 2013.
- HILL, Kristina. "The New Age of Coasts: A Design Typology - Strategies for flood control". *Topos: European Landscape Magazine*. n° 87, 2014.
- HOLLING, Crawford. S. "Understanding the complexity of economic, ecological, and social systems", *Ecosystems*, n° 4, 2001.
- LATOURE, Bruno. "Facing Gaia: A New Enquiry Into Natural Religion", *Gifford Lectures*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2013.
- LAWRENCE, V.; CAMPANELLA, J.; THOMAS, J. "The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster", *Journal of Urban Affairs*, n° 29, 2005.
- LISTER, Nina-Marie. "Sustainable Large Parks: Ecological Design, or Designer Ecology". CZERNIAK, Julia., & HARGREAVES, George, *Large Parks*. New York: Princeton Architectural Press, 2007.
- MCHARG, Ian. *Design with nature*. New York: Garden City, N.Y. Published for the American Museum of Natural History by the Natural History Press, 1969.
- MEYER, John. M. *Engaging the everyday: environmental social criticism and the resonance dilemma*, Cambridge, MA: MIT Press, 2015.
- MOSTAFAVI, Mohsen. DOHERTY, Gareth. *Ecological Urbanism*. Cambridge, MA: Lars Müller publishers, 2010.
- NICHOLLS, Robert. J. "Coastal flooding and wetland loss in the 21st century: changes under the SRES climate and socio-economic scenarios". *Global Environmental Change*, n° 14, 2004.
- ORFF, Kate. "Cosmopolitan Ecologies". BRASH, Alexander; HAND, Jamie; ORFF, Kate. *Gateway: visions for an urban national park*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.
- PURDY, Jedediah. *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2015.
- REED, Chris. "Public Works Practice". WALDHEIM, Charles (Ed.) *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- REED, Chris. "The Agency of Ecology". MOSTAFAVI, Mohsen. DOHERTY, Gareth (Eds.), *Ecological Urbanism*. Cambridge, MA: Lars Müller Publishers, 2010.
- REED, Chris; LISTER, Nina-Marie. *Projective ecologies*. Barcelona: Harvard Graduate School of Design and ACTAR, 2014.
- VARNELIS, Kazys. "Introduction: Networked Ecologies". *The infrastructural city: networked ecologies in Los Angeles*. Barcelona: Actar, 2008.
- WALDHEIM, Charles. "Landscape as Urbanism". WALDHEIM, Charles (Ed.). *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006.
- WATSON, Donald; ADAMS, Michele. *Design for Flooding. Architecture, landscape, and urban design for resilience to flooding and climate change*. Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, 2011.

11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer

_Carlos Miguel Iglesias Sanz

- ARENDR, Hannah. *Origins of Totalitarianism. Part III: Totalitarianism*. Nueva York: A Harvest Book, 1994.
- ARIZMENDI BARNES, Luis Jesús. *Albert Speer; arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1978.
- BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación., 2ª edición 1993. Semiología y Urbanismo.
- CANETTI, Elias. *La conciencia de las palabras*. París: Albin Michel., 1984.
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix-Barral, 1965.
- ECO, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999.
- FERNÁNDEZ-GALIANO Ruiz, Luis. "Albert Speer, la luz y la tiniebla", *El País*, marzo 2005.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. "Oficio de tinieblas. Albert Speer, a la sombra de Hitler", *Revista Arquitectura Viva*, n° 100. Madrid, 2005.
- FEST, Joachim (2008). *Conversaciones con Albert Speer. Preguntas sin respuesta*. Barcelona: Ediciones Destino, 2008.
- HINZ, Berthold. *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Kontorrevolution*. Munich: Carl Hanser Verlag, 1974. TORRES, Fernando. *Arte e ideología del Nazismo*, Valencia: 1978.
- JAMES-CHAKRABORTY, K. *German architecture for a mass audience*. London: Routlegd, 2000.
- KERSAUDY, François. *Göering. El segundo hombre del Tercer Reich*, Madrid: Editorial La Esfera de Los Libros, 2011.
- KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*. USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern., 2013. "Cuando está descaradamente al servicio de una causa infame, la belleza seductora hiere los sentimientos morales y confunde el juicio".
- LACAYO, Richard. "The architecture of autocracy", *Foreign Policy*. London: Penguin Publishers, may/june, 2008.
- LARSSON, Lars Olof. "Classicism in the architecture of the 20th century", en KRIER, Leon. *Albert Speer: architecture 1932-1942*.
- NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los dioses*. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Ed. Reverté S.A., 2005.
- OLOF LARSSON, Lars. *Albert Speer: le plan de Berlin, 1937-1943*. traduit de l'allemand par Beatrice Loyer. Bruxelles: Archives d'architecture moderne, 1983.
- OVERY, Richard. "Didn't he do well?" Reseña a SERENY, G. "Albert Speer: His Battle with Truth". *London Review of Books*, Vol. 17 N° 18, septiembre 1995.
- PADFIELD, Peter. *Himmler. El líder de las SS y de la Gestapo*. Madrid: La esfera de los libros, 2003.
- SAÍNZ, Jorge. "Clasicismo fáustico. Albert Speer Revisited by Leon Krier" *Revista Arquitectura Viva*, n° 155, 9/13. Madrid, 2013.
- SERENY, Gitta. *Albert Speer: his battle with truth*. Nueva York: Alfred Knopf, 1995. Versión española: descatalogada. Edición consultada: Picador, 1996; reedición de Macmillan, 1995.
- SPEER, Albert. *Diario de Spandau*. Barcelona: Editorial Plaza & Janés, 1976.
- SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acanalado, 2001.
- SPEER, Albert. *Neue Deutsche Baukunst*. Berlin: Volk und Reich Verlag, 1941. Versión bilingüe alemán-español: *La Nueva Arquitectura Alemana*, Berlin: Volk und Reich Verlag, 1941
- SPEER, Albert: *The Nazi Who Said Sorry* ("Albert Speer: el nazi que pidió perdón", documental, 47'. Dir. Martin Davidson. BBC2, British Film Institute, 1996.
- SUDJIC, Deyan. *The Edifice Complex: How the rich and powerful shape the world*. Nueva York: Penguin Press, 2005. Versión española: *La arquitectura del poder: Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*, Barcelona: Planeta, 2007. Edición consultada: 2010.
- TESCH, Sebastian. *Albert Speer (1905-1981)*. Viena: Böhlau Verlag, 2016.

12 | Del paisaje incierto al jardín. Landschaftspark Duisburg-Nord _María Reyes Rodríguez Escudero

- BATLLE, Enric. *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011.
- CLÉMENT, Guilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.
- CLÉMENT, Guilles. *El jardín en movimiento*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Terrain Vague*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.
- DOMINGO SANTOS, Juan. *Acciones, procesos y experiencias en el paisaje*. En VV. AA. *Arquitectura y cultura contemporánea*. Madrid: Abada editores, 2010.
- GALÍ-IZARD, Teresa. *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.
- MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Editorial Lampreave, 2009.
- OKAKUR, Kakuzo. *El libro del té*. Barcelona: Editorial Kairós, 2005.
- SEBALD, W.G.: *Sobre la historia natural de la destrucción*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.
- SMITHSON, Robert. *Un recorrido por los monumentos de Passaic*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.
- VV. AA. Parque Duisburg Norte, Duisburg (Alemania). Madrid: *AV Monografías, Arquitectura Viva*, 2001, pp. 82-85.
- <http://en.landschaftspark.de/the-park>
- <https://www.latzundpartner.de/de/>

13 | El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. De los conceptos gráficos del Ukiyo-e hacia una estrategia proyectual alternativa _Javier Mosquera González

- BANERJI, Shibden. *Inhabiting the world: Architecture, Urbanism, and the Global Moral Politics of Marion Mahony and Walter Burley Griffin*. Tesis doctoral. Director: Arindam Dutta. Massachusetts Institute of Technology MIT, 2015.
- BIRRELL, James. *Walter Burley Griffin*. Brisbane: University of Queensland Press, 1964.
- CARPENTER, Edward. *Civilization: Its Cause and Cure, and Other Essays*. Londres: G. Allen & Unwin, 1914.
- DOW, Arthur Wesley. *Composition. A series of exercises selected from a new system of education*. Nueva York: The Baker and Taylor company, 1899.
- GEORGE, Henry. *The writings of Henry George. Progress and poverty*. Nueva York: Doubleday & McClure, 1898.
- GRIFFIN, Dustin. *The writings of Walter Burley Griffin*. Nueva York: Cambridge University Press, 2008.
- GRIFFIN, Marion Mahony. "Democratic architecture: its development, its principles and its ideals". *Building*, vol. 14, n° 82, 12 (Junio 1914).
- GRIFFIN, Marion Mahony. *The Magic of America*. (Consulta el 15 de mayo de 2018) URL: <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1949.
- GRIFFIN, Walter Burley. "Architecture in American Universities", *Journal of Proceedings of Royal Victorian Institute of Architects*, septiembre 1913.
- HARRISON, Peter. *Walter Burley Griffin: Landscape Architect*. Canberra: National Library of Australia, 1995.
- HYSLER-RUBIN, Noah. *Patrick Geddes and Town Planning. A critical view*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2011.
- JOHNSON, Donald Leslie. *The Architecture of Walter Burley Griffin*. South Melbourne: Macmillan Company of Australia, 1977.
- LARSON, Paul. "Marion Mahony & Walter Burley Griffin: The marriage of drawing and architecture". *The Print Collector's Newsletter*, Vol. 13, n° 2, mayo-Junio 1982.
- LESLIE, Esther. *The suburb of Castlecrag. A community history*. Sydney: Willoughby Municipal Council, 1988.
- McGREGOR, Alasdair. *Grand Obsessions: The life and work of Walter Burley Griffin and Marion Mahony Griffin*. Londres: Lantern, 2009.
- MORSE, Edward. *Japanese Homes and their surroundings*. Boston: Ticknor and Company, 1886.
- NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londres: Routledge, 2000.
- PEISCH, Mark. *The Chicago School of Architecture: Early Followers of Sullivan and Wright*. Nueva York: Random House, 1964.
- ROBERTS, Ellen. "Ukiyo-e in Chicago: Frank Lloyd Wright, Marion Mahony Griffin and the Prairie School". *Art in Print*, Vol. 3, N° 2, julio-agosto 2013.
- SCHLOMBS, Adele. *Hiroshige*. Hong Kong: Taschen, 2010.
- SPATHOPOULOS, Wanda. *The Crag. Castlecrag 1924-1938*. New South Wales: Brandt & Schlesinger, 2007.
- TINCH, Rebecca. *Locating Modernity: Japonisme, Gender, and Enchantment at the 1893 World's Fair*. Tesis fin de Máster. Directora: Mary E. Frederickson. Miami University, 2012.
- V.V.A.A. *Beyond Architecture. Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin. America. Australia. India*. Sydney: Powerhouse publishing, 1998.
- V.V.A.A. *Building For Nature. Walter Burley Griffin and Castlecrag*. New South Wales: Walter Burley Griffin Society, 1994.
- V.V.A.A. *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013.
- V.V.A.A. *La estampa japonesa. Frank Lloyd Wright*. Vitoria-Gasteiz: Sans Solei, 2018.
- V.V.A.A. *Rock Crest / Rock Glen. Mason City, Iowa. The American Masterwork of Marion M. and Walter B. Griffin*. Chicago: Walter Burley Griffin Society of America, 2014.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *An Autobiography*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *The early work of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte Bauten" of 1911*. Nueva York: Dover Publications Inc., 1982.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *The Japanese Print: An Interpretation*. (Consulta el 29 de marzo de 2019) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c034918470;view=1up;seq=7>. Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co. Fine Arts Building, 1912.
- WRIGHT, Frank Lloyd. *Wasmuth Portfolio*. (Consulta el 27 de marzo de 19) URL: <https://collections.lib.utah.edu/details?id=204451>
- WOOD, Deborah. *Marion Mahony Griffin. Drawing the Form of Nature*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art, 2005.

14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio _Alberto Taboada Molina

- AUGÉ, Marc. *Los "no lugares" espacios del anonimato: una antropología sobre la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- BOERI, Stefano. "Atlas Eclécticos", VV.AA. *Lo ordinario: Compendios de Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- DOMINGO SANTOS, Juan. "Acciones, procesos y experiencias en el paisaje", VV.AA. *Arquitectura y ciudad contemporánea*. Madrid: Abada, 2010.
- EISENMAN, Peter. "Cannaregio Town Square", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998.
- EISENMAN, Peter. "Centro de Artes Escénicas en la Universidad de Emory", *El Croquis*, n° 83, 1997.
- FRAMPTON, Kenneth. "Eisenman Revisited: Running Interference", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998.
- GARCÍA, Miriam. "Cartografías de los valores intangibles del paisaje". *Paisea*, n° 23, 2012.
- LAILACH, Michael; GROSENICH, U. ed. *Land Art*. Colonia, Alemania: Taschen, 2007.
- REIS, Piri. *Kitab-I Bahriye*. Versión digitalizada del Walters Arts Museum, Siglos XV-XVI.
- RICCIUTI, Valentina. "Scrittura Architettoniche", *Lotus*, n° 127, 2006.
- SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds. *Daniel Libeskind: Inspiration and process in architecture*. Italia: Moleskine, 2015.
- SOUCEK, Svat. "Piri Reis, His uniqueness among cartographers and hydrographers of the Renaissance", *Comite Français de Cartographie (CFC)*, n° 216, 2003.

15 | El problema de la distancia. Las plataformas multisectoriales “tambos” como una oportunidad proyectual sistemática para el territorio rural peruano _Cristian Yarasca Aybar

- CEPAL. *Hacia una nueva definición de “rural” con fines estadísticos en América Latina*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, 2011.
- CEPAL. *Definición de población urbana y rural utilizados en los censos de países latinoamericanos*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, 2018.
- DI LISCIA, María Silvia. “Del brazo civilizador a la defensa nacional: políticas sanitarias, atención médica y población rural (Argentina, 1900-1930)”. *Historia Caribe*. Volumen XII, Nº 31, julio-diciembre 2017. Universidad Atlántico, Colombia.
- ESTRADA, Himilce; PEREA, Alexis. *Los Programas Sociales en el Perú 1990 - 2007: Del Alivio a la Superación de la Pobreza*. Congreso de la República del Perú. Lima: 2008.
- FIDA. *Dar a la población rural pobre del Perú la oportunidad de salir de la pobreza*. Roma: Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola, FIDA, 2012.
- IICA. *Perspectivas de la agricultura y del desarrollo rural en las Américas: Una mirada hacia América Latina y el Caribe 2015-2016*. San José: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura, IICA, 2015.
- DU BOIS, Fritz; CHÁVEZ, Jorge; NOVELLI, Cusato. *Programas Sociales, Salud y Educación en el Perú: Un Balance de las Políticas Sociales*. Lima: Instituto Peruano de Economía, IPE, 2004.
- KOOLHAAS, Rem. *OMA Lecture: Countryside*. Amsterdam: 2012.
- MCVS. *Compendio de Análisis del Programa Nacional de Tambos*. Lima: Ministerio de Construcción, Vivienda y Saneamiento, MVCS, 2016.
- MCVS. *Marco conceptual del Programa Nacional Tambos*. Lima: Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento, MVCS, 2015.
- MIDIS. *Una Política para el Desarrollo y la Inclusión Social en el Perú*. Lima: Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social, MIDIS, 2012.
- OECD. *Strategies to improve rural service delivery*. Paris: Organization for Economic Cooperation and Development, OECD, 2010.
- ONU. *La pobreza rural en América Latina: lecciones para una reorientación de las políticas*. Santiago: Organización de las Naciones Unidas - División Desarrollo Productivo y Empresarial, 2003.
- PNT. *Resultados del empadronamiento en el ámbito de influencia de los tambos*. Programa Nacional de Tambos. Lima: MVCS, 2015.
- PNT. *Impacto de corto plazo en población rural y rural dispersa*. Programa Nacional de Tambos. Lima: MVCS, 2016.
- REMY, María Isabel. “Las Urbes, Las Ciudades y La Población Rural”. *Revista Argumentos*. IEP Instituto de Estudios Peruanos, Año 3, nº 2, 2009.
- RODRÍGUEZ, Adrián. *Transformaciones Rurales y Agricultura Familiar en América Latina*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, 2016.
- SRINIVASAN, Sinduja; RODRÍGUEZ, Adrián. *Pobreza y Desigualdades Rurales: Perspectivas de género, juventud y mercado de trabajo*. Santiago: Comisión Económica para América Latina y el Caribe, CEPAL, 2016.
- TANAKA, Martín; TRIVELLI, Carolina. *Las Trampas de la Focalización y la Participación. Pobreza y Políticas Sociales en el Perú durante la Década de Fujimori*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, IEP, 2002.
- WORLD BANK. *Beyond The City: The Rural Contribution to Development*. World Bank Latin American and Caribbean Studies. Washington: ONU, 2005.
- YARASCA, Cristian. *Tambook: Articulación de la Plataforma Multisectorial Tambo al Territorio Peruano*. Tesis de Posgrado. Maestría en Arquitectura y Procesos Proyectuales. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima: PUCP, 2018.

16 | Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial _María Pura Moreno Moreno

- ARAGON, Louis, 1936. “La querella du Réalisme”. *1937 Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979.
- BADOVICI, Jean. “Project décoratif et fresques, par F. Léger”. *L'Architecture Vivante*, Autum/hiver, 1924.
- BADOVICI, Jean. “Peinture murale ou peinture spatiale”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº3, 1937.
- CINQUALBRE, Olivier. “Un rendez-vous à jamais reporté. Léger et l'architecture”. *Cat. Fernand Léger, Centre Pompidou*, 29 mai au 20 septembre 1997. Paris: Ed. Centre Pompidou, 1997.
- Crego Castaño, Charo. *El espejo del orden. EL arte y la estética del grupo holandés De Stijl*. Madrid: Ed. Akal, 1997.
- DEROUET, Christian. “La première peinture murale de Fernand Léger (Vézelay, 1936)”, *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, nº 95, printemps 2006.
- DONATO, Severo. “Therapeutic Polychromy and Architecture: The collaboration between Fernand Léger and Paul Nelson”. *Catálogo Fernand Leger Painting in Space*. Cologne: Museum Ludwig; Munich: Himmer, 2006.
- FAUCHEREAU, Serge. *Fernand Léger, Un pintor en la ciudad*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A., 1994.
- GREENBERG, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002
- HEER, Jan de. “Léger- Le Corbusier”, en *Catálogo Fernand Léger. Painting in Space*. Cologne: Museum Ludwig; Munich: Himmer, 2016.
- LE CORBUSIER. “L'Architecture au Salon d'Automme”, *L'Esprit Nouveau*, nº 19. Dec 1923, no paginación.
- LÉGER, Fernand. “L'Architecture moderne et la couleur”, *Formes et Vie*, nº1, 1951.
- LÉGER, Fernand. “Color en el mundo”. *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- LÉGER, Fernand. “Discours aus Architects”, *Quatrant*, Milán 11, nº 5, September 1933 y *Annales Techniques*, Athens, 1933.
- LÉGER, Fernand. “Le Spectacle: Lumière-Couleur-Image mobile- Objet-Spectacle”, *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris nº7 (July, 1924), nº8(Oct.1924) nº9 (Nov.1924).
- LÉGER, Fernand. “Las actuales realizaciones pictóricas”. *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975.
- MOREL-JOURNAL, Guillemette. “Le Corbusier et Léger face à face, face au mur”, *In situ, Revue des patrimoines*, nº32, consultado en URL : <http://insitu.revues.org/15402> ; DOI : 10.4000/insitu.15402.
- MORENO MORENO, María Pura; SANZ ALARCÓN, Juan Pedro. “Sinergia entre pintura y arquitectura de Paul Nelson: Maison Suspendue”, *Revista Ega, Expresión Gráfica Arquitectónica*, nº26, Año 20, Universidad Politécnica de Valencia, 2015.
- NELSON, Paul. “Peinture spatiale et architecturale, à propos des dernières oeuvres de Léger”, *Cahiers d'art*, nº1-3, Juin 1937.
- TÁRRAGO-MINGO, Jorge. “La Maison Suspendue (1935-1979). Prácticas domésticas radicales: el espacio inútil”, *Proyecto, Progreso y Arquitectura* nº16, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2017.

17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica _Carlos Santamarina-Macho

- AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008. Publicado originalmente en 1941.
- ARAVENA MORI, Alejandro; IACOBELLI, Andrés. *Elemental: incremental housing and participatory design manual = manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.
- BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964.
- BOCHNER, Jay. "The Sign of Stieglitz, the Art of Evans", *History of Photography*, n° 32 (1), 2008.
- BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, S.L., 1997. Publicado originalmente en 1757.
- DE MOLINA, Santiago. *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014.
- DEWEY, John. *Teoría de la valorización: Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008.
- EVANS, Walker. "When "Downtown" Was a Beautiful Mess", *FORTUNE* n° 65, January 1962.
- EVANS, Walker; KIRSTEIN Lincoln. *American photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012. Publicado originalmente en 1938.
- FRIEDMAN, Yona. *La arquitectura móvil*. Barcelona: Editorial Poseidon, S.L., 1978.
- FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ACTAR, 2006.
- GARCÍA-HUIDOBRO, Fernando; TORRES TORRITI, Diego; TUGAS, Nicolás. *El tiempo construye! : el proyecto experimental de vivienda (PREVI) de Lima: génesis y desenlace = Time builds! : the experimental housing project (PREVI), Lima : genesis and outcome*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- GOAD, Jim. *Manifiesto Redneck*. Barcelona: Dirty Works, 2017.
- HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert. *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Urban Design*. New York: The Architectural Book Publishing Co., 1922.
- HOROWITZ, Helen Lefkowitz. "J. B. Jackson as a Critic of Modern Architecture", *The Geographical Review*, n° 88 (4), 1998.
- JACKSON, John Brinckerhoff. "Several american landscapes". ZUBE, Ervin H. *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970.
- JACKSON, John Brinckerhoff. *Discovering the vernacular landscape*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1981. Publicado originalmente en 1977.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.
- NORTON, Louise. "The Richard Mutt Case", *The Blind Man* n° 2, May 1917.
- FLOWDEN, David. *Commonplace*. New York: Sunrise Books, 1974.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage city*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1978.
- RUDOLFSKY, Bernard. *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1987. Publicado originalmente en 1964.
- STADLER, Hilar; STIERLI, Martino; FISCHLI, Peter. *Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown*. Zurich: Scheidegger and Spiess, 2008.
- SENNET, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2019
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003. Publicado originalmente en 1966.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008. Publicado originalmente en 1977.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi de. *Regola delli cinque ordini d' architettvra*. Venetia: Presso Francesco Ziletti, 1582.
- VIGNOLA, Giacomo Barozzi de. Tommaso JUGLARIS (Trad.) y Warren LOCKE (Trad.). *The Five Orders of Architecture*. Massachusetts: Norwood Press, 1889.
- VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995.
- WARE, William R. *The American Vignola*. Scranton: International Textbook Company, 1902.



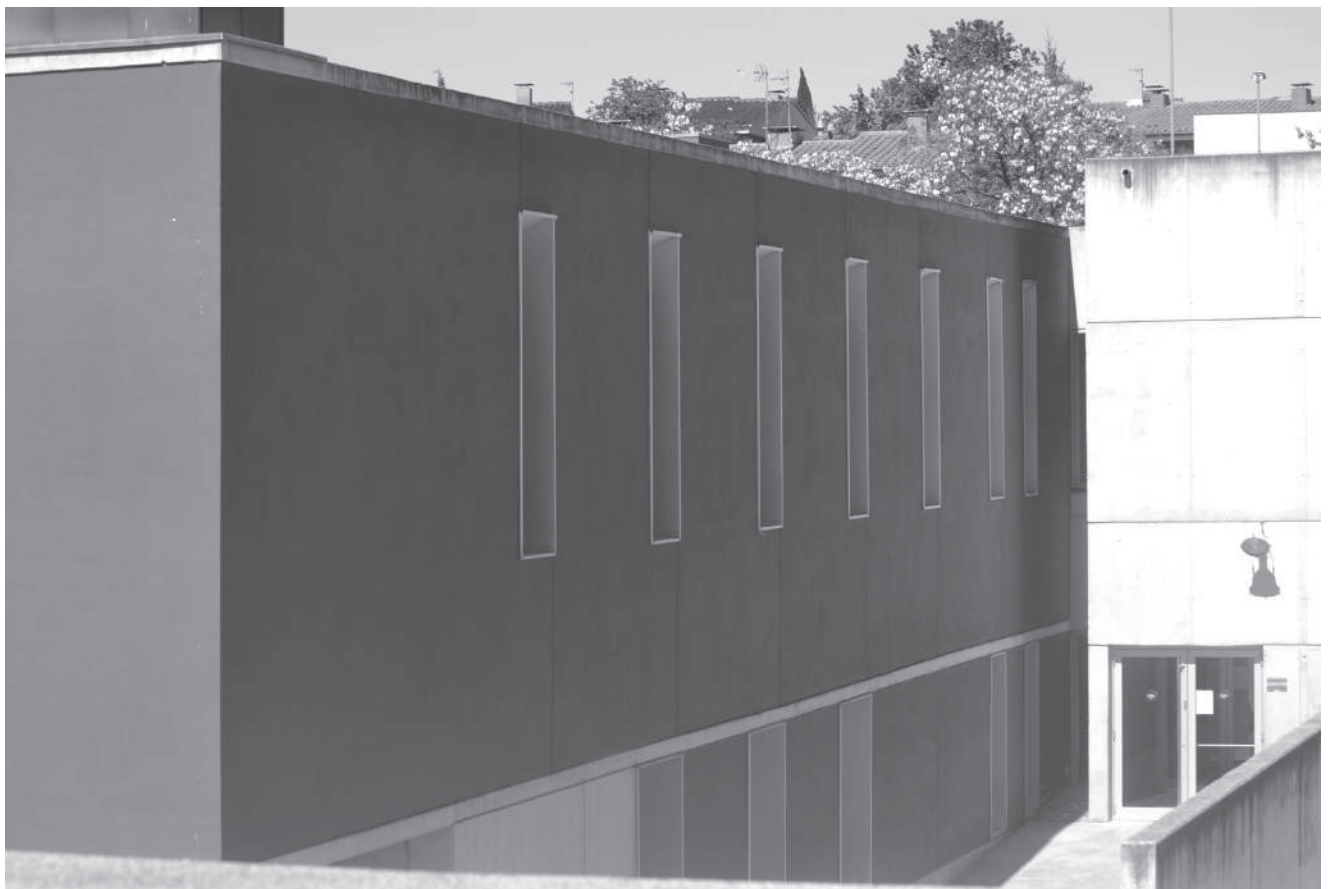
Universitat de Girona
**Departament d'Arquitectura
i Enginyeria de la Construcció**

El Departamento de Arquitectura e Ingeniería de la Construcción es uno de los 24 departamentos que forman el conjunto de la UdG. Es el que abastece de profesorado a los estudios de grado en Arquitectura técnica y Arquitectura, principalmente. Asimismo, a los estudios de máster en Arquitectura y en Sostenibilidad y Gestión de la Edificación en el Sector Turístico.

Tiene su sede en la Escuela Politécnica Superior, la cual además de ofrecer los estudios del ámbito de la Edificación, también imparte estudios de Ingeniería.

Los grupos de investigación CATS i AiT están adscritos a este departamento.

Más información: <http://www.udg.edu/depaec>



01 | El alfabeto de la memoria. Puentes, tiempos y tipos: John Hejduk, Andrea Palladio y Louis Kahn en Venecia _Javier Navarro-de-Pablos, María Teresa Pérez-Cano



[1]



[2]



[3]

Resumen pág 12 | Bibliografía pág 18

Universidad de Sevilla.
 Javier Navarro-de-Pablos es arquitecto y Máster en Arquitectura y Patrimonio Histórico por la Universidad de Sevilla. Contratado Predoctoral FPU. Ha realizado estancias internacionales en IUAV de Venecia, SWUST of Mianyang (China) y Universidad de Oriente de Santiago (Cuba). Premio en la XIII Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, sección PFC. Investigador del Ministerio de Fomento (2016) y del Instituto Universitario de Arquitectura y Ciencias de la Construcción de la Universidad de Sevilla (2017). Adjunto a la Subdirección de Cultura de la ETSA de Sevilla. Como docente imparte clases en el Dpto. de Urbanística y Ordenación del Territorio, donde desarrolla su tesis doctoral centrada en el espacio público como lugar de ocupación ritual. Profesor invitado en el Máster PARES de la Università Sapienza di Roma y en el Máster de Comunicación Arquitectónica de la Universidad Politécnica de Madrid. jnavarro@us.es

Universidad de Sevilla.
 María Teresa Pérez-Cano es profesora titular de la Universidad de Sevilla. Su labor docente e investigadora la vincula al urbanismo y la protección del patrimonio. Directora del Grupo de Investigación Hum700 "Patrimonio y Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía", es IP del proyecto de Excelencia "Caracterización Urbano Patrimonial y Modelo Turístico Cultural en Ciudades Medias. Potencialidades y Retos para su Internacionalización: Bética Interior". Evaluadora de distintas agencias Nacionales. Dirige la colección Arquitectura de la Editorial Universidad de Sevilla. Tiene reconocidos tres sexenios de investigación. Ha dirigido hasta la fecha 28 tesis doctorales, así como gran cantidad de TFM y contratos predoctorales. En la actualidad es coordinadora académica de la sede de Mairena del Aljarafe del Aula de la Experiencia de la Universidad de Sevilla. tpcano@us.es

Palabras clave
 Puente, memoria, tipo, mascarada, John Hejduk, Andrea Palladio, Carpaccio, Louis Kahn, Aldo Rossi

Método de financiación
 Beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España y Fundación de Investigación de la Universidad de Sevilla.

¹ Del original *Mnemosyne Bilderatlas* o "Atlas de las imágenes de la Memoria", siendo Mnemosyne la personificación de la memoria, hija de Gaia y Urano y madre de las nueve musas. WARBURG, Abraham. *Atlas Mnemosyne* [ed. Fernando Chueca], Madrid: Akal, 2010.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Catálogo de exposición. Madrid: Museo Nacional Reina Sofía, 26/11/2010-28/03/2011.

³ RAMOS, Eva Á. "El caos de la denominación posmoderno: algunas consideraciones en torno al término", *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, n° 16, 2016, pp. 73-88.

⁴ El concepto hace referencia a una acción teatral que nace en Inglaterra durante el siglo XVI consistente en un baile de máscaras que acompaña la entrega de regalos al rey en la Royal Court. VALDÉS, Bernardo. "Hejduk y la máscara arquitectónica: Espacio del ser, objeto para parecer". *La Corte del Juez itinerante: espacio para una coreografía política*. Tesis Magister. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2003, pp. 101-115.

⁵ A pesar de esta digresión congénita, ambas representaciones buscan el mismo objetivo: la transmisión de un mensaje a través de un abecedario iconográfico. Considerando las vocales y consonantes de nuestra escritura como símbolos que, una vez ordenados, cuentan historias, los procesos pictórico y arquitectónico del Bosco y Hejduk emulan un ritual puramente narrativo.

⁶ La liminalidad hace referencia a aquellas fases de transición, donde el estado, tiempo o espacio es ambiguo; las relaciones entre la arquitectura y los planteamientos antropológicos de Van Gennep y Victor Turner siguen constituyendo un importante vacío en el pensamiento arquitectónico.

⁷ WITASIĄK, Katarzyna. "The archetype of the labyrinth in the architecture of holocaust memorials". *Czasopismo Techniczne, Architektura Zeszyt 2-A*, n° 8, 2016, pp. 253-260.

⁸ BASCONES DE LA CRUZ, Gabriel. "John Hejduk: Víctimas" [Reseña]. *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018, pp. 152-153.

⁹ En cambio, tal y como puede verse en la Figura 5, la construcción n° 28, hogar de la bibliotecaria juega con la infinita combinación de sus tres torres –nombradas como de "la ficción, la semi-ficción y la no-ficción"– incidiendo en las relaciones congénitas entre lenguaje, caos y arquitectura. En una de las edificaciones más cercanas a las torres-biblioteca encontramos la máscara del poeta, la n° 4, una construcción de una sola planta que muestra el abecedario en su cubierta, presentándose como un laboratorio en el que probar todas las combinaciones posibles de los signos gráficos. Hejduk parece presentar así al escritor de poemas como el creador del lenguaje y, por ende, el creador del mundo.

[1] La confección de cada agrupación venía determinada por la selección y manipulación de fotografías provenientes de una vasta colección familiar y su posterior colocación sobre una mesa negra en forma de collage. Su sencillez permitía hacer de la obra una experiencia abierta e infinita. En WARBURG, Abraham: *Atlas Mnemosyne*, lámina n° 45, 1927. The Warburg Institute, Londres.

[2] SOANE, John: *Section*, 1812-1834. Casa-Museo de Sir John Soane. Academy of Architecture, Soane Museum and Library, Londres.

[3] BOSCO, el: *El Jardín de las Delicias*, panel central, h. 1500-1505. [Pintura al óleo sobre tabla, 220x389 cm] Madrid, Museo del Prado.

Introducción

La búsqueda de una matriz universal capaz de ordenar el conocimiento del mundo lleva al historiador del arte alemán Aby Warburg a confeccionar, a partir de 1924, su célebre *Atlas Mnemosyne*¹. Despojándose de la linealidad del tiempo, la obra pretende clasificar cada una de las regiones del mapa de la cultura –centrándose en el Renacimiento florentino– a través de un orden propio de piezas artísticas agrupadas en láminas y tablonos [1]. El hamburgués aplica una original metodología que Walter Benjamin, años más tarde, explicaría en una escueta cita: "todas las cosas se encuentran vinculadas al mundo por relaciones secretas"². Siete décadas antes de que Abraham Mortiz Warburg ideara su enciclopedia, esa misma obsesión empuja a Sir John Soane a construir una casa-museo de la memoria en Londres [2]. El n° 13 de Lincoln's Inn Fields se transforma en un gran Atlas "prewarburgiano" repleto de maquetas, pinturas, esculturas, sarcófagos, vajillas, muebles y dispares objetos curiosos. Esta anárquica guarida acabaría siendo referencia inspiradora para varias vanguardias, fascinadas por la acumulación y el desorden³.

Adelantándose cuatro siglos a la excéntrica sistematización de Soane, el holandés Jheronimus Bosch –el Bosco– pinta *El Jardín de las Delicias* [3], un memorable tríptico en el que condensa el universo en tres paisajes repletos de artefactos antropomorfos y teriomorfos. La colección de alegorías, imágenes y símbolos reunidos resumen la "historia del mundo" a través de una serie de conceptos culturales heredados: el miedo, la fe, el pecado, la liberación o el castigo. En ese fárrago de bestias aparecen hombres-árbol, frutas habitables, instrumentos musicales letales o pájaros-barco dibujando una secuencia de símbolos y metáforas marcadas por un caos deliberado. La posición de estas arquitecturas imprevistas permite el surgimiento de relatos colaterales, uno por cada pequeña escena, convirtiéndose en una obra en expansión continua regida, al igual que las recopilaciones de Soane o Warburg, por un albedrío consciente.

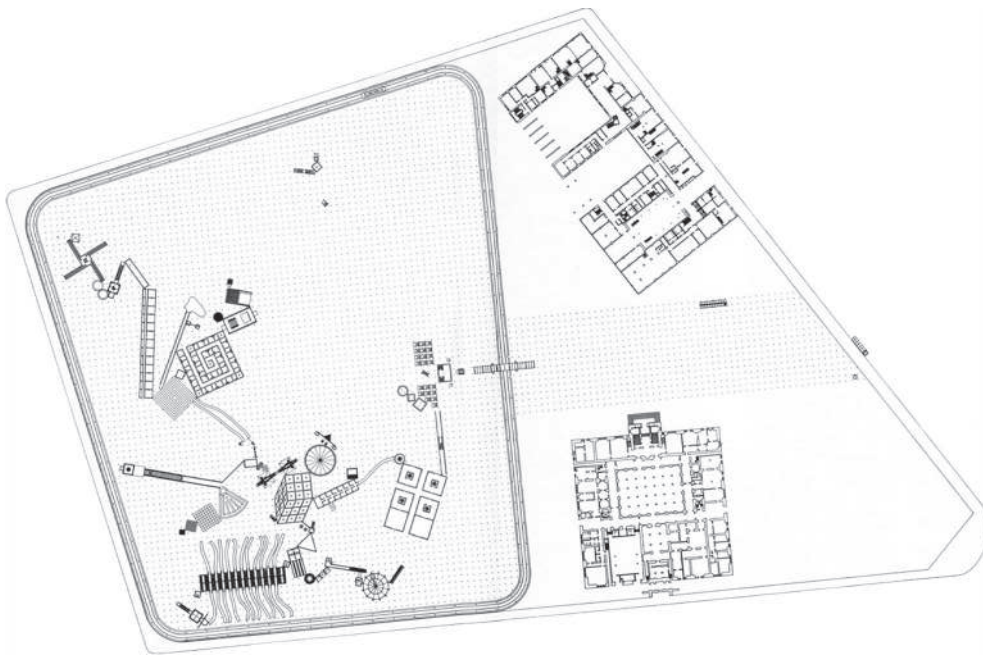
Esta escena pictórica tendrá su eco arquitectónico en 1983, cuando el neoyorquino John Hejduk presenta sus *Mascaradas*⁴, un conjunto de artefactos alegóricos capaces de sintetizar la raíz funcional de toda arquitectura. Emulando el proceso de producción del Bosco, Hejduk ordena su alfabeto de imágenes a modo de reparto teatral. El inquietante bestiario de estructuras de *El Jardín de las Delicias* da paso a construcciones detalladas que adaptan la forma arquitectónica a la función de su morador. Si las del Bosco nacían de la "memoria" del pecado, las máscaras de Hejduk parten de una mirada poética⁵ que acaba hilando el Holocausto con Andrea Palladio y Louis Kahn mediante una invariante arquitectónica. Los tres proyectos, cuyas relaciones desvelan las raíces icónicas de la arquitectura veneciana, se explican a través de la figura del "puente", presentado como espacio liminal⁶ entre tiempos y espacios.

A pesar de que podría explicarse la elección del puente como respuesta automática a las condiciones de la laguna véneta, los trabajos de Palladio, Hejduk y Kahn pertenecen al capítulo de ejercicios de decantación tipológica que, siguiendo las huellas de Warburg, Soane o el Bosco, resumen las primitivas relaciones semánticas entre arquitectura, lenguaje y tiempo.

La máscara del tiempo

La primera de las máscaras de Hejduk, proyecto que capitaliza la obra del arquitecto americano, nace cuando la ciudad de Berlín convoca un concurso para la construcción de un parque público en una manzana que había sido ocupada por los cuarteles y cámaras de tortura de las SS y la Gestapo [4]. Entre las escasas propuestas presentadas, John Hejduk expone un plano impreciso y esquemático, con símbolos encerrados en un espacio vedado por las vías del tren en lo que parece emular un campo de concentración⁷. En la *Mascarada de Berlín* se proyectaron sesenta y siete estructuras, siendo los propios ciudadanos los encargados de decidir qué artefactos debían construirse y cuáles serían descartados⁸. A cada una de las estructuras se le asignaría un nombre y un número de acuerdo con su función específica dentro del conjunto: en la torre-hospital (n° 19) habitaría el médico mientras que en la máscara de la justicia (n° 56), un simétrico y estrecho patíbulo, se pondría en relación a juez y acusado.

Las relaciones entre sujeto y función simulan ese escenario teatral en el que los actores siguen un guión abierto y en el que los vínculos espaciales entre cada uno son capaces de construir relatos dispares: por ejemplo, la concatenación del médico (n° 19), la enfermera (n° 20), los muertos (n° 63), el exiliado (n° 65) y la ruta del tren (n° 66) parece escribir un relato de huidas, destierros y masacres asociado a la parcela preexistente⁹. Diez años después del proyecto berlinés, el poeta David Shapiro, uno de los personajes clave de la lírica norteamericana contemporánea, entrevista a John Hejduk con motivo del rodaje de un documental sobre el arquitecto; en el repaso a las experiencias vitales en torno a la docencia, el dibujo y la arquitectura, Hejduk responde a la pregunta de cómo incorpora la poesía en su trabajo con una respuesta que sintetiza los impulsos que llevan a Warburg o al Bosco a inventar su propio alfabeto¹⁰:



[4]

“No establezco separación alguna [entre arquitectura y poesía]. Un poema es un poema, un edificio es un edificio, la arquitectura es la arquitectura, la música es... todo es estructura. Uso la poesía como lenguaje. (...) No puedo hacer un edificio sin construir un nuevo repertorio de personajes, de historias, de lenguajes... No se trata de construir *per se*, sino de construir mundos.”

El acto creativo se convierte para Hejduk en un proceso de reinención, orden y clasificación marcado por una obsesiva vuelta al punto de partida ¹¹. Aunque deja entrever que la arquitectura conocida no le sirve como abecedario, viéndose forzado a crear nuevos mundos reordenando las partículas, iconos y símbolos de su memoria, sus máscaras no son más que una síntesis de elementos arquitectónicos primarios, acumulados involuntariamente en su memoria cultural.

Una de las máscaras, la número 7, representa un puente de madera levadizo, compuesto de un cuerpo central y dos rampas de acceso: el *Drawbridgeman* –el hombre del puente levadizo [5]– es una máscara esencial para la concepción del proyecto por ser el único punto de acceso al parque y tener una posición fija ¹². La entrada al recinto se hace a través de un amplio camino de árboles que conducen a la puerta principal, donde se toma el tren hasta llegar al puente, al *Drawbridgeman*. Es en este punto donde se produce el contacto con el interior del espacio, con la memoria del horror.

Este “hombre” actúa como mensajero, flotando entre el cielo y la tierra; Hejduk lo representa como un ángel –al que Rainer-María Rilke había hecho referencia años antes– ¹³ que se mueve en el ámbito entre las dos orillas: el presente y el futuro. Según la definición del poeta checo, los ángeles son entidades incapaces de decidirse entre lo visible y lo invisible, en una eterna fechoría escurridiza. John Hejduk –quien dice que dibuja ángeles porque ha leído a Rilke– cuenta que



[6]

[4] HEJDUK, John: *Berlin Masque*, 1979-1983. Planimetría propositiva para el Parque de la Memoria: en el límite del parque, encerrado por las vías del tren, el Puente de Rialto de Carpaccio une dos tiempos y dos espacios, futuro y pasado, máscaras y preexistencias. Architectural Association collections, Londres.

[5] HEJDUK, John: *Berlin Masque*, 1979-1983. Catálogo de máscaras. En gris claro se señala la n° 7, la guardia del hombre del puente levadizo. Architectural Association collections, Londres.

[6] CARPACCIO, Vittore: *El milagro de la reliquia de la Cruz en el Puente de Rialto*, 1494. Galleria della Academia, Venecia. En segundo plano, el antiguo puente levadizo de madera.



[5]

este ángel, negándose a habitar en alguno de los dos tiempos, vaga en el limbo temporal del parque hasta que observa el cuadro *El milagro de la reliquia de la Cruz en el Puento de Rialto* [6], dibujado por Vittore Carpaccio en 1496¹⁴. En ese momento, el “hombre del puente levadizo” decide medirlo y construirlo con la ayuda de otra de las máscaras del parque, “el carpintero”, desvelándose como un ángel-arquitecto que no solo vive, como la mayoría de las máscaras, en su estructura correspondiente, sino que él, como el agua y Venecia, es el creador y el creado. La *Scuola Grande di San Giovanni Evangelista* encarga esta pintura a Carpaccio en honor a una reliquia de la Vera Cruz, propiedad de la Escuela, que había sido entregada por el Patriarca de Constantinopla y que, según la leyenda, había conseguido sanar a un loco, pero en el cuadro la reliquia está ausente.

Mientras el observador busca el objeto perdido, Venecia lo captura y arrastra al fondo de la secuencia espacial: cinco figuras blancas reposan de pie en mitad del Puento de Rialto —una pasarela levadiza de madera articulada en tres partes, de idéntica estructura que el *Drawbriggdeman* de Hejduk—, mezcladas entre una multitud que vaga sin dirección clara. La importancia del puente hace que el milagroso evento por el que es concebido quede relegado a un espacio menor, un pequeño balcón en el que el loco aparece oculto por una columna mientras la ciudad continúa desarrollando su actividad, ajena al suceso. Nadie en la escena mira hacia arriba; el fondo conquista la figura y el ángel-arquitecto se traslada desde Berlín hasta Venecia —o a la inversa—. La reconstrucción que Hejduk propone del antiguo Puento de Rialto reaviva las capas de pasado y las historias almacenadas en las pisadas de los transeúntes dibujados cinco siglos antes por Carpaccio, haciendo aún más conmovedora —según el propio arquitecto— la necesidad de la construcción de un puente, o su máscara, en una ciudad que, sin canal, tiene un muro que la divide.

Hejduk y Carpaccio plantean el mismo juego de representaciones, en el que cada “participante” busca interminablemente la identidad de la persona deseada sin lograr jamás arrancarle la máscara y descubrir quién es en realidad. El discurso de la *Mascarada de Berlín*, repleto de metáforas y

¹⁰ Extracto de la entrevista de David Shapiro a John Hejduk para el documental *John Hejduk. Builder of Worlds*. BLACKWOOD, M. (Productor). *John Hejduk. Builder of Worlds* [Documental]. Nueva York: Michael BlackwoodProductions Inc. En SHAPIRO, David. “El arquitecto que dibujaba ángeles. Entrevista con John Hejduk.” [traducción de Araceli Maira], *Minerva: Revista del Circulo de Bellas Artes*, n° 14, 2010.

¹¹ PEREZ-GOMEZ, Alberto. “The Renovation of the Body: John Hejduk & the Cultural Relevance of Theoretical Projects”, *AA files*, n° 13, 1986, pp. 26-29.

¹² HEJDUK, John. *Victims*. London: Architectural Association, 1996.

[13] MICAL, Thomas. “Genius, Genus, Genealogy: Hejduk’s Potential Angels”. *Interstices*, n° 7, 2006, p. 9.

¹⁴ GENTILI, Augusto. *Le storie di Carpaccio: Venezia, i Turchi, gli ebrei*. Venecia: Marsilio, 1996.

¹⁵ PASTOR, Carlos B. “De La Widow’s Walk A Security. Una Interpretación Sobre Las Masques De John Hejduk/From The Widow’s Walk To Security. An Interpretation On The Masques Of John Hejduk.”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018, pp. 84-99.



[8]

alegorías “bosquianas”, presenta el puente como el espacio a través del cual “se observa y se oye el mundo”¹⁵. El parque se explica y condensa en esta máscara, acceso y punto de contacto entre dos momentos: la grilla geométrica que se expande por el recinto únicamente sobrepasa los raíles perimetrales en este punto, el *Drawbridgeman* (nº7), para conquistar un espacio triangular de transición –entre el tren y la calle– en el que emergen los dos edificios preexistentes.

La Venecia imaginada en los cuadros de Carpaccio o Canaletto permite que sueño y realidad queden soldados en un claroscuro permanente; la ciudad y sus canales son el cristal que refleja dos realidades condensadas en una línea. El mundo atraviesa puentes mientras el polvo del presente se va acumulando, dejando que sea el “pasado” el que almacene las muecas del terror y la masacre. Mientras el Puente de Rialto pintado por Carpaccio se desploma en 1524¹⁶ las máscaras de Hejduk nunca llegarían a construirse.

La *Mascarada de Berlín* y Venecia son, en definitiva, una dupla de juegos enciclopédicos: a la vez que el sistema teórico planteado por Hejduk podría servir de recetario con el que construir ciudades y explicar parte de la historia de la arquitectura, fundada en las relaciones forma-función, la capital lagunar es la expresión materializada de ese abecedario, en el que el palacios –*palazzi*–, torres –*campanille*–, plazas –*campi*– y puentes –*ponti*– explican en una reducida trama los principios fundacionales del hecho urbano.

Rialto o el axioma fundacional

El puente constituye la clave funcional que posibilita convertir un archipiélago de difícil habitabilidad en una ciudad-estado. Como icono inspira a un importante caudal de obras artísticas e intervenciones arquitectónicas que parten de su conversión en tipología universal de Hejduk a su aplicación contemporánea como espacio escénico multiusos de Louis Kahn. Este proceso de reverberaciones entre imágenes y tipos acumula una interesante secuencia imposible: mientras el Puente de Rialto pintado por Carpaccio inspira el refugio para ese “ángel de la memoria” imaginado por Hejduk, la segunda versión del proyecto de Andrea Palladio para la construcción de un nuevo puente, plasmado en un cuadro de Canaletto, inaugura una tipología mixta que, a su vez, será tomada por Louis Kahn como referencia para su Palacio de Congresos.

[8] CANALETTO, II: *Capriccio Palladiano*, 1740. Galleria Nazionale, Parma. Representación del puente de Rialto de acuerdo al segundo diseño de Palladio, en una experimentación artística superponiendo “lo que se ve” pero “no existe”. La yuxtaposición de diferentes elementos arquitectónicos de ciudades y tiempos diferentes permite reconocer elementos venecianos sin ser dibujados en realidad: el óleo incluye, además del central y protagonista puente de Rialto, otras dos obras –estas sí realizadas– de Palladio, el Palacio Chiericati (izquierda) y la Basílica palladiana (derecha), ambas en la cercana Vicenza.

¹⁶ BERNABEI, Mauro, et al. "The wooden foundations of Rialto Bridge (Ponte di Rialto) in Venice: Technological characterisation and dating." *Journal of Cultural Heritage*, n° 36, 2019, pp. 85-93.

¹⁷ CALABI, Daniela, et. al. *Rialto: le fabbriche e il ponte, 1514-1591*. Turin: G. Einaudi, 1987.

¹⁸ GELICHI, Sauro. "La storia di una nuova città attraverso l'archeologia: Venezia nell'alto medioevo." *Three empires, three cities: Identity, material culture and legitimacy in Venice, Ravenna and Rome, (750-1000)*. Turnhout, Bélgica: Brepols Publishers, 2015, pp. 51-98.

¹⁹ Con treinta y dos ya había rondado la ciudad en condición de aprendiz de Giangiorgio Trissino. RELLOSO, David. "Palladio: el arquitecto (1508-80)." *DC PAPERS. Revista de Crítica y Teoría de la Arquitectura*, n° 19, 2010, p. 263.

²⁰ Giacomo Frey, monje y arquitecto veronés, lanza un siglo antes la propuesta de crear un puente de piedra, intención que es recogida por el dogo Gritti al convocar una suerte de concurso público con las propuestas de los principales arquitectos del momento. Además de Andrea Palladio, artistas como Sansovino, Vignola, Scamuzzi, o Boldú participarán en el proyecto, siendo seleccionado el de Antonio da Ponte. La precariedad de las arcas de la República de Venecia provoca la demora en la construcción del anhelado puente de piedra, que será finalmente la conjunción de varios de los proyectos presentados.

²¹ ERSETIG, Diego. "Il ponte di Rialto a Venezia. Ricostruzione del progetto di Andrea Palladio da un "capriccio" di Canaletto." *DISEGNARECON*, vol. 2, n° 3, 2009.

²² La figura de John Hejduk y la huella de la memoria en su obra ha sido recogida en un excelso recorrido condensado en la tesis doctoral: BASCONES DE LA CRUZ, Gabriel. *Francesco Venecia y John Hejduk: la vigencia del arte de la memoria en la arquitectura contemporánea* [Tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017.

²³ ASHRAF, Kazi Khaleed. "Taking Place: Landscape in the Architecture of Louis Kahn." *Journal of Architectural Education*, vol. 61, n° 2, 2007, pp. 48-58.

²⁴ DI FRANCO, Andrea. "Un progetto per Venezia.", *TERRITORIO*, vol. 67, 2013, pp. 97-102.

²⁵ KAHN, Louis I. *The Louis I. Kahn Archive: Buildings and projects, 1967-1969*. Nueva York: Garland Science, 1987.

²⁶ KAHN, Louis I. *Louis Kahn: essential texts*. Nueva York: WW Norton & Company, 2003.

²⁷ El escritor argentino hablaría de la imposibilidad de suponer cualquier atisbo de objetividad al acto de clasificar u ordenar en su relato "El idioma analítico de John Wilkins". En un breve recorrido por los intentos de sistematizar el lenguaje, el texto cuenta cómo el naturalista inglés acomete en 1664 la empresa de inventar un idioma que abarcará todos los pensamientos humanos. Años después, el prólogo de *Otras inquisiciones* (Madrid: Alianza Editorial, 2002) serviría a Michel Foucault de inspiración para el celeberrimo escrito *Las palabras y las cosas* (1997), alegando que el pasaje de Borges había sido el precursor de su enciclopédico discurso. El epílogo literario del argentino acabaría en 1985 con la publicación de su "Atlas" personal, un juego recurrente en el que aplica la mesa de imágenes de Warburg a su experiencia vital, marcada por una incesante voluntad por desvelar los hilos invisibles y universales aludidos por Benjamin.

Para destejer esta enrevesada madeja partimos de la génesis de este puente-musa: los primeros asentamientos venecianos se producen, precisamente, en torno a las islas del Rialto, cuando toda la península itálica está ocupada por los francos. El pequeño y disgregado estado lagunar, que empieza a extenderse saltando el Gran Canal y llegando hasta San Marcos, se estructura a través de un sistema de embarcaciones mercantiles encargadas del transporte de personas. Cuando el mercado de Rialto empieza a crecer, este queda obsoleto y urge la necesidad de construir una estructura estable que una, a pie, las dos orillas principales de la ciudad. El *Ponte della Moneta*, una débil pasarela sobre embarcaciones acopladas aparece en 1175 ¹⁷. Años después será demandada la primera estructura fija de madera, compuesta por dos rampas unidas a una sección central móvil de mayor altura para permitir el paso de barcos de mayor mástil. Dos siglos más tarde, en 1310, la sublevación contra el dogo Pietro Gradenigo provoca la huida del conspirador Bajamonte Tiepolo ¹⁸. Para evitar su fuga, se quema y derriba el ya llamado Puente de Rialto, que es reconstruido ese mismo año logrando sobrevivir hasta 1444, cuando cae por la acumulación de una multitud que espera el paso de la esposa del marqués de Ferrara. Sucesivas reconstrucciones se llevan a cabo a la vez que la ciudad crece y se consolida como puerto y puente entre Oriente y Occidente; cuando Palladio sueña otra Venecia, esta deambula en un limbo entre el apogeo y la decadencia en la que sucumbe dos siglos después con la conquista de Napoleón.

El arquitecto paduano realiza su primera visita documentada a Venecia con la edad de cuarenta años, en 1548 ¹⁹. Tras haber cosechado un importante reconocimiento por la Basílica de Vicenza, Palladio se sumerge en el competitivo círculo artístico veneciano. Del viaje, que en un principio tenía el único fin de acercarse al taller de Sansovino y discutir con el escultor y arquitecto toscano la propuesta de reconstrucción de las logias de la Basílica, nacerán dos irrealizados proyectos para el Puente de Rialto. Años antes, el binomio entre el dogo humanista Andrea Gritti y Sansovino había pretendido reimpulsar la imagen de una República herida tras la derrota en la batalla de Agnadello a manos de La Liga de Cambrai, liderada por el Papa Julio II. El plan proponía una *Renovatio urbis* que comenzaría con la construcción en la plaza de San Marcos de la Loggetta, la Zeca y la Librería Marciana y acabaría con una colección de iglesias "palladianas". A pesar de que la participación del arquitecto fue clave en la regeneración de la escena urbana de la isla, su segunda propuesta para el Puente de Rialto es rechazada en agosto de 1554. Tres años antes el primer proyecto, en el que se proponía la apertura de dos plazas porticadas en sendas orillas, había sido descartado ²⁰.

Andrea Palladio había planteado esta vez un sólido cuerpo de cinco arcos presidido por una potente estructura a modo de templo clásico: cuatro columnas corintias y pilastras en las esquinas soportando el entablamento y un frontón, reuniendo la idea de puente galería. Sobre la estructura arqueada se posaría un cuerpo cruciforme en correspondencia al cruce de los dos cursos que convergen en él, el de las aguas y el de los mercaderes. En el interior, las bodegas y puestos quedan ordenadas por una triple calle que parece condensar la vida mercantil de la ciudad [7].

El proyecto, descartado por su escala sacra, es transformado por el arquitecto en su libro *I quattro libri dell'architettura*, en el que presenta "*Un ponte de la mia inventione*", simplificando la estructura en tres arcos a la vez que aumentaba la envergadura del cuerpo central con la inclusión de dos columnas²¹. Este segundo proyecto quedará retratado por Canaletto en su particular *Campo Marzio*, en el que el pintor superpondrá la Basílica de Vicenza y el Palacio Chiericati —ambas obras de Palladio— con la Venecia construida en un juego, el "*capriccio*", que dibujará una ciudad imaginaria en la que el genio de lo "piranésico" se halla en el reconocimiento del lugar como Venecia, sin en realidad serlo [8].

La representación ilusoria de Canaletto cierra el círculo de ecos repetidos en la epidermis temporal del Puente. La escena, puramente teatral, guarda la clave que siglos más tarde Hejduk consideraría como alfabeto de su *Mascarada de Berlín*: una ciudad con un puente, una basílica y un mercado a modo de iconos universales. Estas grandes construcciones primarias son las vocales con las que Hejduk construye su parque y Canaletto su ciudad imaginada. La combinación de estos lexemas arquitectónicos, al igual que ocurría con la composición de máscaras, escribe distintos relatos que varían en función de la posición de las mismas. Sendos proyectos, condensadores de toda la arquitectura, están marcados por la memoria de cada autor. Buscando construir un abecedario ecuménico, Hejduk y Carpaccio acaban inevitablemente proyectando los ángeles de su memoria.

El desaparecido puente de madera de Rialto recorre un inmenso caudal temporal hasta posarse, a través de Carpaccio, en el catálogo de máscaras del arquitecto americano, transformándose en una suerte de arquitectura sanadora. El *Drawbridgeman*, escondido en este fárrago de citas, autores y obras, habita en la máscara del puente demostrando cómo los iconos alojados en la memoria cultural permanecen invariables en el cíclico relato de la arquitectura ²².

El puente como lexema

La innovación tipológica planteada por Palladio en el proyecto ausente de Rialto significa un desafío para la dogmática arquitectura veneciana, condicionada por unas condiciones naturales extremas y un estilo identitario que buscaba diferenciarse de las corrientes lombardas y toscanas. Cuatrocientos años después, cuando en 1969 Louis Kahn presenta el proyecto para el Palacio de Congresos, el puente continúa siendo la letra más profusa del abecedario veneciano.

Diez años antes, en 1959, el entonces alcalde y director de la Bienal de Venecia, Giovanni Favaretto Fisca invita a Kahn a participar en la 34ª edición de la Bienal en busca de una gran firma arquitectónica, emulando aquel concurso abierto promovido por el dogo Gritti. Pocos meses después se concreta el encargo de la construcción de un palacio de congresos en los *Giardini Pubblici*, al este de la ciudad, en el barrio de Castello ²³ [9]. Giuseppe Mazzariol, encargado de la gestión cultural de la ciudad, viaja al estudio de Kahn en Filadelfia para concretar los detalles del proyecto; ambos coinciden en la necesidad de revitalizar un recinto que desde la primera Exposición Internacional de 1895 había quedado al margen de la actividad urbana veneciana.

El arquitecto, habiendo recorrido y dibujado la ciudad años antes, reconoce su carácter de hilo conductor entre Oriente y Occidente. Así lo demuestran los primeros bocetos del proyecto, dejando entrever un edificio a modo de puente colgante entre dos márgenes representantes de la dualidad reflectante de la ciudad. En sendos puntos de contacto con las orillas quedaban contenidos los accesos y servicios, disponiendo una gran sala en el vano y una cubierta poblada de cúpulas cubriendo un salón polivalente en el último nivel. Así, el edificio suspendido encallaba en paralelo al canal de San Marcos hasta incrustarse entre la arboleda de los jardines [10].

El 26 de diciembre de 1968, Kahn y Vallhonrat –arquitecto en el que delega la correspondencia con Mazzariol– viajan a Venecia para estudiar y preparar la presentación pública del proyecto ²⁴. Kahn no deja de producir esbozos y dibujos que quedarán definidos en los planos presentados el 30 de enero en el Palacio Ducal, junto a dos grandes maquetas: la primera, en escayola, representa la trama urbana sobre la que emergen los edificios más significativos –entre ellos el irrealizado Hospital de San Giobbe de Le Corbusier–, mientras la segunda define el proyecto en detalle. En la muestra Kahn explica su intención de crear un “teatro redondo donde la gente mire a la gente”²⁵, por lo que el espacio escénico colgante quedaba articulado mediante gradas concéntricas alrededor de un escenario central. Al ser una pieza alargada, los círculos quedaban recortados de forma paralela sin renunciar a la visión total ni a la sensación de escenografía colectiva [11].

Como si un reflejo del proyecto de Palladio se tratase, el puente se convierte en un contenedor habitable para desprenderse del carácter canónico de paso. Las tres calles interiores que recorrían el proyecto palladiano quedan reducidas a dos, contenidas en dos vastas vigas estructurales. La versatilidad del espacio, requerida por el programa, es resuelta permitiendo convertir la sala principal en dos auditorios independientes: un teatro redondo menor o varias plazas menores para coloquios. Entre tanto, la segunda planta albergaría la sala de recepciones, materializada en un espacio alargado y cubierto por tres cúpulas anilladas de acero inoxidable y vidrio.

Con una abundante afluencia de visitantes, la muestra se clausura y desmonta; la *Azienda de Soggiorno e Turismo* empieza a retrasar la gestión de los permisos necesarios para el arranque de las obras. Poco después Kahn es informado de la falta de liquidez municipal. Tres años después, en enero de 1972, Kahn viaja a Venecia invitado por Mazzariol para impartir un ciclo de conferencias en la universidad ²⁶. El proyecto se retoma con un cambio de posición, trasladándose a la espalda de los *Giardini* para insertarse en el mítico *Arsenale* [12] [13]; el puente suspendido, en el que aparece un nuevo piso de pequeñas salas sobre el auditorio, cobra sentido posándose sobre el agua de la *Darsena di Arsenale Vecchio*. Por tercera vez, como un sino bíblico, el proyecto pasaría a engrosar la nutrida colección de arquitecturas ausentes de la ciudad de Venecia [14].

El tejido infinito. Cierre y apertura de círculos.

Desde que Carlos Martí Arís escribiera su lúcido relato en torno a las invariantes múltiples en la arquitectura, las lecturas análogas de los planteamientos de *La Tendenza* italiana han sido un ejercicio recurrente en el desvelo de la forma urbana y los tipos edificatorios. En el rastreo de los



[7]



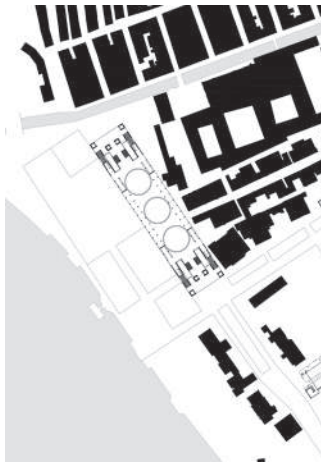
[9]



[10]

[7] Puente de Rialto proyectado por Palladio, Venecia, 1554. El Campo de San Bartolomeo (orilla este) y el de Santo Stefano (al oeste) quedan cosidos a través de este filtro (condensador) espacial, que hubiese sustituido al antiguo mercado de Rialto como centro comercial y urbano de la ciudad. Elaboración propia.

[9] Palacio de Congresos de Louis Kahn, 1968. Posición de las variaciones proyectuales: al sur, en el núcleo de los *Giardini Pubblici*, se localizaba el primer proyecto que, huérfano de funcionalidad, pendía sobre tierra firme. La segunda propuesta, al norte, en plena bocana del *Arsenale*, respondía al esquema de puente habitable en una suerte de traslación del esquema palladiano. Elaboración propia.



[11]



[12]



[13]

[10] Palacio de Congressos de Louis Kahn, 1968. Planta baja con dos núcleos de acceso a los extremos. Al este de los jardines de la Bienal se proyecta y construye el nuevo Pabellón Nacional italiano. Al sur, formando un triángulo con el citado edificio y el palacio, el Pabellón de los Países Nórdicos de Sverre Fehn. Elaboración propia.

[11] Palacio de Congressos de Louis Kahn, 1968. Primera planta. Elaboración propia.

[12] Palacio de Congressos de Louis Kahn, 1972. Planta baja del segundo proyecto. Respondiendo al esquema funcional del puente, sendos núcleos de acceso se apoyan en cada orilla y el vano principal, en plantas superiores, colgará sobre la dársena. Elaboración propia.

[13] Palacio de Congressos de Louis Kahn, 1972. Primera planta del segundo proyecto. Elaboración propia.

hilos invisibles capaces de anudar tiempos y espacios dispares se despejan algunas incógnitas de la ecuación que explica la continuidad de las raíces más reducidas de la arquitectura, de los lexemas indivisibles que Hedjuk presenta en forma de artefactos-refugio: como resultado de un proceso intelectual, es decir, plenamente humano, los arquitectos recorridos parecen apelar al tipo respondiendo a un interés por ordenar y codificar el mundo. La simplificación taxonómica nacida en torno a la Ilustración es en sí misma un ejercicio de orden y sistematización, un prólogo de las alternativas metodológicas de Warburg, Soane o Jorge Borges ²⁷.

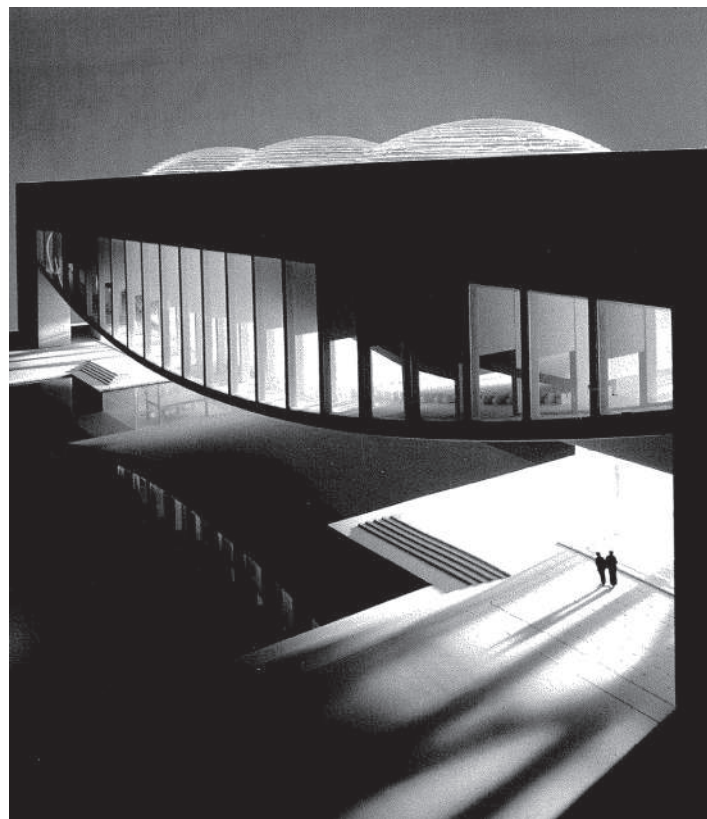
La sucesión de reflejos, influencias y repeticiones del puente en torno a la ciudad de Venecia, hasta ahora veladas, accede a entender cómo la arquitectura, disciplina dicótoma, basa su lógica en tres principios paradójicos: en primer lugar, se funda sobre un sentido funcional –capaz de responder al sencillo obstáculo de superar un caudal de agua elevando la cota transitable– pero sin desprenderse de los condicionantes previos marcados en la huella de la memoria –que rigen la continuidad del puente como tipo– y sin, por último, perder la posibilidad de transgredir esos iconos.

Partiendo del carácter del puente como espacio ritual capturado en la pintura de Carpaccio hasta llegar al Palacio de Congressos suspendido de Kahn, los siglos han consolidado esta tipología de estructura arquitectónica como letra indispensable del alfabeto urbano.

Abriendo el espectro de investigaciones aplicando esta metodología de tiempos alternos y espacios duplicados, la figura de Aldo Rossi emerge a través de sus escritos reflexivos sobre la ya citada perspectiva veneciana de Canaletto en la que presenta una realidad análoga con el onírico Puente de Rialto palladiano de protagonista escénico, poniendo en duda si el proceso de desvelo de conexiones veladas es infinito o caduco. En una mueca entre el tiempo y la memoria, Aldo Rossi recibe la propuesta del arquitecto romano Paolo Portoghesi –director de la sección arquitectónica de la Biennale– de construir un teatro efímero de pequeñas dimensiones justo diez años después de que Kahn hubiera recibido el suyo. Así el *piccolo* Teatro del Mondo fue pensado para tener una vida corta y, sin embargo, representa la permanencia de una arquitectura efímera.

Rossi explicará Venecia, precisamente, a través de sus tipos: puentes, mercados y teatros. Reclamando la potencia escenográfica de los teatros flotantes carnalescos que surcan la ciudad del siglo XVIII y apoyándose en la *veduta* de Carpaccio, presenta el Teatro del Mondo como el heredero de todas las arquitecturas venecianas; inconscientemente, Rossi inaugura con el teatro una secuencia aún por trazar en la que la codificación del mundo y la definición de lexemas atemporales vuelven a explicar el por qué del primitivo refugio arquitectónico y sus (in) variaciones posteriores.

[14]



[14] Detalle parcial de la maqueta realizada por el taller de Juan de Dios Hernández y Jesús Rey sobre el proyecto de Kahn para el Palacio de Congressos de Venecia, expuesta en la muestra "Arquitecturas Ausentes" (2004), comisariada por Mariano Bayón. Fotografía de Aurofoto S.C. Sala de Exposiciones del Ministerio de Fomento, Nuevos Ministerios (Madrid). Digitalizada de los fondos del Ministerio de Fomento (archivo planta 6, armario 4, carpeta 148).

02 | La línea del agua. El monumento a la Partisana de Carlo Scarpa en Venecia _Carmen Martínez Arroyo, Rodrigo Pemjean Muñoz, Enrique Delgado Cámara

“Y he imaginado una nueva pequeña dársena adentrándose en la Laguna, situada en los alrededores de la Bienal. Se constituye un área de palafitos de cemento con alturas variables, emergentes sobre el nivel normal del agua, donde encuentra su lugar una plataforma flotante sobre la cual será situada la *Partigiana*. La idea es muy sencilla: este bronce participará de las vicisitudes del elemento vivo de la ciudad, el agua. Las mareas alta y baja, el movimiento continuo del agua favorecerán puntos de vista múltiples, siempre nuevos y naturales.”¹

Estas palabras de Carlo Scarpa, hablando del Monumento a la Partisana en Venecia, reflejan la relación entre el agua y la arquitectura. Más allá de los detalles sofisticados a los que nos tiene acostumbrados el arquitecto, Scarpa plantea aquí una deseada simbiosis entre geometría, construcción y naturaleza. [1]

Tras la destrucción en 1961, por un atentado fascista, de la primera escultura de la Partisana realizada por Leoncillo Leonardi y para la que Scarpa ya había realizado un basamento, el Ayuntamiento de la ciudad de Venecia convoca un concurso para crear un nuevo monumento. Augusto Murer gana este concurso realizando una estatua en bronce de una mujer maniatada y caída, cuya cara refleja sufrimiento y miedo.

En 1964 Scarpa recibe nuevamente el encargo para proyectar la base de esta escultura que inicialmente se situaría en la entrada a la Vía Garibaldi, en el barrio de Castello, a 500 metros de la localización actual del monumento. Para Scarpa colocar elementos escultóricos aislados en espacios abiertos de Venecia era un ataque a la estructura formal de la ciudad.² Considerando que la escultura yacente no podría verse bien sobre un podio y este no se integraría con el entramado urbano, Scarpa propone cambiar su emplazamiento a una posición alternativa en un borde del tejido, junto al agua. Se plantea llevar el monumento al límite entre tierra y agua, junto a la Laguna, en la fundamenta³ de los *Giardini di Castello*. Y se prescinde del pedestal para hacer en su lugar un escalonamiento que mejore la relación visual del paseante con la Partisana y permita su contemplación desde lo alto.

El proyecto se configura como una dársena construida mediante una trama formada por 83 prismas de hormigón de sección cuadrada y capiteles de piedra de Istria, que se escalonan a diferentes cotas y que interactúan con la variación del nivel del agua. [2]

La escultura de bronce se apoya sobre una plataforma realizada con hormigón armado y revestida de cobre, que en su planteamiento inicial flotaba y variaba su posición para mantenerse siempre al nivel del agua, mientras que la percepción de los prismas variaría con el movimiento del agua. Así, la escultura participaría de estos movimientos y la alternancia de

[1]



Resumen pág 12 | Bibliografía pág 18

Universidad Politécnica de Madrid.
Carmen Martínez Arroyo (Madrid, 1966) es Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 1993. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2004 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2003-2004. Premio en la IV Bienal de Arquitectura Española con el Ayuntamiento de Madarcos. Profesor Titular del Departamento de Proyectos de la E.T.S.A. Madrid desde 2008. Visiting Profesor en el Politécnico de Milano 2017-2018. Nueve tesis doctorales dirigidas y leídas Universidad Politécnica de Madrid. carmen.mtzarroyo@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid.
Rodrigo Pemjean Muñoz (Santiago de Chile, 1967). Arquitecto con Premio Extraordinario por la E.T.S.A. Madrid, 1993. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2005 y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral 2004-2005. Premio en la IV Bienal de Arquitectura Española con el Ayuntamiento de Madarcos. Profesor Titular del Departamento de Proyectos de la E.T.S.A. Madrid desde 2008. Visiting Profesor en el Politécnico de Milano 2017-2018. Doce tesis doctorales dirigidas y leídas Universidad Politécnica de Madrid. rodrigo.pemjean@gmail.com

Universidad Politécnica de Madrid.
Enrique Delgado Cámara (Madrid, 1966). Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 1990. Doctor Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid, 2015. Profesor Asociado del Departamento de Proyectos de la E.T.S.A. Madrid. En la actualidad es arquitecto de obras de la E.T.S.A. Madrid. erq.edc@gmail.com

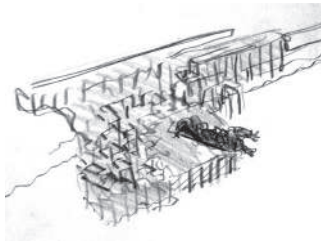
Los autores han publicado artículos y obras en revistas especializadas e impartido conferencias en España, Portugal, México e Italia.

Palabras clave

Carlo Scarpa, Monumento a la Partisana, Venecia, geometría, construcción, línea de agua, tiempo

Método de financiación

Financiación propia

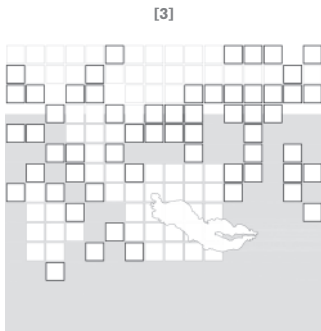


[2]

[1] Geometría, construcción y naturaleza en el Monumento a la Partisana de Carlo Scarpa (1964-1968). Fotografía 7 de julio de 2018, 17:13h. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado .

[2] Carlo Scarpa, monumento *Venezia alla Partigiana*, 1964-1965, croquis en axonometría. Procedencia de la imagen: MANZELLE, Maura, *Carlo Scarpa, L'opera e la sua conservazione VIII. 2005 Giornate di studio alla Fondazione Querini Stampalia*, Venezia: Fondazione Querini Stampalia, 2006, p. 37.

[3] Evolución de la planta en el Monumento a la Partisana. Interpretación a partir de los croquis realizados por Scarpa. Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.



[3]



las mareas favorecería múltiples y cambiantes puntos de vista. A su vez la disposición de los bloques escalonados invitaría a los transeúntes a descender al nivel del agua y aproximarse a la escultura de bronce.

Sin embargo, tras su finalización en 1968, el monumento comienza a sufrir una serie de alteraciones que impiden que se perciban gran parte de las intenciones iniciales de Scarpa. En primer lugar, el Ayuntamiento y el Magistrado de las Aguas imponen el cierre del espacio a espaldas del monumento, generándose una primera barrera entre los transeúntes y el conjunto. La escalera de prismas no se hace accesible por razones de seguridad, lo que impide que el monumento pueda ser utilizado por los visitantes como una grada de llegada al agua. Posteriormente se realiza un peto así como un jardín de arbustos que funcionan como barreras e impiden física y visualmente la relación con la escultura.

También se produce una serie de alteraciones en la relación del monumento con el agua. La más importante es que la plataforma sobre la que se colocaba la escultura queda en una posición fija debido a problemas técnicos. Se abandona la intención inicial de flotación, lo que hace que la escultura quede sumergida con la subida de las mareas. Además, a los pocos años de la terminación se coloca un tablestacado frente al monumento que cierra su comunicación con la Laguna, un elemento esencial para su comprensión. Por último, se rodea el monumento con unas balizas de señalización formadas por postes de madera para evitar la aproximación de embarcaciones.

Pese a todo esto sigue siendo uno de los proyectos de la obra de Carlo Scarpa en el que se puede apreciar con mayor intensidad la relación entre arquitectura y naturaleza. La restauración realizada entre mayo de 2006 y abril de 2007, a cargo de la Fundación Carlo Scarpa y coincidente con el centenario de su nacimiento, ha recuperado parcialmente algunos de los aspectos perdidos.

Geometría

- La retícula

Durante el proceso de proyecto se produce una evolución de la planta. En los croquis iniciales realizados por Scarpa se estudian al menos cuatro propuestas en las que el monumento se configura mediante elementos modulares cuadrados que realizan una transición desde la tierra al agua. La escultura de la partisana siempre se sitúa en el borde, en una posición diagonal respecto a la cuadrícula y pasa de apoyarse directamente sobre los bloques cuadrados a situarse sobre un elemento recortado de forma irregular por los bloques que la rodean, para finalmente disponer de su propia plataforma independiente y con forma rectangular. Por su parte, los bloques, que inicialmente se ordenan siguiendo una retícula cuadrada de forma estricta, se desplazan, cambian sus dimensiones y su organización en planta, llegando a utilizarse en una de las propuestas tres módulos de diferente tamaño y forma. [3]

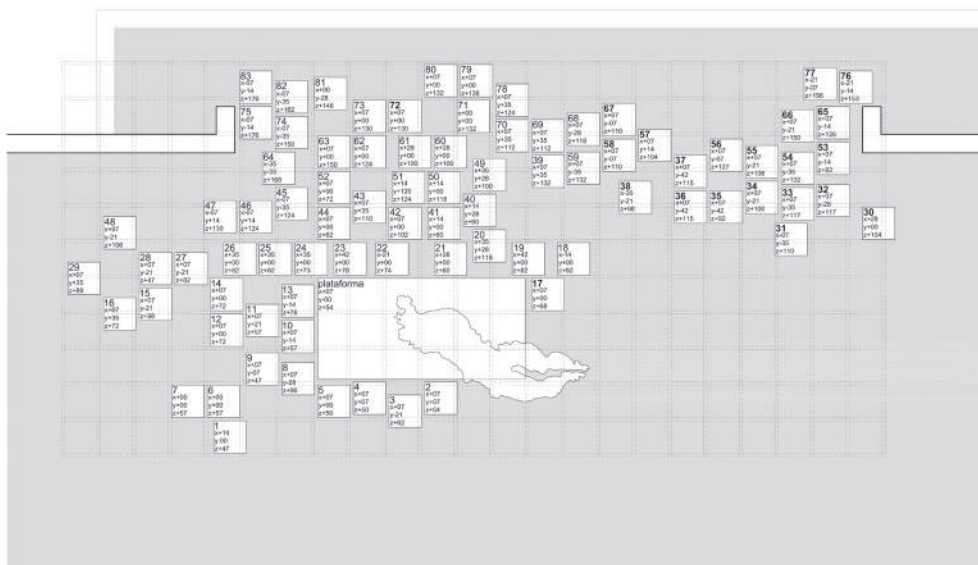
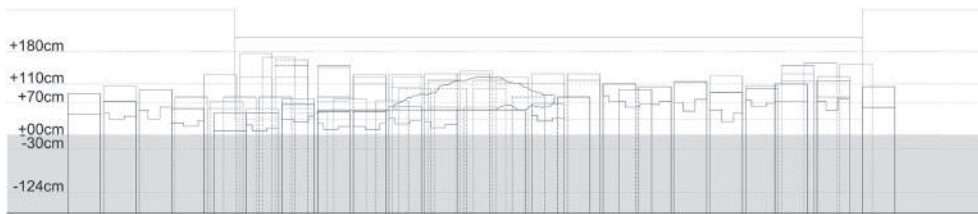
La trama final que organiza el proyecto queda configurada en planta por un conjunto de módulos cuadrados de 70 cm x 70 cm, con una separación de 7 cm entre ellos.

Un proyecto que influye en Scarpa por su concepción como trama geométrica generada mediante la repetición del cuadrado y su rotación es el proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier.⁴ Frente a los desplazamientos de los bloques de la Partisana, en el Hospital la variación en la retícula se logra mediante la inserción de una trama en esvástica que permite resolver el enlace a escala urbana de edificios cuadrados. En los dos casos se trabaja mediante la construcción de llenos y vacíos, lo que da lugar en ambos proyectos a la generación de un límite difuso.

También se puede encontrar un precedente en el Memorial de Begunje, Eslovenia, realizado en 1953 por Edvard Ravnikar que utiliza, de manera semejante al Monumento a la Partisana, un elemento modular ortogonal repetitivo en planta. La diferencia entre ambos monumentos se establece únicamente en sección pues en el caso de Scarpa se producen saltos discontinuos de forma escultórica y la fragmentación e individualidad de las piezas. En el caso de Ravnikar se produce el control de la sección mediante un plano ondulado uniforme y continuo.⁵

- Los mecanismos de variación en planta y sección

Sobre el patrón geométrico de esta retícula homogénea, en la que se insertan los bloques de hormigón, se establecen una serie de mecanismos geométricos que permiten introducir variaciones sobre este damero. Estos mecanismos serán la repetición, el desplazamiento



[4]

y la elevación de los módulos. En planta se produce la adición o sustracción de piezas y el desplazamiento de estas en las dos direcciones ortogonales. Los bloques podrán permanecer en su casilla o ser desplazados horizontalmente siguiendo un patrón múltiplo de 7 cm, sin llegar a tocarse y respetando siempre esa misma distancia mínima entre sí. A esto se añade, en sección, un desplazamiento vertical que nace del trabajo con la maqueta, que no sigue una modulación clara pero que determina la posición de cada bloque respecto a los planos de tierra y de agua.

Se genera un módulo unitario que es repetido y que, gracias a las operaciones aplicadas, permite que cada uno de los bloques pueda entenderse de forma individualizada. Esto se produce mediante la posición de cada módulo en el espacio –coordenadas x, y, z– así como por la rotación del remate de piedra y la cercanía al agua, como se verá más adelante. [4]

- De la geometría plana a la tridimensional

En los sistemas geométricos de retícula y rotación empleados por Scarpa se produce una evolución de una geometría plana a una tridimensional y desde un borde regular a uno difuso. Carlo Scarpa había utilizado previamente una trama ortogonal en el *sacello* del Museo de Castelvecchio, en la que entre los elementos cuadrados de piedra se establecen combinaciones geométricas mediante rotaciones de la misma figura y a lo que se añade también combinaciones de color y textura del material. De manera semejante, en el pavimento del atrio de la Fundación Querini Stampalia se emplea también una retícula formada por una figura cuadrada sobre la que se introducen combinaciones y rotaciones. [5a] En ambos casos, la figura modular repetida se forma con un cuadrado de piedra en el que se inserta un cuadrante de piedra de otro tipo. Esto permite generar variaciones, dando lugar a cuatro posiciones mediante la rotación. La geometría plana utilizada en Castelvecchio y la Querini recuerda a la empleada en los pavimentos romanos en la que el juego geométrico de figuras cuadradas creadas en el plano gracias al color aparenta generar prismas volumétricos. Este tipo de pavimento es muy frecuente en los palacios e iglesias venecianas, como en la iglesia de San Francesco della Vigna, [5b] en la iglesia de la Madonna dell'Orto o en la iglesia de San Giorgio Maggiore de Andrea Palladio. El espacio cúbico del *sacello* de Castelvecchio se refuerza con la geometría de los pequeños cubos en sus muros, mientras que en el monumento a la Partisana se produce el paso de la geometría plana a una tridimensional y desde un borde regular a un borde difuso. [5c]

[4] Alzado y planta (a partir de datos tomados *in situ*) de la versión construida del Monumento a la Partisana. Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.

[5a] La geometría plana en el pavimento del atrio de la Fundación Querini Stampalia. Fotografía 19 de abril de 2017. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

[5b] Pavimento en la iglesia de S. Francesco della Vigna, Venecia. Fotografía 19 de abril de 2017. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

[5c] La geometría tridimensional en el Monumento a la Partisana. Fotografía 21 de abril de 2017, 18:15h. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

[6] Los dos tipos de pieza en piedra en forma de T. Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.

[7] La rotación de los prismas de piedra. Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.

[5a]



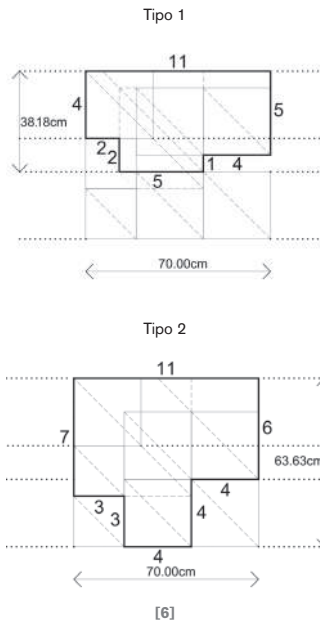
[5b]



[5c]



Construcción / Sistema



- Hormigón y piedra

El monumento a la Partisana se relaciona de forma natural con las fotografías y dibujos de la construcción tradicional de los pilotajes en madera de Venecia, con cada tronco clavado a una altura. La densidad, separación y variación en planta y en sección de los pilotes de madera generan una topografía artificial similar a la del monumento. En este, el sistema geométrico de elementos a diferentes alturas se construye con prismas de hormigón y se remata con unas piezas especiales de piedra de Istria en forma de T. El hormigón con un abujardado grueso y la piedra de Istria serrada generan unas texturas muy contrastadas. Cada prisma se encofra con madera en las caras verticales y, en cambio, en la cara superior el remate de piedra funciona como encofrado perdido. De esta forma, una vez hormigonado cada prisma, las dos piezas, piedra y hormigón, quedan indisolublemente unidas.

Prácticamente con un único detalle se resuelve todo el proyecto, algo poco frecuente en la obra de Scarpa.

- Dos tipos de pieza. Forma, medida y modulación

Se generan dos tipos de pieza de piedra, ambas de 70 cm x70 cm en planta y con una geometría en T variable y asimétrica en sección. [6] La división de los 70 cm en once partes dará lugar al módulo con el que se ha generado la pieza (6,3636 cm).

Toda la pieza en sección se dibuja con cuadrados que miden desde 2 hasta 8 módulos, predominando el cuadrado de 4 módulos. La pieza tipo 1 está constituida por 6 módulos en altura y la tipo 2 por 10.

Mediante tres operaciones básicas se consigue que los 83 prismas, *a priori* iguales, sean diferentes, ordenándolos en el espacio y potenciándose la individualización de cada uno de ellos. Las tres operaciones son:

- Utilizar dos tipos de pieza para rematar el prisma, como ya se ha comentado.
- La rotación del remate de piedra 0, 90, 180 y 270 grados. Dos tipos de pieza y cuatro posibles giros dan 8 posiciones diferentes. Es importante el hecho de que los remates de piedra no sean simétricos, pues si lo fueran solo se generarían cuatro posiciones, dos por pieza, pues los giros a 90 y 270 o 180 y la posición inicial a 0 grados generarían el mismo alzado. Además, estos cuatro giros de cada pieza asimétrica generan un dibujo en planta en esvástica o hélice. [7]
- La variación de la altura del fuste de hormigón.

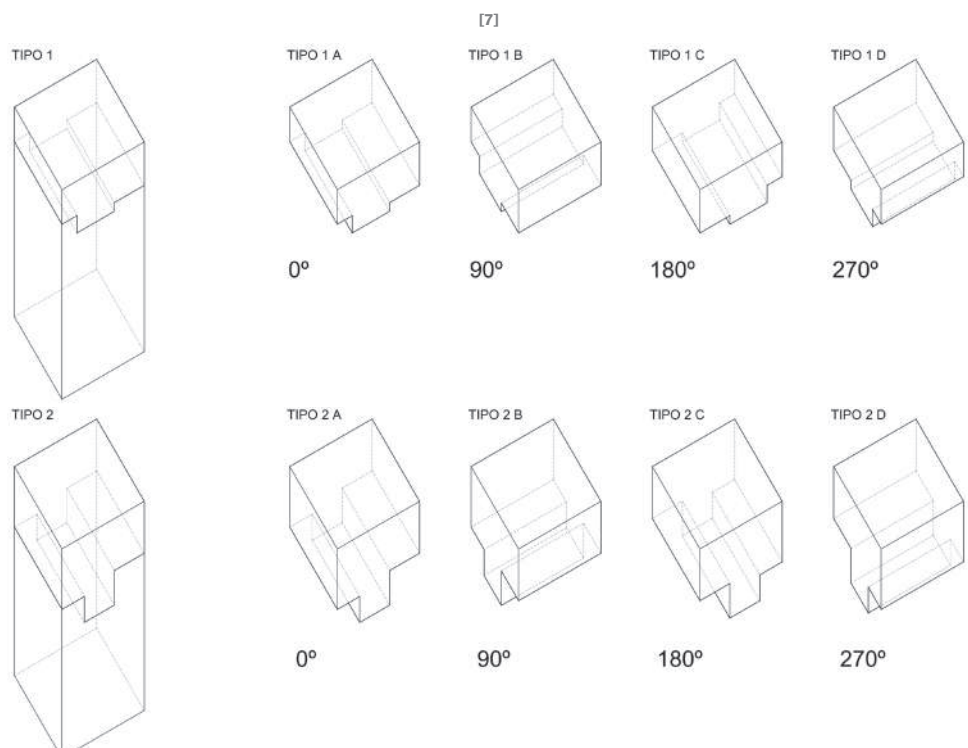
¹ Breve relazione sull'inserimento urbanistico dell'opera plástica di Augusto Murer dedicata alla "Partigiana" con cenni esplicativi relativamente al progetto del prof. Carlo Scarpa Archivo Carlo Scarpa en el Archivo de Estado de Treviso, sin fecha, dos páginas escritas a mano.

² *Ibidem*.

³ En Venecia una *fondamenta* es un tramo de calle que rodea un canal o un río. Suele disponer de *rive*, atracaderos con escalones de piedra de Istria que bajan hacia el agua para facilitar el atraque de los barcos, la carga y descarga de las mercancías y la subida y bajada de los pasajeros.

⁴ El encargo del Monumento a la Partisana realizado en el año 1964 coincide con el inicio del proyecto del Hospital de Venecia de Le Corbusier. En 1972, Scarpa organiza una exposición para la Bienal de arquitectura en la que incluye, además de este proyecto de Le Corbusier, el proyecto para la Fundación Masieri de Wright, el Palacio de Congresos de Kahn y el parque de Isamu Noguchi en Jesolo.

⁵ En este aspecto el proyecto de Ravnikar es el antecedente del Monumento a las Víctimas del Holocausto Judío que Peter Eisenmann realiza en Berlín en 2004, donde se aporta un cambio de escala que permite a los visitantes caminar entre las piezas.



- Ensamblaje

La unión entre el hormigón y la piedra se consigue mediante la forma en T de la pieza. Es una unión física o ensamblaje frente a una unión química, pues no se necesitan pegamentos ni resinas para producir la ligazón de los distintos elementos. [8a]

La arquitectura japonesa vuelve a influir en Carlo Scarpa en este proyecto. Los nudos de la construcción tradicional en madera japonesa le sirven de referencia para entender este detalle, siendo el nudo *mechigai-tsugi*, con su forma en T, la solución elegida. [8b]

Además, esta idea de ensamblaje se encuentra habitualmente en Venecia, en la unión de las piezas de piedra de las fachadas de los palacios góticos o en los machihembrados de las barandillas de piedra de los canales.

Otro ejemplo en la obra de Scarpa en el que el ensamblaje genera la unión entre elementos es la fuente del jardín de la Fundación Querini Stampalia, colocándose la piedra en su lugar antes de hormigonar. Además, en este tipo de detalle la piedra genera las aristas más difíciles de construir y las más frágiles. [8c]

El ensamblaje es uno de los temas clave del proyecto. Cuando los detalles en la obra de Scarpa incorporan este concepto ganan en consistencia, pues la forma responde al sistema constructivo de unión. En este sentido, resulta interesante comparar las uniones entre piedra y hormigón en la escalera de agua del ingreso de la Fundación Querini Stampalia y el basamento del monumento a la Partisana. En el *portego*⁶ de la Querini se utilizan bloques de piedra tridimensionales para resolver la escalera de acceso desde el agua. Se trata de elementos prismáticos separados para cada uno de los escalones que emergen del agua, en los que se realizan cortes diagonales. Estos elementos suponen un claro precedente que dará lugar a los bloques de la Partisana, donde se enfatiza su individualización y se depura su geometría cuadrada. La diferencia entre ambos elementos radica en que en la Querini la unión entre piedra y hormigón es un empalme horizontal y esquemático y la forma se añade de modo independiente, mientras que en la Partisana, construcción y geometría coinciden. Construcción como parte del proyecto, como generadora de forma, y proyecto como sistema, donde unas reglas precisas regulan la repetición y la variación.

La línea del agua

- El límite difuso. Tres condiciones

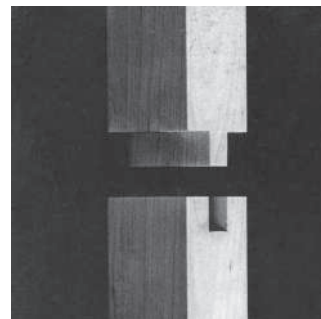
La ubicación del Monumento a la Partisana es precisa. Se dispone entre el agua de la Laguna de Venecia y la Riva degli Schiavoni, frente a la Isola di San Giorgio Maggiore. Se podrían fijar con rigor sus coordenadas según el satélite. Y, sin embargo, cuando reflexionamos sobre los límites del conjunto encontramos una dificultad: el movimiento del agua transforma continuamente el monumento, impidiendo establecer con exactitud su borde. Esa situación difusa, indefinida y cambiante es una de las condiciones más importantes de la propuesta.

La segunda condición es el hecho de ser un monumento no convencional. Las esculturas urbanas clásicas se han dispuesto siempre sobre una base o pedestal, para dar importancia a la obra expuesta y conseguir una mejor visibilidad. En este caso desaparece el pedestal y se coloca una escalinata de elementos repetidos. Y la escultura de Augusto Murer se dispone sobre una última pieza, de mayor tamaño, cercana al perímetro, en la zona más alejada del paseo peatonal pero en la posición más próxima al agua. Se sustituye el pedestal por una escalera, elemento que va a enlazar ambos mundos, la tierra y el agua. La eliminación del pedestal es algo propio del arte contemporáneo, tal y como explica Richard Serra: "La mayor ruptura de la escultura del siglo XX ha sido la eliminación del pedestal. El concepto histórico de colocar la escultura sobre un pedestal establecía una separación con respecto al espacio de comportamiento del espectador. La escultura "pedestalizada" siempre transfería el efecto de poder subyugando al espectador por el carácter idealizado y conmemorativo del tema..."⁷

La Partisana no se percibe como algo que ejerza un dominio sobre el espectador. Se visualiza desde arriba y en diagonal desde la Riva, recortada contra el agua como si estuviera a punto de sumergirse en la Laguna. O se visualiza casi en horizontal desde una barca, góndola o *vaporetto*, con el fondo de las piezas escalonadas y emergiendo del agua para señalar su supervivencia frente a todo. Esta es la tercera condición del monumento, su situación difusa y doble. La partisana permanece tumbada y envuelta por el agua y aglutina una posición dialéctica: desde arriba la inmersión y la muerte; desde abajo la salida del agua y la vida. Esta relación muerte-vida se ha tratado de reflejar en otros memoriales equivalentes a este, como los ya comentados



[8a]



[8b]



[8c]

[8a] Ensamblaje entre piedra y hormigón en el Monumento a la Partisana. Fotografía 21 de abril de 2017, 18:10h. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

[8b] El nudo *mechigai-tsugi* de la construcción tradicional japonesa. Procedencia de la imagen: SEIKE, Kiyosi, *The art of Japanese joinery (Kigumi)*, Boston: WeatherHill, 2005.

[8c] Unión entre piedra y hormigón en la fuente de la Fundación Querini Stampalia. Fotografía 19 de abril de 2017. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

[9] Las variaciones del nivel de agua en el Monumento a la Partisana. Cota +110 (acqua alta); cota +70 (máximo diario); cota -30 (mínimo diario). Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.

⁶ El portego es un espacio característico de los edificios civiles venecianos construidos durante los años de la Serenísima República de Venecia. Es similar a un salón de recepción con algunas características peculiares. Es ese pasaje que conecta la puerta de agua con la de tierra en un palacio veneciano. Situado en la planta baja resuelve la carga y descarga de mercancías, mientras que en la planta noble se utilizan como sala de recepción y como pasadizo para acceder a las otras salas situadas a ambos lados.

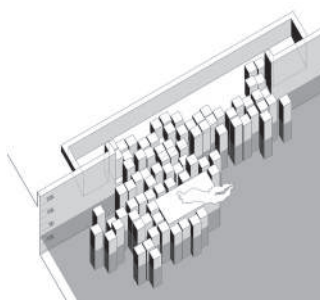
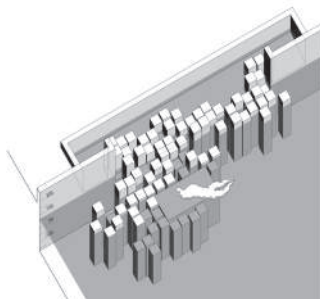
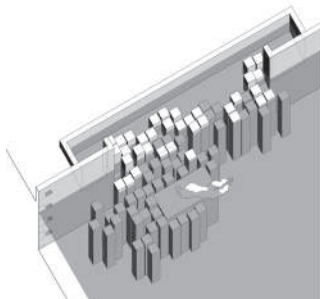
⁷ Véase SERRA, Richard, "Ampliación de notas desde Sight Point", diciembre de 1984, publicado originalmente en el catálogo de la exposición "Richard Serra: Recent Sculpture in Europe 1977-1985", Bochum: Galería m, 1985. El texto ha sido extraído de *Writings. Interviews*, pp. 167-173.

⁸ En Venecia se denomina *acqua alta* a los casos en los cuales la marea supera la altura de 110 cm. respecto a la base altimétrica local. Véase PIRAZZOLI, Paolo, *La misura dell'acqua*, Venecia: Corte del Fontego editore, 2011.

⁹ Véase LE CORBUSIER, "A propos de Venise", Conferencia de Le Corbusier dirigida a los estudiantes de la escuela del CIAM en Venecia realizada en 1952, publicada en el *Giornale Economico di Venezia* y reeditada en la revista *Venezia architettura* año III, n°1, nueva serie pp. 6-9.

¹⁰ Las alturas de las mareas están expresadas en centímetros y están referidas al Zero Mareográfico di Punta Salute (Z.M.P.S. 1897), en la punta de la Dogana. Actualmente el nivel medio del mar es aproximadamente 30 cm más alto respecto a ese nivel de referencia de 1897.

[9]



memoriales de Edvard Ravnikar, construido en 1953 o el de Peter Eisenmann construido en 2004. Ambos juegan también con la repetición de piezas cúbicas, regulares y generadoras de una nueva topografía. Lo que hace único el Monumento de Scarpa es su relación con el agua y, gracias a ella, su transformación diaria.

- El movimiento del agua

El movimiento del agua es capaz de transformar el Monumento a la Partisana. El ciclo diario de subida y bajada de la marea; las situaciones anuales con *acqua alta*⁸ y los menos frecuentes escenarios de inundación. El monumento es siempre dinámico: cambia la luz y la volumetría es diferente; con el paso del tiempo la pátina modifica el lugar... Pero el cambio más notable es el de la altura del agua, que transforma el monumento a lo largo del día, reduciendo o haciendo desaparecer por completo los volúmenes abujardados de piedra de Istria y hormigón.

"Venecia es un nivel de agua. En las tempestades de la vida, en las dificultades de una empresa se necesita tener dos cosas para construir: una plomada y un nivel de agua. Venecia está hecha de elementos así de claros por lo que se ven surgir y aparecer todos los fenómenos de la arquitectura y del urbanismo."⁹

El nivel del mar cambia a lo largo del tiempo. Varía día a día con la subida o bajada de la marea y se modifica con las grandes inundaciones. La variación de la gravedad terrestre también altera la cota de la superficie del agua. Así, las modificaciones del nivel del mar tienen fundamentalmente dos causas: astronómicas y meteorológicas.

Las fluctuaciones de origen astronómico se deben al cambio en la posición relativa entre la tierra y el sol, así como a la posición de la luna y sus fases. Las mareas diarias son debidas a estas fases lunares.

Las alteraciones en el nivel del agua por causa meteorológica se deben a los cambios en la presión atmosférica, el viento y el deshielo producido por el calentamiento global. En este sentido se ha producido un aumento en el nivel del agua de 50 cm en los últimos 140 años. Entre 1993 y 2006 se produjo un aumento de nivel de 2,17 mm/año en el nivel medio del Mar Mediterráneo y en la estación meteorológica de la Punta della Salute en Venecia (Mar Adriático) fue de 4,2 mm/año.

La estimación futura prevista en Venecia para el año 2100 es de un aumento de 80 cm.

En el Monumento a la Partisana estas variaciones del nivel del agua se perciben de forma diaria en la oscilación de las mareas y de forma singular con el *acqua alta* y las inundaciones históricas. Los 83 prismas tienen 38 niveles diferentes, entre la cota +47 cm y la +176 cm. La plataforma revestida de cobre sobre la que se apoya la escultura de la partisana está a la cota +54 cm mientras que la parte superior de la escultura está a la cota +126 cm.

La variación diaria en el nivel del agua oscila entre -30 cm y +70 cm respecto a la cota cero de referencia. Cuando la marea baja a esos -30 cm emergen del agua la totalidad de los prismas y la plataforma sobre la que se apoya la escultura. En cambio, cuando el agua sube hasta los +70 cm se perciben por encima del agua solo 66 piezas, la plataforma queda sumergida y la escultura queda hundida parcialmente. De este modo, la escultura de Murer se sitúa en el punto de mayor movimiento, siempre interactuando con las mareas.

El *acqua alta* es un fenómeno natural muy frecuente en Venecia y se define como una subida del agua que supera la altura de 110 cm sobre la base altimétrica local. Es un hecho que existe desde la fundación de la ciudad. Cuando el agua llega a esos 110 cm el número de prismas visibles se reduce a 35.

El día 4 de noviembre de 1966 se produjo la inundación que alcanzó el máximo histórico registrado, alcanzando un nivel de +185 cm. Precisamente durante esas fechas Scarpa estaba desarrollando el proyecto. En ese momento singular solamente el prisma más alto hubiera quedado tangente al agua, de forma que hoy en día estos elementos nos recuerdan el nivel que alcanzó el agua. El resto de prismas y la escultura hubieran quedado totalmente sumergidos.

Con el mínimo histórico de -124 cm, registrado el 18 de enero de 1882, la base de los prismas inferiores hubiese seguido estando cubierta por 45 cm de agua.¹⁰ [9]

La variación del agua implica cambios en planta y en sección. Es importante entender que hay una diferencia notable en estos cambios dependiendo de la geometría del elemento implicado: una escalera, una rampa o unos bloques escalonados ofrecen tres respuestas diferentes.

Así, para un mismo incremento de nivel se producen tres tipos de variaciones:

En el caso de la escalera se producen saltos regulares en cada escalón y el avance horizontal –en planta– o vertical –en sección– es equivalente. Esto sucede en el pozo escalonado de Chand Baori en la India, donde se juega con la doble escala, escalones gigantes de 1,40 metros y siete peldaños de 20 centímetros para acceder a ellos; en las escaleras de bajada a los canales de la ciudad de Venecia; en las fuentes escalonadas de Scarpa en el Cementerio Brion en S. Vito di Altivole o en la escalera de agua en el zaguán de la Fondazione Querini Stampalia, comentada en el apartado anterior.

Si el elemento que se encuentra con el agua es una rampa, se produce un avance continuo, sin saltos, aunque crece más en horizontal que en vertical, con unos porcentajes que dependerán de la inclinación del plano. En las rampas para los barcos de los puertos o en el taller de góndolas de Venecia podemos experimentar esta relación entre la arquitectura y el agua.

En el escalonamiento de bloques, una situación intermedia entre la escalera y la rampa, aparece un tercer tipo de variación respecto a la marea. Al incrementarse el número de planos horizontales –separados entre ellos pocos centímetros–, se multiplica la percepción del cambio de nivel del agua. La variación es cualitativa y no cuantitativa. Se va produciendo la aparición y desaparición de los bloques con la bajada o subida del nivel del agua, de tal modo que las piezas se transforman, a pesar de su repetición, en elementos singulares por su posición relativa en el conjunto.

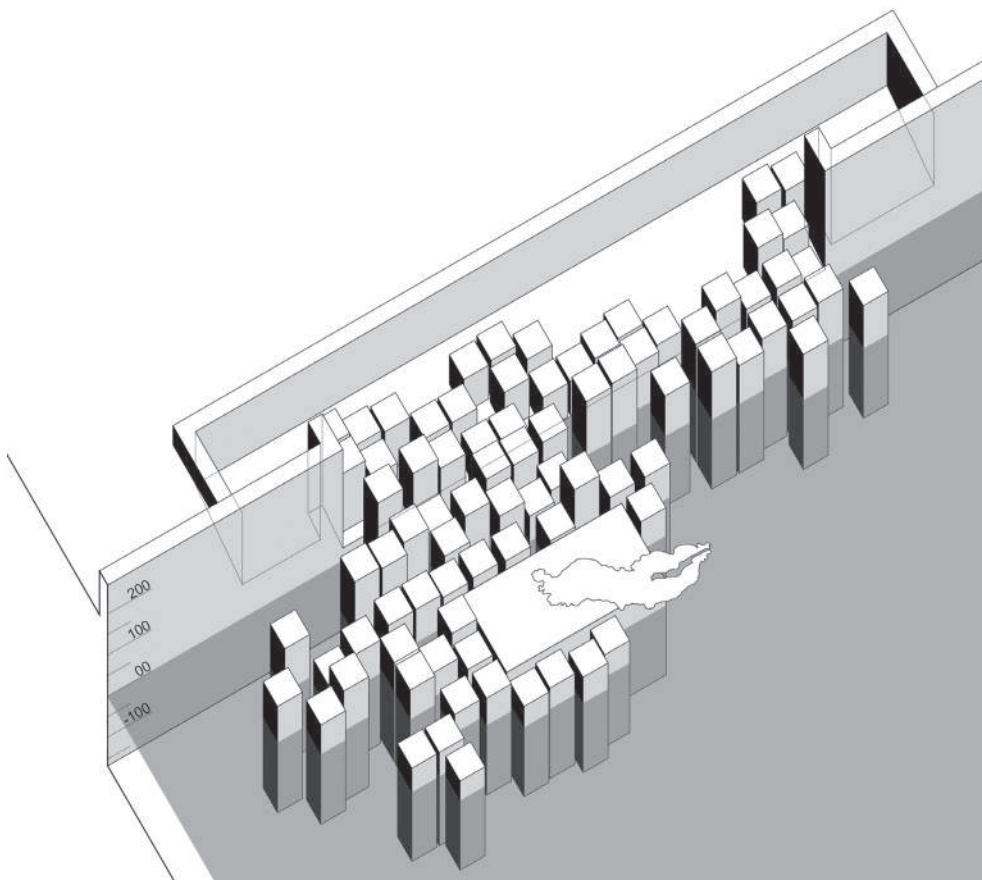
Las transformaciones debidas al movimiento del agua se hubiesen visto complementadas por el desplazamiento de la base de la escultura pues, como ya se explicó en la introducción, la pieza que soporta dicha escultura se concibió en origen como un elemento móvil, una base flotante.

Así, por un lado, el monumento se podría entender como un elemento dinámico con percepción estática cuando la Partisana flotase, o un elemento estático con percepción dinámica, cuando la Partisana se hundiese. [10]

– El paso del tiempo. La percepción fenomenológica del Monumento

El monumento parece pertenecer al lugar desde siempre. Este aspecto tiene que ver con la elección de los materiales –hormigón, piedra, cobre y bronce–, elementos que envejecen bien en su contacto con el aire, el agua y los cambios climatológicos. Se origina así la pátina característica de la ciudad de Venecia.

[10]



[10] Las variaciones del nivel de agua en el Monumento a la Partisana. Cota 0. Autores del dibujo: arroyopemjean + delgado.

[11] Agua y vida. El paso del tiempo en el Monumento a la Partisana. Fotografía 7 de julio de 2018, 16:30h. Autores de la fotografía: arroyopemjean + delgado.

¹¹ Véase BRODSKY, Joseph, *Watermark*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, LLC, 1992; edición consultada: *Marca de agua*, Madrid: Ediciones Siruela, 2010, pp. 39-40.

Dicha pátina se genera a partir de la acción del agua y la suciedad, las algas y la sal. El agua y el paso del tiempo se constituyen de esta forma en creadores de vida.

Dos factores influyen en la cantidad de pátina. En primer lugar, la diferencia de textura entre los diferentes planos de cada prisma: hormigón con encofrado liso, piedra abujardada en las caras verticales y serrada en la cara horizontal superior. En segundo lugar, la cercanía al agua en planta y en sección. El color es más intenso en la zona más próxima al agua pues los prismas avanzan hacia la Laguna. Pero también se intensifica por las variaciones en altura: las superficies más altas están más limpias y las más bajas tienen una capa de algas considerable, lo que indica los diferentes periodos de inmersión de cada parte. De esta forma, el monumento refleja directamente las cotas y la variación del nivel del agua en función de la cantidad de pátina y algas adheridas a sus superficies. Es un instrumento de medición en el que resuenan las variaciones de los elementos naturales del entorno.

El monumento se transforma también si el agua está quieta o en movimiento. Cuando el agua está en calma, su grado de transparencia varía y asemeja un espejo. En esta situación, los reflejos de los prismas son nítidos y se superponen visualmente al fragmento, bajo el agua, del propio prisma. En cambio, cuando el agua entra en movimiento y aparecen las olas, este basamento escalinado empieza a funcionar como rompeolas, llenándose todos los espacios intersticiales entre piezas con la espuma del mar.

En el Monumento a la Partisana se manifiesta el límite difuso entre la tierra y el agua y se logra la buscada relación entre arquitectura y naturaleza. Aquí Scarpa es capaz de sintetizar el paso del tiempo y la esencia de la ciudad de Venecia con más intensidad que nunca: el agua que refleja, transforma y genera la vida. [11]

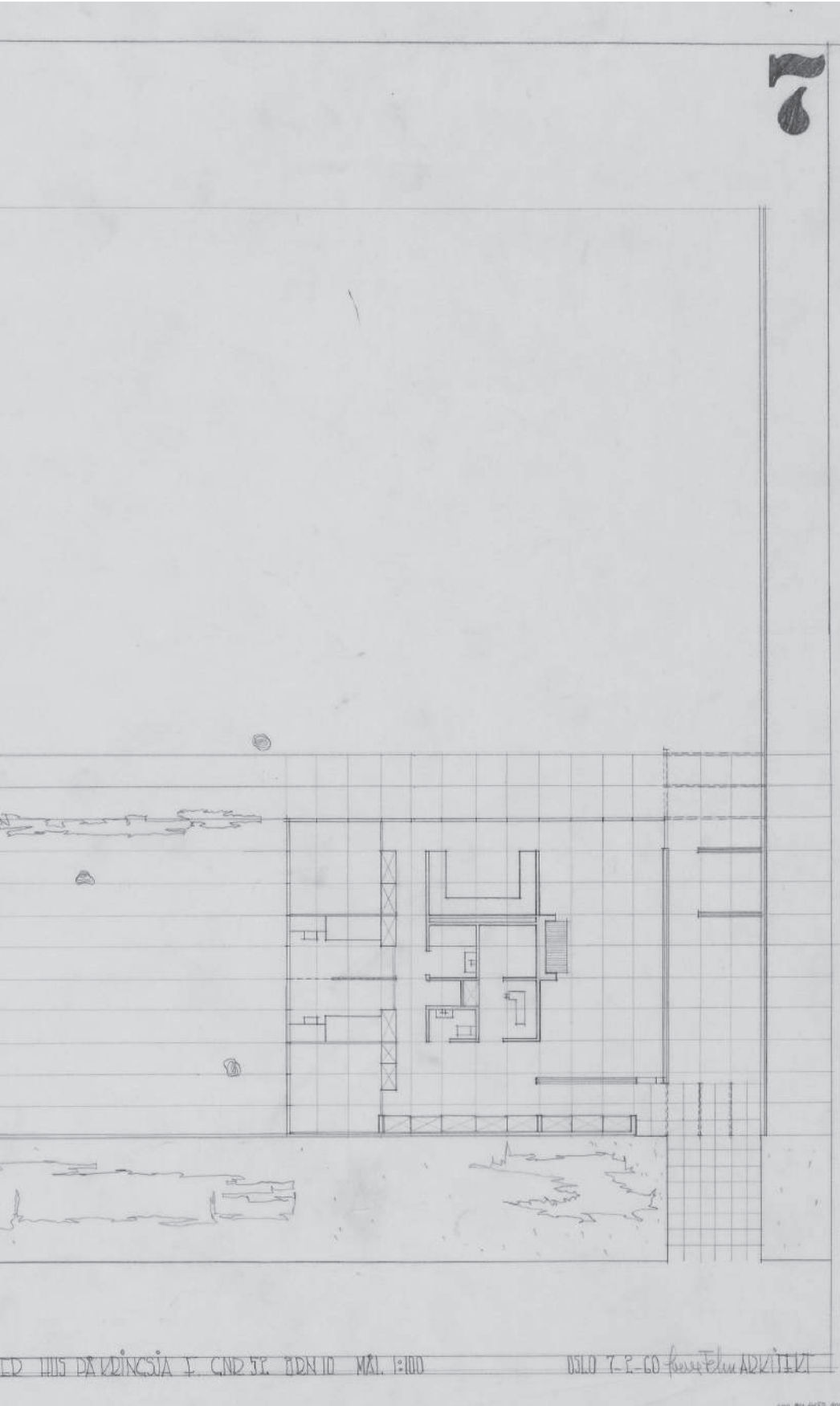
“...creo que el agua es la imagen del tiempo, y cada vispera de Año Nuevo, hago lo posible por encontrarme cerca del agua... Esa es la manera y, en mi caso, la razón por la cual vuelvo mis ojos hacia esta ciudad... no hay duda de que existe una correspondencia entre los edificios locales y la anarquía del agua que se opone a la noción de forma. Es como si el espacio le respondiera con la belleza. Y es por esta razón por la que el agua toma esta respuesta, la retuerce, la golpea y la rompe en pedazos, aunque al final la recoja y la lleve consigo hasta depositarla, intacta, en el Adriático.”

Joseph Brodsky, *Marca de agua*.¹¹

[11]



03 | El singular “*Hommage au Japon*” de Sverre Fehn. Sincretismo moderno en la Villa Schreiner (1959-63) _Iván I. Rincón Borrego



Resumen pág 12 | Bibliografía pág 19

Universidad de Valladolid.
Doctor Arquitecto (Cum Laude – Mención Europea), Profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Valladolid. Miembro del Grupo de Investigación de Arquitectura y Cine (GIRAC) Universidad de Valladolid (2005). Autor de los artículos de investigación: “La arquitectura de Sverre Fehn: el universo que cabe en una línea”. *Estoa* (2017) y “Las acuarelas de Sverre Fehn: hacia la abstracción arquitectónica del paisaje de Hwasser”. *Boletín de Arte* (2016). Coautor y coeditor de: *Edificios de Arquitectura Moderna en Valladolid* (2006); *21 Edificios de Arquitectura Moderna en Oporto* (2010); *Arquitectura, Modernidad y Símbolo* (2014); *Arquitectura de Cine* (2017); *do.co.mo.mo_Valladolid. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925-1975. Industria, vivienda y equipamientos* (2018).
ivanr@tap.uva.es

Palabras clave

Villa Schreiner, Sverre Fehn, Japón, PAGON, Jean Prouvé, Arne Korsmo

Método de financiación

Programa de ayudas de Movilidad de Investigación de la Universidad de Valladolid. Estancia de Investigación desarrollada en la Oslo School of Architecture and Design (AHO).

[1]

¹ PAGON (*Progressive Architects' Group of Oslo, Norway*) fue el brazo fuerte de los CIAM en Noruega. Fundado por iniciativa de Arne Korsmo y Christian Norberg Schulz a instancias de Sigfried Giedion en 1950, su idea era difundir y revitalizar la práctica de la arquitectura noruega moderna aprovechando los encargos de posguerra. Al grupo se unieron jóvenes arquitectos recién titulados y estudiantes de la Escuela de Arte y Tecnología de Oslo, donde Korsmo impartía docencia, entre los que destacaron Sverre Fehn, Geir Grung, Hakon Mjelva, Odd Østbye y Jørn Utzon, este último colaborando esporádicamente con el grupo por amistad trabada con Arne Korsmo durante su exilio compartido en Suecia. Christian Norberg Schulz aporta detalles del proceso de fundación del grupo. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986, pp. 100-101. Ver también NORBERG-SCHULZ, Christian. "The Poetic Vision of Sverre Fehn". NORBERG-SCHULZ, C. y POSTIGLIONE, G. *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*. Milano: The Monacelli Press, 1997, pp. 32-33.

² FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. New York: Monacelli Press, 2009, p. 47.

³ FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn: the pattern of thoughts*. New York: Monacelli Press, 2009, p. 64.

⁴ En 1952 el director del Departamento de Vivienda de Oslo escribía en la revista *Bonytt*: "Tras la guerra, uno de los objetivos era construir viviendas de tres dormitorios y cocina, equivalentes a un apartamento de 80 m² [...] En aras de cumplir esta política para llevar a cabo tantas viviendas como sea posible manteniendo el consumo de materiales y mano de obra al mínimo, el Ministerio ha tenido que denegar los permisos para edificar unidades mayores de 80 m², y alentar construcciones económicas de madera prohibiendo las viviendas unifamiliares en pueblos y áreas densamente pobladas. Lo que deja a los arquitectos y promotores un estrecho margen de maniobra". Una transcripción en inglés del texto se encuentra en TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014, p. 98.

⁵ Berit y Per Schreiner formaban una pareja de clientes atípica. Berit tenía un perfil de profesora comedida, mientras que Per era un economista socialmente comprometido que colaboró durante décadas con la ultracrítica editorial Pax, azote de los diversos gobiernos noruegos. Ambos tenían una mentalidad progresista y moderna, respetaban la autonomía del arquitecto, pero querían participar del proceso de toma de decisiones, como así hicieron. Un respeto que finalmente se convirtió en amistad. Los Fehn y Schreiner estuvieron muy unidos hasta el fallecimiento de Per Schreiner e Inger Fehn en 2005. Ver HVATTUM, Mari. "Sverre Fehn's Villa Schreiner". BERRE, N. y LENDING, M. (ed). *Villa Schreiner*. Oslo: Pax Forlag, 2014, p. 19.

⁶ Para salvar la regulación de superficie máxima de 80m² era habitual argumentar que la vivienda contaba con un espacio de trabajo, el cual solía identificarse con el garaje. Esta estrategia la emplea Arne Korsmo en su propia vivienda situada cerca de la casa Schreiner, en Planetveien n°12, llegando a los 122 m² construidos. Ver TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014, pp. 97-100.

[1] Sverre Fehn: Primer anteproyecto para la casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 7/2/1960. ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.003.

Introducción

Sverre Fehn recibió su primer encargo de vivienda unifamiliar diez años después de haberse graduado en la Escuela de Arte y Tecnología de Oslo en 1949. Para él, la década de los 50 supuso un periodo intenso de formación y experiencias internacionales, marcado por acontecimientos que recordaría a lo largo de toda su vida; el viaje a la arquitectura primitiva de Marruecos a finales de 1951 y su publicación en *Byggekunst* un año después; su papel en la consolidación internacional de PAGON (*Progressive Architects' Group of Oslo, Norway*) ¹ como grupo de vanguardia combativa en la Noruega de posguerra; su participación en el CIAM IX de Aix en Provence (1953) junto a Jørn Utzon y Arne Korsmo; la estancia en el estudio de Jean Prouvé en París (1953-54) salpicada de visitas al estudio de Le Corbusier; y, sobre todo, el incipiente prestigio adquirido como arquitecto en su propio país junto a su socio Geir Grung, gracias al proyecto del Museo de Artesanía Maihaugen de Lillehammer (1958-59) o, en solitario, debido al Pabellón Noruego de la Exposición Internacional de Bruselas (1958).

Sin embargo, a finales de los años 50 Sverre Fehn afronta un momento de repliegue forzado que recuerda con amargura a sus más allegados. A Per Olaf Fjeld le confiesa: "No tenía dinero para nada" ² lo que supuso, según él mismo, perder el exigente ritmo de viajes que imponían las reuniones internacionales: "Los CIAM me tacharon de la lista, y ya no fue tan fácil seguirles".

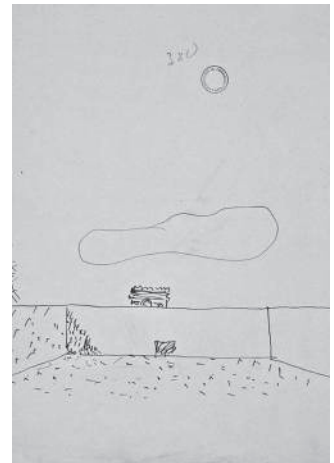
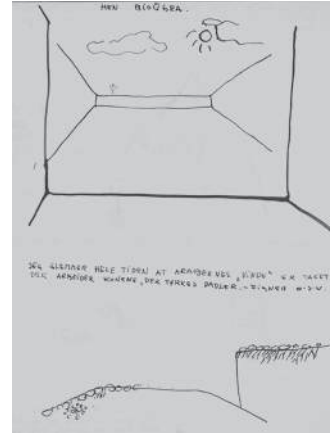
³ En tales circunstancias, Berit y Per Schreiner, un joven y moderno matrimonio noruego, ella profesora, él economista, recurrieron en primera instancia a Geir Grung, aunque conectaron finalmente con Sverre Fehn para el encargo de una modesta vivienda. El proyecto bien podría haberse convertido en un trabajo de oficio para el noruego, sin embargo, sacó a relucir el ímpetu intelectual del arquitecto a la conquista de nuevos territorios.

El proyecto de la Villa Schreiner

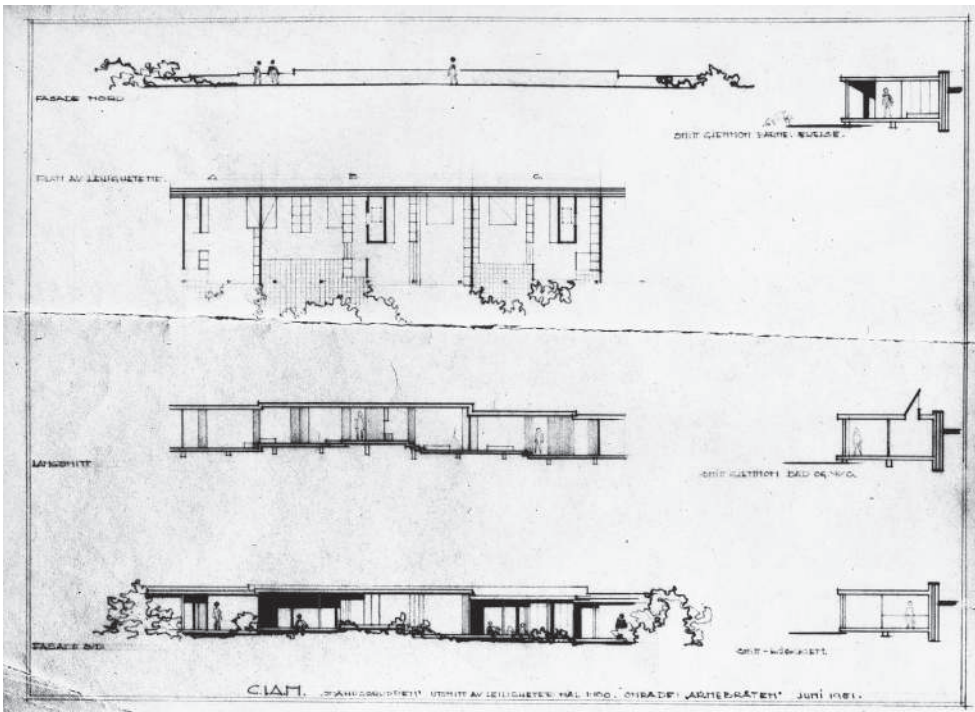
El encargo de los Schreiner estaba sometido a diversos condicionantes, no todos arquitectónicos, con los que Fehn debía lidiar de partida. En primer lugar, el proyecto se implantaría en Kringsjå, un suburbio de viviendas unifamiliares limitrofe a Nordmarka, el cinturón boscoso que rodea Oslo por el este, norte y oeste. Pese a encontrarse sobre una pequeña loma, la parcela, de forma sensiblemente rectangular, orientada en sentido este-oeste, carecía de vistas al fiordo de Oslo, prevaleciendo la percepción cercana de la espesura de pinos y abedules. Además, el Departamento de Vivienda de Oslo había regulado la superficie máxima edificable en 80 m² para viviendas unifamiliares, debido al contexto de reconstrucción y restricciones en Noruega durante la postguerra. Algo similar sucedía con los materiales permitidos, esencialmente madera y en perfiles de pequeña sección, para no requerir gran cantidad de mano de obra. ⁴ Finalmente, los Schreiner no necesitaban la casa con urgencia, pues afrontaban un periodo de dos años, de 1960 a 1962, en el que residirían en Holanda y Estados Unidos, dejando un amplio margen de tiempo y libertad a Sverre Fehn, lo que podía suponer un arma de doble filo y dilatar el encargo *sine die*. Afortunadamente, fue llevado a cabo en 1963. ⁵

La documentación gráfica digitalizada por el *Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design* (NMK) muestra como Sverre Fehn presenta cuatro propuestas al matrimonio Schreiner en tres meses, de febrero a abril de 1960, tiempo en el que, si bien los parámetros esenciales están definidos desde el comienzo, el proyecto evoluciona de manera notable. El primer anteproyecto (7/2/1960) plantea una casa-patio de planta baja, introvertida en su lado este de acceso a la calle, pero abierta al jardín situado al oeste, el cual se concibe como espacio en continuidad con el bosque. Por el norte y el sur la parcela se cierra mediante fábrica de ladrillo ciega. El volumen edificado ocupa la esquina noreste con unos 120 m² construidos distribuidos sobre un patrón de 1x1 metro. La planta resultante adquiere forma de L por el retranqueo de acceso al garaje y el porche posterior. ⁶ En el centro del espacio doméstico destaca un núcleo de servicios compacto de baños, lavandería, cocina y chimenea con una doble circulación a su alrededor que da paso a dormitorios y salón, abiertos mediante grandes cristalerías al jardín. ⁷ [1]

El anteproyecto denota la influencia de las casas patio de Mies van der Rohe de los años 30, cuya retórica Fehn ya había experimentado en el Pabellón Noruego de Bruselas, incluso la de los pilares cruciformes. La figura de Mies van der Rohe había adquirido una enorme relevancia en el entorno de PAGON a raíz del artículo "Mies van der Rohe" ⁸ publicado por Arne Korsmo y Christian Norberg Schulz que ensalza el diseño innovador de la casa Farnsworth (1946-51) como referente. De hecho, Arne Korsmo y Grete Prytz habían podido visitar la paradigmática vivienda con Edith Farnsworth a finales de 1949. ⁹ No así Fehn que, sin embargo, declara: "La casa de Mies [la Farnsworth] inspiró la idea de hacer una unidad de cuartos húmedos y cocina, con luz alrededor de la instalación", ¹⁰ por lo que el núcleo de servicios de la Schreiner se abre inicialmente en forma de U hacia el paisaje, al igual que sucedía en la citada obra de Mies.



[3]



[2]

La idea de construir un recinto abierto al cielo dentro del cual se desarrolla una vida doméstica protegida del entorno resulta palpable en las casas patio de Mies. Idea que también entronca con la esencia de proyectos en el entorno de PAGON, como el presentado por Geir Grung, Arne Korsmo, Jørn Utzon y el propio Sverre Fehn en el CIAM IX de Aix-en-Provence en 1953, una propuesta para la reconstrucción de una zona semiurbana al oeste de Oslo formada por viviendas modulares adosadas que se abren mediante patios al fiordo de Oslo.¹¹ [2] En ambos ejemplos, el patio se entiende como una manera sensible de relacionar paisaje y espacio doméstico, que a su vez Sverre Fehn había experimentado en Marruecos en 1951, especialmente en poblaciones de llanura como Biougra, por ejemplo, donde dibuja insistentemente patios como “ventanas bajo las que trabajar y secar las palmas. También ver pasar el tiempo”.¹² Él mismo hablaría de ello a su regreso a Oslo, evocando visiones protomodernas de “los muros de Mies van der Rohe. El mismo carácter infinito. Además de encontrarse [allí] el poema de Le Corbusier en forma de cubierta y terraza sobre la ciudad moderna”,¹³ en referencia a la Casa de Muros de Ladrillo (1924) de Mies van der Rohe y al conocido croquis de la cubierta del Apartamento Beistegui (1932) de Le Corbusier, a la postre, igualmente un patio. [3]

[2] Geir Grung, Arne Korsmo, Jørn Utzon y Sverre Fehn. Propuesta residencial para Oslo, 1951. Presentada al CIAM IX de Aix en Provence en 1953 como trabajo colectivo del grupo PAGON. 2a: Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.303.001, 2b: Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.303.002.

[3] Sverre Fehn y Le Corbusier: “Comparativa entre los apuntes de Biougra y del Apartamento Beistegui” 1951 y 1932. 3a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.125.009, 3b: ©Fundación Le Corbusier/Foto. F.L.C.33406.

[4] Sverre Fehn: Plan residencial cuatro viviendas en Kringsjå, Oslo. 1960. 4a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.021.001, 4b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.021.002.

[5] Sverre Fehn: Segundo Anteproyecto para la casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 4/3/1960. ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.004.

⁷ Como bien reseña Antonio Millán Gómez, los “gestos de exclusión o introversión” combinados son aspectos que cualifican la casa Schreiner, especialmente en su relación con el espacio público de la calle y el privado del jardín. MILLÁN GÓMEZ, Antonio. “Sverre Fehn: El Lugar Como Soporte”, *Proyecto, Progreso, Arquitectura*, n° 19, 2018, p. 19. El contraste entre lo abierto y lo cerrado, lo permeable y lo exclusivo, es una característica que se encuentra desde el primer anteproyecto de la casa Schreiner, característica que se mantiene y matiza mediante las modificaciones aplicadas al espacio del salón y el núcleo de servicios que hacen de conexión entre ambos mundos, la calle pública y el jardín privado, a medida que el proyecto avanza.

⁸ KORSMO, Arne; NORBERG-SCHULZ, Christian. “Mies van der Rohe”, *Byggekunst*, n° 5, 1952, pp. 85-91.

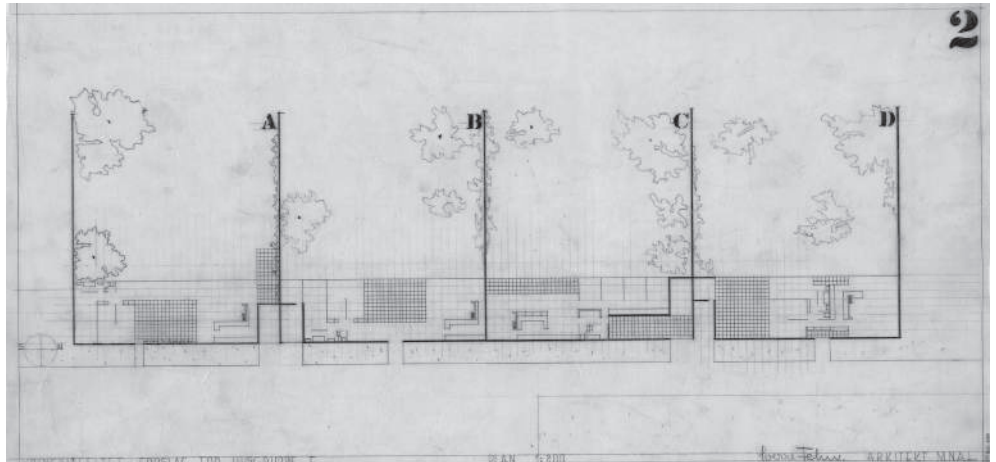
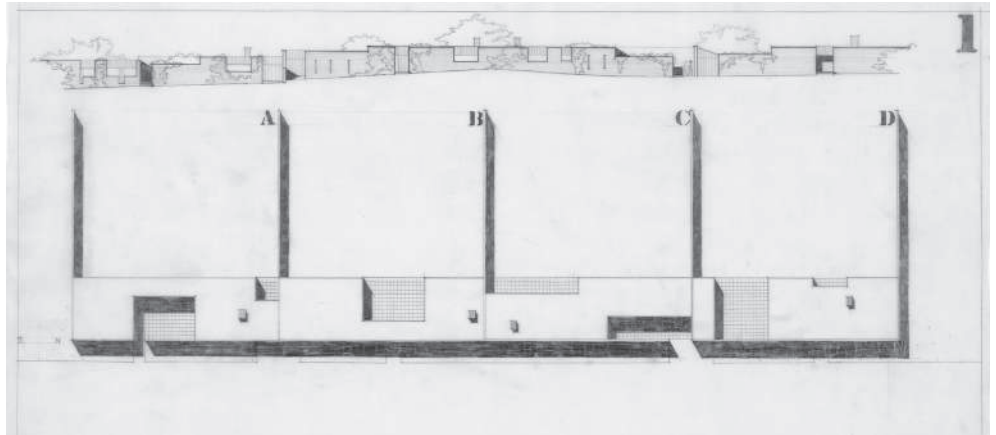
⁹ Arne Korsmo y Grete Prytz fueron beneficiarios de sendas becas Fulbright en el Instituto de Diseño de Chicago de septiembre de 1949 a mayo de 1950. La integración del Instituto de Diseño como parte del Instituto Tecnológico de Illinois, a la cabeza de cuyo departamento de arquitectura estuvo Mies van der Rohe de 1943 a 1956, les permitió acercarse al arquitecto alemán y entablar amistad con Edith Farnsworth, con quien visitaron su casa apenas terminada. TOSTRUP, Elisabeth. *Planetveien 12: The Korsmo House-A Scandinavian Icon*. London: Artifice Books on Architecture, 2014, p. 62.

¹⁰ FEHN, Sverre. “Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas”. MELGAREJO, M. (ed). *Nuevos modos de habitar*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1997, p. 202.

¹¹ La propuesta, ideada en el seno de PAGON en junio de 1951, consta de un sistema de viviendas estandarizadas que explota los cortes en el terreno necesarios para la construcción de una carretera en ladera como soporte de la ordenación. Las unidades modulares de viviendas jalonan el muro de contención de la sinuosa vía, reflejando con ello el discurrir de la pendiente. Adosado a su espalda, el muro de contención que las ancla al terreno también las ata como espina dorsal técnica, mientras que las fachadas a la pendiente se abren en forma de patios que miran a las islas que salpican el fiordo de Oslo. Sverre Fehn relata cómo esta propuesta captó la atención de Jean Prouvé. Antes de ser presentada en el CIAM IX, la propuesta fue publicada en el número monográfico que la revista *Byggekunst* le dedica al grupo PAGON en 1952. Ver PAGON. “Boliq?”, *Byggekunst*, n° 6-7, 1952, pp. 108-109.

¹² Así lo reseña Sverre Fehn en su cuaderno de viaje a Marruecos de 1951. Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. (NMK.2008.0734.125.009). <http://samling.nasjonalmuseet.no/no/object/NMK.2008.0734.125.009>

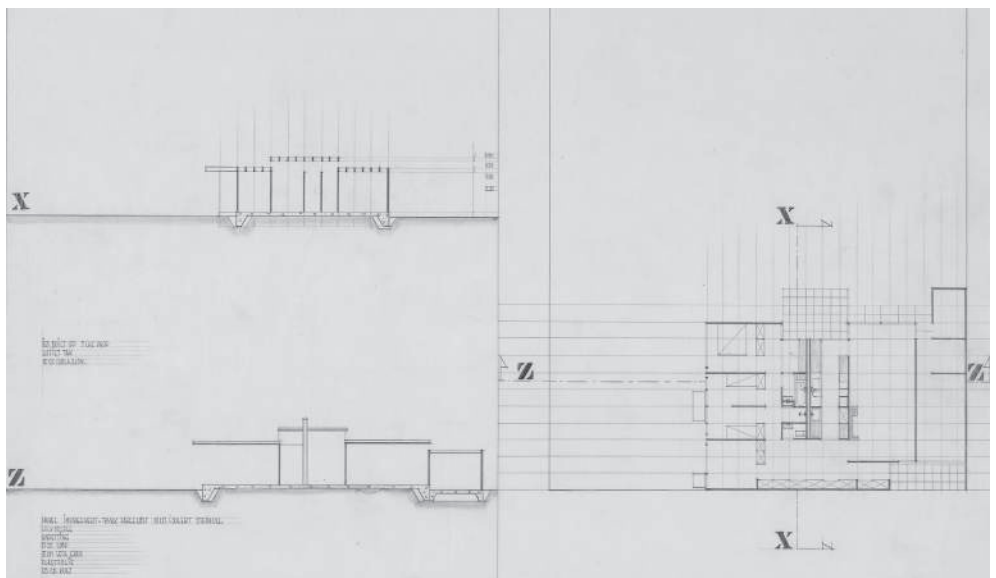
¹³ FEHN, Sverre. “Marokansk primitiv arkitektur”, *Byggekunst*, n° 5, 1952, p. 73.



[4]

De cara a obtener el permiso de los propietarios colindantes y del Departamento de Vivienda de Oslo para ampliar la superficie mínima de vivienda, Sverre Fehn dibujó un plan residencial de casas patio para la zona de Kringsjå. Tomando como modelo la ordenación presentada al CIAM IX, la adapta a cuatro viviendas en serie en cuyo extremo norte sitúa la casa Schreiner. Lamentablemente, la iniciativa no obtuvo el apoyo deseado, eclipsando con ello la propuesta inicial y obligando a reconsiderar desde el comienzo la idea de casa, patio y recinto. [4] Tal como atestigua la historiadora Mari Hvattum a raíz de diversas entrevistas mantenidas con Berit Schreiner, los Schreiner compartían la idea inicial de casa-patio, pero la absoluta transparencia interior-exterior les resultaba excesiva, especialmente en el dormitorio principal situado en la esquina suroeste y también en la cocina abierta en U. El matrimonio veía su privacidad demasiado comprometida, motivo por el que Sverre Fehn presentó un segundo anteproyecto (3/3/1960) combinando paramentos acristalados y ciegos, además de introducir una cocina pasante con un mayor grado de protección frente a miradas indiscretas. [5]

[5]



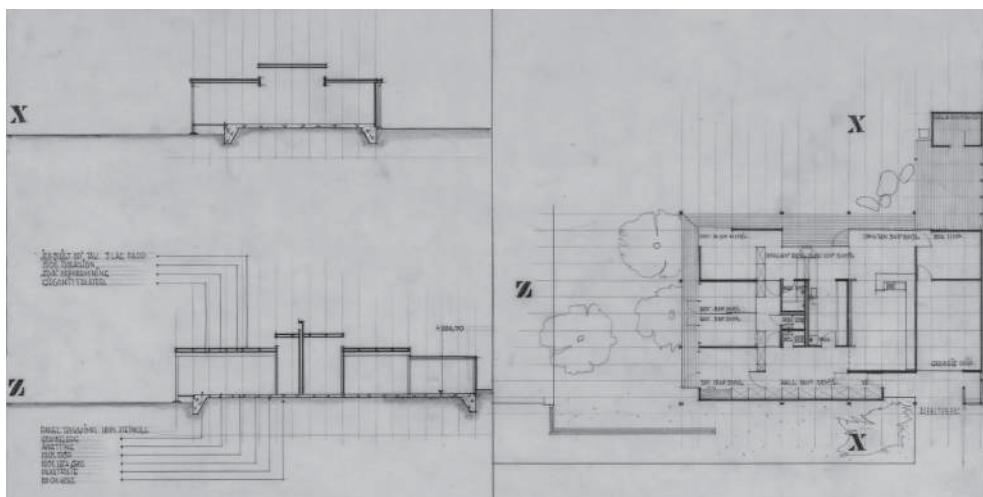
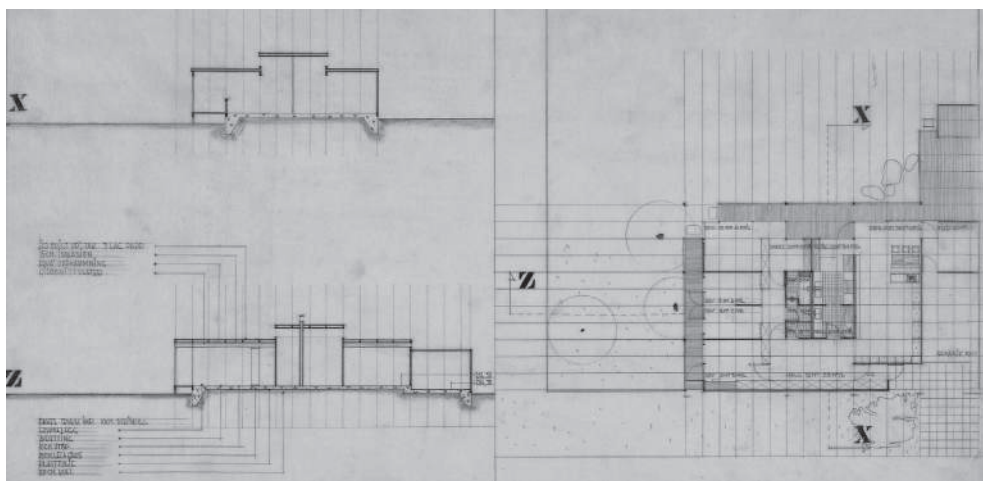


[6]

El segundo anteproyecto de la casa Schreiner detalla de forma incipiente un sistema constructivo respetuoso con las restricciones materiales vigentes. Se trata de una estructura ligera de madera con luces de 4,5 metros y vigas de pequeña sección dispuestas a intervalos de 50 cm, en consonancia con la modulación de la planta. La sección propuesta dibuja un lucernario sobre el núcleo central de servicios a modo de baldaquino, diseño a dos alturas diferenciadas, una para los espacios servidores y otra para los servidos, que previamente había sido experimentada con efectividad por Fehn y Grung en la Residencia para Mayores Økern (1952-55) en Oslo. Es más, la influencia de dicho edificio no es menor en la casa Schreiner. Sverre Fehn afirmaba de la Residencia Økern que todo se resumía en entender que “una estancia con terraza constituye [per se] una casa”,¹⁴ es decir, subrayaba la idea de unidad doméstica compuesta por dos ámbitos inseparables para él, interior y exterior, tal como los había dibujado en Marruecos. [6] De hecho, la Residencia Økern contaba con un sistema de terrazas perimetral elevadas sobre el terreno que conectaba exteriormente todas las habitaciones entre sí y estas, a su vez, con el paisaje, gesto clave en la solución finalmente admitida por los Schreiner.

El tercer y cuarto anteproyecto de casa Schreiner (23/4/1960) se presentan juntos como variantes de una misma idea fundamental: disponer una veranda a lo largo de la fachada al jardín

[7]



¹⁴ Sverre Fehn citado por FJELD, Per Olaf. “Okern Home for the Elderly”. FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York: Rizzoli, 1983, p. 88.

¹⁵ Sverre Fehn citado por FJELD, Per Olaf. “The Schreiner House”. FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The Thought of Construction*. New York: Rizzoli, 1983, p. 72.

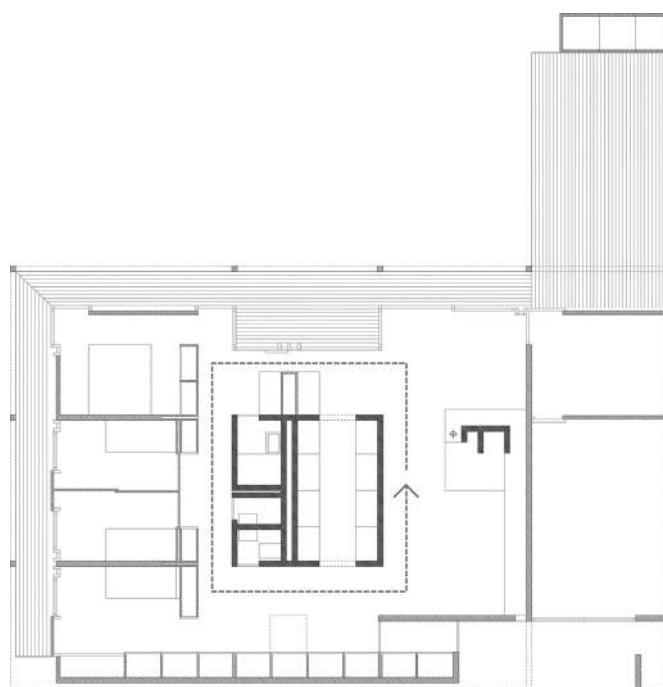
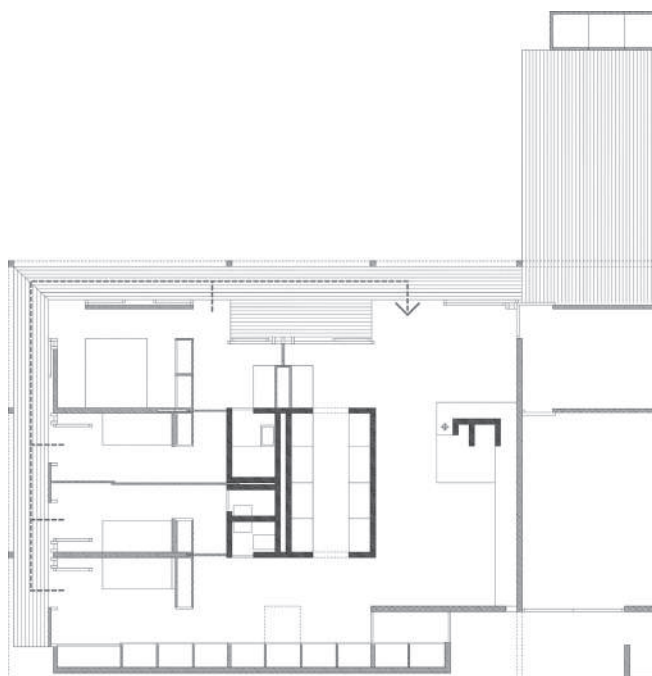
[6] Sverre Fehn y Geir Grun: Segundo Anteproyecto para la casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 4/3/1960 (Izda.) 6a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Teigens Fotoatelier. Nasjonalmuseet, 6b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Teigens Fotoatelier. Nasjonalmuseet.

[7] Sverre Fehn: Tercer y cuarto anteproyecto para la casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 23/4/1960 (Izda.) 7a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.005, 7b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.001.

[8] Sverre Fehn: casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Compartimentación de verano (arriba) y de invierno (abajo). Iván Rincón Borrego.

[9] Sverre Fehn: Casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Fachada al jardín. Iván Rincón Borrego.

[10] Sverre Fehn: Casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Maqueta de la casa en la exposición "Architect Sverre Fehn. Intuition-Reflection-Construction". Oslo: Nasjonalmuseet, 2008. (Dcha.) Iván Rincón Borrego.

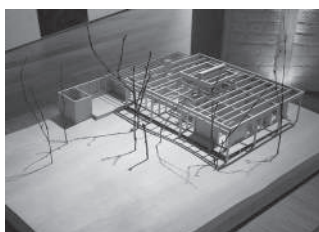


[8]

[9]



[10]



que trabaje como filtro entre la casa y el medio, esponjamiento del interior al exterior, y corredor perimetral alternativo para épocas estivales; una suerte de *yen-gawa* a la japonesa que Fehn denomina: "un sendero alrededor de un paisaje de habitaciones".¹⁵ [7] La veranda recorre las fachadas que miran al jardín rematándose en L sobre la medianera norte, punto en el que pasa a convertirse en una terraza abierta al cielo y al paisaje, conservando la tan buscada esencia inicial del patio, si bien, elevado sobre el terreno. Por otra parte, el núcleo central de servicios adquiere mayor independencia volumétrica y material, siendo concebido en ladrillo visto frente a la madera que predomina en el resto de la vivienda. La combinación de ambos, veranda y núcleo central, con un sistema de paneles correderos de segregación de las estancias multiplica las posibilidades de compartimentación; en verano, la veranda absorbe las presiones de movimiento que parten de las habitaciones orientadas al jardín; en invierno, las circulaciones se concentran alrededor del núcleo central, explotando al máximo la versatilidad distributiva del proyecto. [8]

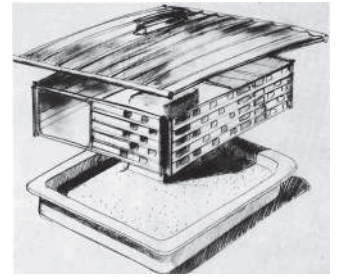
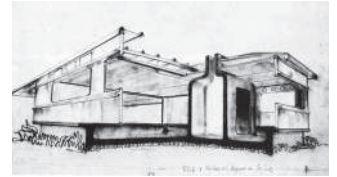
La búsqueda de una relación interior-exterior cualificada, las restricciones normativas y los propios deseos de Berit y Per Schreiner dan paso a una solución conciliadora para la casa Schreiner, coherente y no menos moderna, tras la cual emerge velado el acervo de una década de experiencias y aprendizajes de Sverre Fehn. [9] [10]

De la tecnología a la técnica

La década previa a la construcción de la casa Schreiner supone la inmersión de Sverre Fehn en las esferas de la arquitectura internacional representada por los últimos CIAM y la fundación del TEAM X. Integrado en PAGON por medio de Arne Korsmo, contacta con los Smithson, Aldo van Eyck y el referido Jørn Utzon, con quienes comparte el interés por las arquitecturas vernáculas, especialmente aquellas procedentes de civilizaciones arcaicas; desde Centroamérica al lejano Oriente, pasando por el norte de África. Pero esa inmersión en lo internacional también despierta en él un interés por los aspectos más técnicos de la construcción a través de Jean Prouvé.

Sverre Fehn entra en contacto con el ingeniero francés en 1953, durante el mencionado CIAM IX. Según cuenta, tras la presentación de PAGON, "la propuesta captó la atención de Prouvé y me dijo que trabajara para él en el proyecto de su propia casa".¹⁶ Así lo hizo gracias a una beca del gobierno francés para colaborar en el estudio del ingeniero en París durante 1954. Prouvé llevaba desde los años 30 experimentando con sistemas constructivos industrializados, o como él mismo diría: "alfabetos estructurales" o "alfabetos de sistemas",¹⁷ mostrados en su CIAM *grid*. Entre dichos sistemas se encontraba uno particularmente útil para la casa Schreiner, el denominado "de núcleo central", identificado esencialmente con el proyecto de la casa Alba (1950) que nace en los talleres de Maxéville. Este prototipo de vivienda prefabricada articula un núcleo compacto de servicios unido a un bloque de hormigón en forma de plato sobre el cual se apoya una subestructura ligera de aluminio mecanizado para conformar las fachadas y la cubierta. [11]

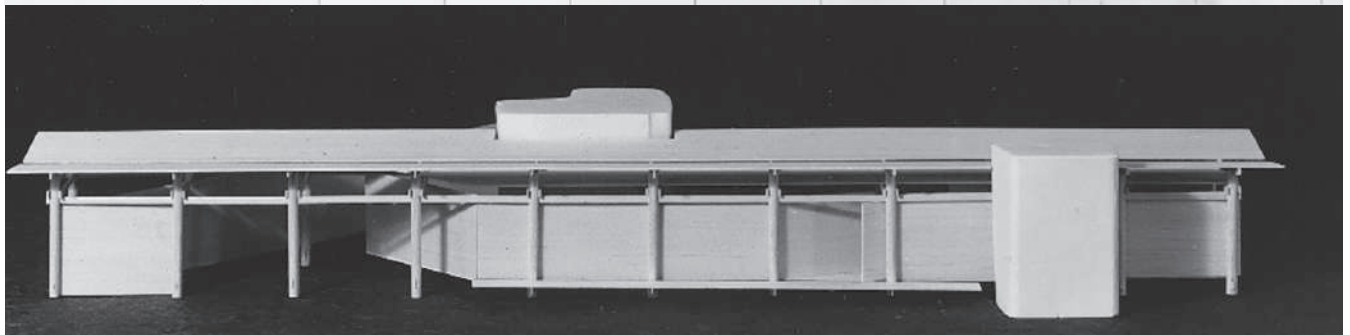
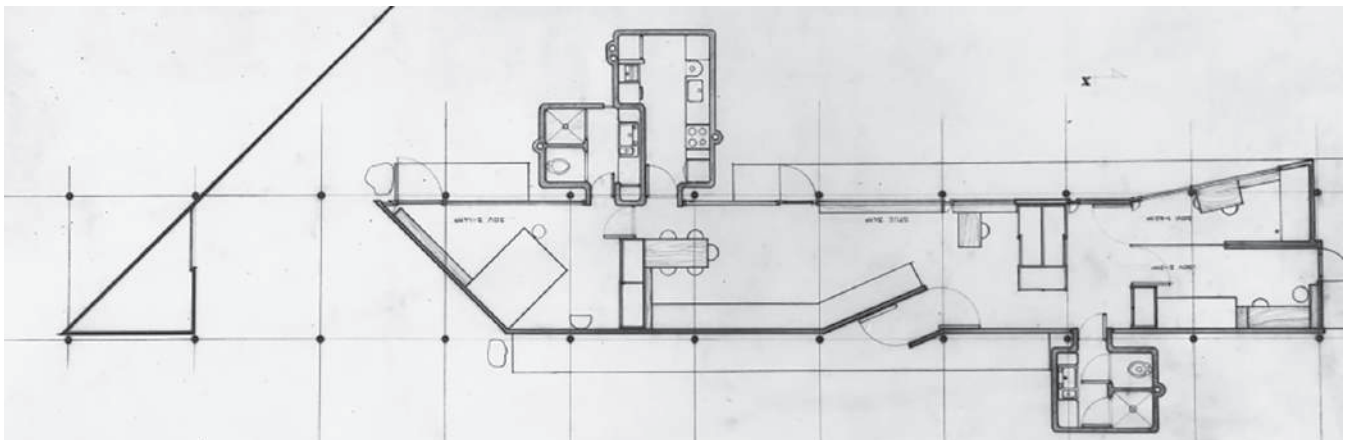
Fehn adapta de forma natural el sistema de núcleo central de Jean Prouvé a la realidad técnica de la casa Schreiner; sustituye hormigón y aluminio por ladrillo y madera.¹⁸ El núcleo de servicios adquiere de hecho un carácter estructural presente en la casa Alba e inexistente en el citado ejemplo de la casa Farnsworth. Sus muros de fábrica descansan sobre una losa de hormigón acabada en terrazo sin juntas, ejecutado *in situ*, enfatizando con ello la idea de unidad tectónica en contraste con el mecano de piezas de madera que conforma fachada y cubierta. Es más, Fehn habla de este bloque central como de un elemento prefabricado, "un módulo independiente, una unidad flexible que llega a la casa y la equipa por completo,



[11]

¹⁶ Entrevista concedida por Sverre Fehn a LAVALOU, Armelle. "A pays des lumières horizontales", *L'Architecture d' Aujourd'hui*, nº 287, 1993, p. 85. El proyecto en el que Jean Prouvé repara es la citada ordenación residencial de Sverre Fehn, Geir Grung y Jørn Utzon publicada en *Byggekunst* en 1952. Ver nota 9. El proyecto en el que Fehn trabajó con Prouvé fue la casa del ingeniero francés construida en Nancy en 1954.

[12]



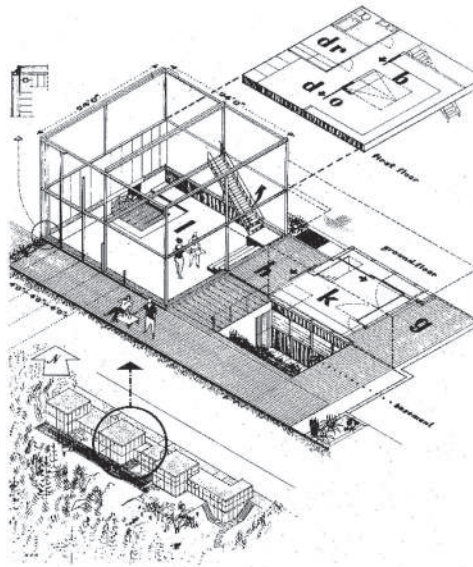
17 Familias de estructuras metálicas y combinaciones de materiales diversos; madera, vidrio o aluminio, montados sobre paneles industrializados que resolvían de forma unitaria tanto los aspectos funcionales como constructivos de cada proyecto. Las genealogías edificatorias se denominaban "escudo", "cobertizo", "apoyo único", "abovedado" o "de núcleo central". PROUVÉ, Jean. *Jean Prouvé. Une architecture par l'industrie*. Zürich: Artemis, 1971, pp. 56-59.

18 Así lo explica en la conferencia impartida por Sverre Fehn con el título "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas" en el COACV el 9 de marzo de 1995. Según explica, la casa Schreiner "tiene mucho que ver con lo que Prouvé estaba desarrollando en París por aquella época [...] la experiencia junto a Prouvé me hizo tener muy presente la parte técnica a la hora de cómo resolver esta pequeña casa". FEHN, Sverre. "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas". MELGAREJO, M. (ed). *Nuevos modos de habitar*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1997, p. 202.

19 FEHN, Sverre. "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas". MELGAREJO, M. (ed). *Nuevos modos de habitar*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1997, p. 202.

20 FEHN, Sverre. "Sverre Fehn. Proyectos de Viviendas". MELGAREJO, M. (ed). *Nuevos modos de habitar*. Valencia: Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, 1997, p. 204. La propuesta que se publicó por primera vez en V.V.A.A. "Eternit-Typehus", *Norske Arkitektkonkurranser*, n° 103, 1964, p. 7.

21 Invitado por Peter Cook, Sverre Fehn explica esta conexión entre ambos proyectos, Schreiner y Eternitt, el 24 de mayo de 1984 durante su clase en el *John Dennys Memorial Lecture* de 1984 en Londres. FEHN, Sverre. *Sverre Fehn - John Dennys Memorial Lecture*. [Grabación audiovisual]. London: AA School of Architecture, [1984]. <https://www.youtube.com/watch?v=HalaRLrQGA>.



[13]

desde la cocina al baño". ¹⁹ Prefabricación que, si bien las limitaciones de la casa Schreiner no le permiten alcanzar, sí abordará nada más acabar su construcción participando en el concurso de la empresa de materiales plásticos Eternitt de 1964. Dicho concurso buscaba soluciones industrializadas de bajo coste para la construcción de viviendas prefabricadas, a lo que el arquitecto noruego responde con una estructura porticada de madera que alberga las estancias principales inscritas en un muro de paneles ligeros. A dicho paramento se enchufan cocina y baños diseñados como volúmenes independientes de hormigón. [12] Según describe, la idea era "hacer un módulo autónomo [totalmente equipado] que se pudiese comprar y adosarlo a una construcción de madera", ²⁰ en línea con los diseños *monobloc* de Jean Prouvé. El resultado es un sistema radical, altamente especializado, flexible y de fácil ejecución, que subraya los beneficios de la tecnología puesta al servicio del proyecto, conexión entre ambas casas, Schreiner y Eternitt, que se remonta a lo aprendido con Jean Prouvé. ²¹

En una esfera más local, Sverre Fehn también tuvo oportunidad de vivir el periodo de excitación tecnológica que se desarrolla en Noruega durante los años 50, un tiempo llamado por Christian Norberg Schulz de "Optimismo y Fe en el Progreso". ²² El enorme trabajo de reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial creó un clima abierto de concursos de arquitectura en el que toda novedad constructiva era acogida de buen grado. La estandarización y la prefabricación se elevaron al rango de aspiraciones legítimas para muchos arquitectos modernos noruegos del momento, siendo PAGON pioneros en ese sentido. El grupo defendía como un solo hombre que "solo liberándose de la mediocridad personal y nacional, y esforzándose en establecer lazos universales se puede conservar la esperanza de lograr algo [arquitectura] acorde al significado del tiempo que vivimos", por lo que invitaban a los arquitectos a considerar los recursos y necesidades "a la luz del nuevo conocimiento", y comprender que "el potencial de las nuevas soluciones reside en la tecnología, en la independencia de convicciones y en la imaginación desbordante de cada arquitecto". ²³

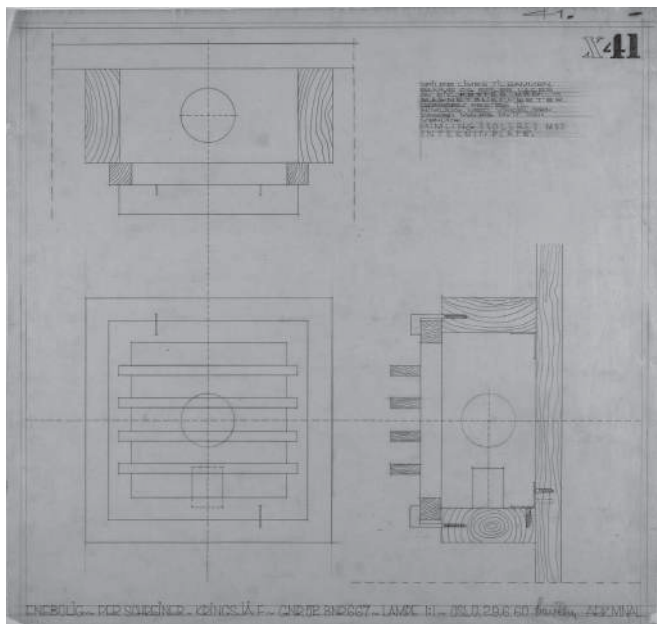
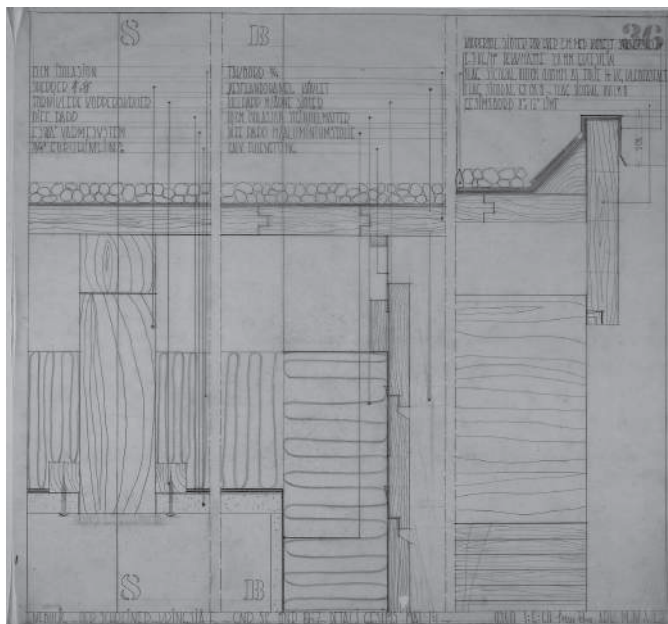
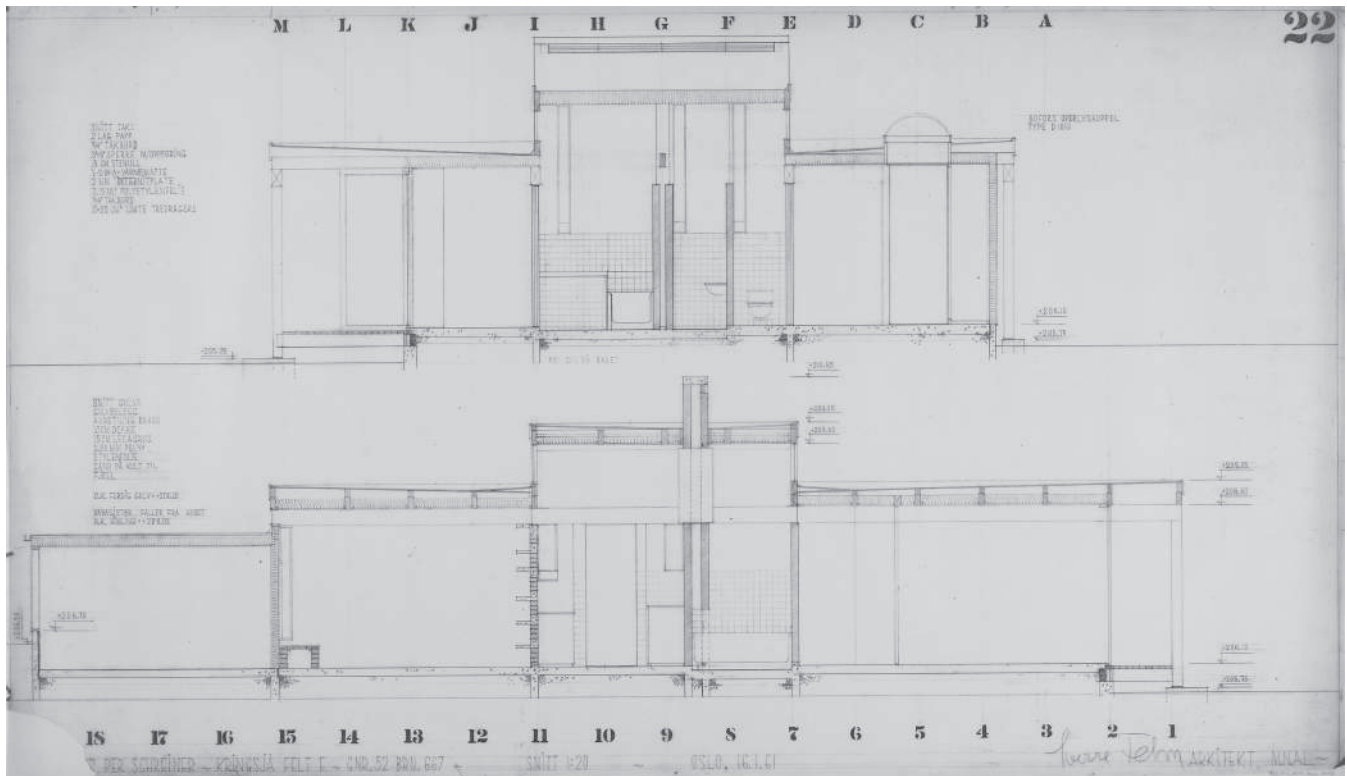
El paradigma de esta visión compartida por Sverre Fehn se identificó con el *Hjemmets Mekano Metoden* (1952) ideado por su mentor Arne Korsmo. [13] Se trataba de un sistema teórico de construcción modular basada en las proporciones, como principio regulador presente en la naturaleza para ordenar el caos, y en la repetición, como aspecto inherente a la producción industrial que facilita el perfeccionamiento y, por tanto, la evolución orgánica de todo el kit. Según Korsmo: "con una pequeña serie de estos elementos constructivos MEKANO será posible realizar una casa para un amplio abanico de necesidades", ²⁴ aunando rigor geométrico y versatilidad funcional en un organismo estandarizado. Para ejemplificar esta idea Korsmo recurre a la casa de Charles y Ray Eames (1949), que había visitado recién acabada en Pasadena y a la Unidad de Habitación de Marsella (1947-52) ²⁵ ligada al *modulor*, sendos ejemplos de un orden natural abierto, derivado de la geometría constructiva, que no renuncian a la idea de diseño adaptable a las necesidades cambiantes del ser humano.

Sverre Fehn fue testigo de la aplicación del *Hjemmets Mekano Metoden* en la casa que Arne Korsmo se construye en Planetveien n°12 (1953-55), cuya estructura de acero y

[11] Jean Prouvé. Casa Alba desarrollada en Maxéville, 1950. 11a: PROUVÉ, Jean. *Jean Prouvé. Une architecture par l'industrie*. Zürich: Artemis, 1971. 11b: PROUVÉ, Jean. *Jean Prouvé. Une architecture par l'industrie*. Zürich: Artemis, 1971.

[12] Sverre Fehn: Propuesta de casa prefabricada para la empresa Eternitt. 1964. 12a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.330.001, 12b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.330.004, 12c: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.330.003.

[13] Arne Korsmo: *Hjemmets Mekano Metoden*, 1952. KORSMO, Arne. "Hjemmets mekano", *Byggekunst*, n° 6-7, 1952.



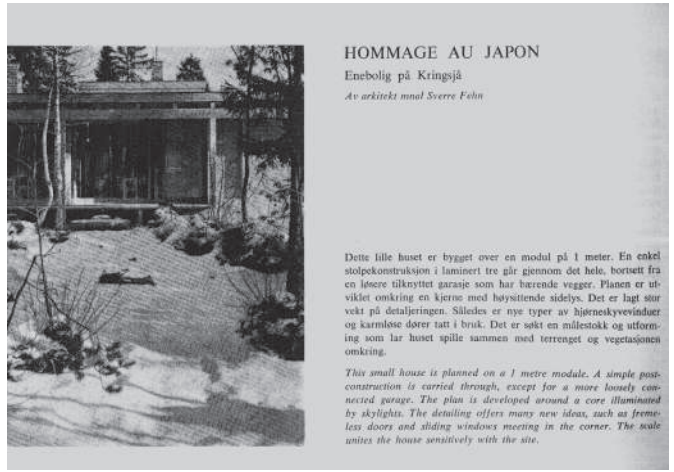
[14]

absoluta transparencia sin embargo la hacía impensable para los Schreiner. Pese a ello, Fehn sí comparte el trasfondo teórico del método mecano, como búsqueda de una solución constructivamente rigurosa a la par que funcionalmente versátil. Con Arne Korsmo también comparte el interés por la obra de Le Corbusier, en especial por *el modulator*, cuya dimensión de 3,66 metros de la serie azul utiliza en el lucernario-baldaquino sobre el corazón de la casa Schreiner, una constante métrica que repetirá en el futuro en muchas viviendas durante los años 60 como las casas Norrköping (1964); Wessel (1962-65); Bødtker I (1965-67) y Johnsrud (1968-70).

Cuando Fehn publica la casa Schreiner en 1964 hace hincapié en la relevancia que los aspectos técnicos y constructivos tienen en el proyecto, ya no solo por un compromiso adquirido con la mejor ejecución en sí, sino por el grado de experimentación que supone traducir las experiencias previamente adquiridas con Jean Prouvé y PAGON al lenguaje de la madera. Sirva como ejemplo el diseño de la cubierta, que lejos de emplear una solución tradicional de estructura vista, se ejecuta en realidad como un techo plano hiper-tecnológico, que alberga oculto un sistema de calefacción pionero basado en mantas eléctricas denominadas “ESWA Varmesystem”,²⁶ además de integrar la iluminación, pozos de ventilación pasiva y railes embutidos para las puertas correderas, todo ello cuidadosamente detallado a escala 1:5, reflejado en la finura de los encuentros de las diversas piezas de madera, montadas como un atávico *mecano*. [14]

[14] Sverre Fehn: Planos del proyecto de ejecución para la casa Schreiner, Kringsjå, Oslo, 1961. 14a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.039, 14b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.002, 14c: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.019.020.

[15] Primera página del artículo “Homage au Japon. Enebolig på Kringsjå”. FEHN, Sverre. “Homage au Japon. Enebolig på Kringsjå”, *Byggekunst*, n° 8, 1964, 208.



HOMMAGE AU JAPON

Enebolig på Kringsjå

Av arkitekt mal Sverre Fehn

Dette lille huset er bygget over en modul på 1 meter. En enkel stolpekonstruksjon i laminert tre går gjennom det hele, bortsett fra en løsere tilknyttet garasje som har bærende vegger. Planen er utviklet omkring en kjerne med høysittende sideislys. Det er lagt stor vekt på detaljeringen. Således er nye typer av høyseskeveinduer og karmløse dører tatt i bruk. Det er søkt en mønstrekk og utforming som lar huset spille sammen med terrenget og vegetasjonen omkring.

This small house is planned on a 1 metre module. A simple post-construction is carried through, except for a more loosely connected garage. The plan is developed around a core illuminated by skylights. The detailing offers many new ideas, such as frameless doors and sliding windows meeting in the corner. The scale unites the house sensitively with the site.

[15]

“Hommage au Japon”

Al año siguiente de su conclusión, en 1963, la casa Schreiner fue publicada por Sverre Fehn en el número 8 de la revista *Byggekunst* bajo el epigrafe “Hommage au Japon. Enebolig på Kringsjå”.

[15] El artículo solo contiene un plano de planta, siete fotos de la casa y un breve texto descriptivo firmado por el noruego que dice:

“Esta pequeña casa está proyectada sobre un módulo de 1 metro cuadrado. Se lleva a cabo mediante una construcción simple de postes, excepto para el garaje anexo. La planta se desarrolla alrededor de un núcleo iluminado por lucernarios. Los detalles incorporan multitud de nuevas ideas, como puertas sin marco y ventanas correderas en esquina. La escala conecta la casa sensiblemente con el lugar”.²⁷

La presentación que hace Fehn de la casa Schreiner podría ser más elocuente, sí, pero no menos internacional; un arquitecto noruego escribiendo un texto en inglés, usando el francés como título para rendir tributo a Japón, amalgama de los citados pasajes intelectuales y vivencias formativas que convergen en esta obra. De todos ellos, el de Japón es sin duda el que produce más extrañeza pues Sverre Fehn no había visitado el país nipón, y en realidad nunca lo haría. Per Olaf Fjeld es el primero que afirma con claridad que: “lejos de los países nórdicos, Japón tal vez sea el lugar que más cerca está de su alma arquitectónica”.²⁸ Como colaborador y amigo de Fehn no solo atestigua que a lo largo de su vida el interés por la arquitectura japonesa es creciente, sino que de hecho abre la puerta a rastrear los orígenes de dicho interés.

Sverre Fehn se aproximó a la arquitectura japonesa de la mano de Arne Korsmo gracias a su artículo “*Japan Og Vestens Arkitektur*” (1956) donde expresa fascinación por la sensibilidad tectónica, la precisión modular y la sofisticada artificialización de la naturaleza que se da en la cultura nipona. Por ese entonces Korsmo tampoco había viajado a Japón, pero sí había visitado junto a Jørn Utzon el pabellón *Zui Ki Tei* (1935) del Museo Etnográfico de Estocolmo en 1945, experiencia que también reseña en *Byggekunst* junto a textos clásicos alusivos al tema: el de

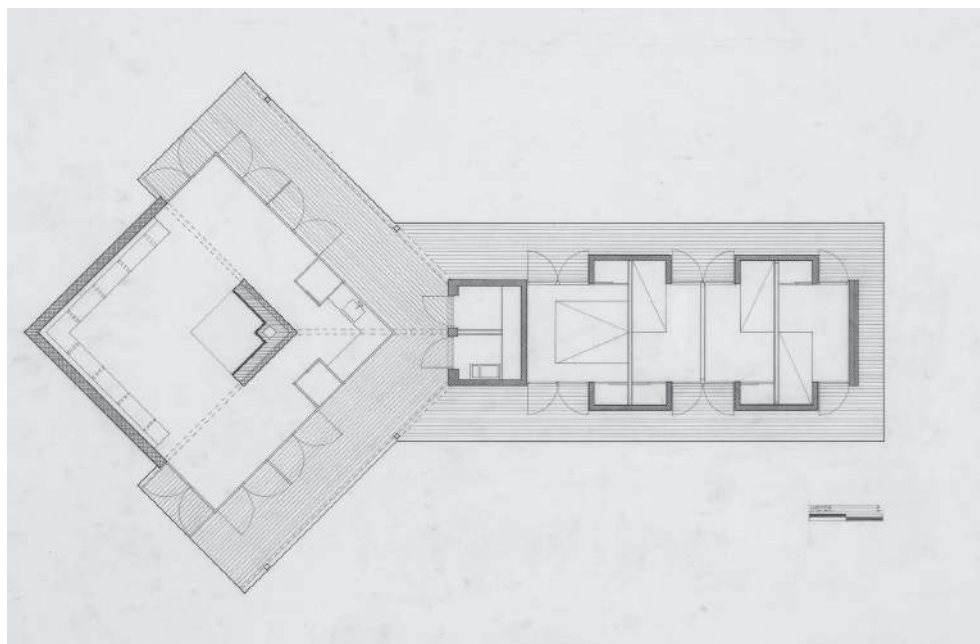
[17]



²² Epigrafe que utiliza para explicar este prolífico periodo de la historia de la arquitectura noruega en NORBERG-SCHULZ, Christian. *Modern Norwegian Architecture*. Oslo: Norwegian University Press, 1986, pp. 95-107. Durante este periodo se realizaron en Noruega proyectos sorprendentes desde el punto de vista técnico. En ocasiones, los avances se limitaban a modernizar el sistema constructivo manteniendo el aspecto tradicional del edificio, como fue el caso de las viviendas experimentales del ingeniero Olav Selvaag de 1948; dos pequeñas casas de imagen vernácula y construcción normalizada. Otras veces la innovación se basaba en aplicar novedosas patentes. En este sentido cabe mencionar el innovador ejemplo de las Oficinas Gubernamentales de Erling Viksjø, antiguo asistente de Ove Bang, de 1958. Célebre ejemplo de esa época por la patente del “hormigón natural”, una solución en la que se inyecta el mortero a presión en moldes rellenos con gravilla y piedras de tamaños calibrados, permitiendo aplicar después tratamientos ornamentales sobre su superficie, como hizo el artista Carl Nesjar en este proyecto. Ver KAVLI, Guthorm. *Norwegian Architecture. Past and Present*. Oslo: Dreyers Forlag, 1958, p. 122. Ver también SAUGE, Birgitte. “The Knife Cutting Through Chaos”. LUND, N. (ed). *Modern Movement Scandinavia. Vision and Reality*. Århus: DOKOMOMO Scandinavia, 1998, p. 135.

²³ PAGON. “CIAM”, *Byggekunst*, n° 6-7, 1952, p. 93. Una traducción al inglés de este texto se halla en ASGAARD ANDERSEN, Michael (ed). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 2008, p. 240.

²⁴ KORSMO, Arne. “Hjemmets mekan”, *Byggekunst*, n° 6-7, 1952, p. 110.



[16]

Werner Blaser, *Temple and Teehaus in Japan* (1955) y el de Kakuzo Okakura, *The Book of Tea* (1906). Korsmo presentaba la arquitectura japonesa, en particular la *sukiya*, no tanto como una estructura física y sí como un marco armónico, un instrumento con el que retornar a una experiencia esencial de relación con el medio físico, es decir, una manera de estar la arquitectura en el mundo. Por su parte, Sverre Fehn también había descubierto el texto de Erik Gunnar Asplund "Nuestra Percepción Arquitectónica del Espacio",²⁹ trabajo influido por el encuentro del maestro sueco con el pragmático arquitecto nipón Tetsuro Yoshida en 1931, en el que Asplund invita a los arquitectos escandinavos a dirigir una mirada reflexiva hacia el lejano Oriente, texto que causó una fuerte impresión en Sverre Fehn.

En la casa Schreiner esa mirada reflexiva emerge para centrarse en los vínculos del edificio con el jardín y en las decisiones soslayadas en el diseño de este. Por un lado, al igual que en la tradición japonesa, la casa se presenta como un tablero liviano posado con gran delicadeza en el solar. Ya se ha expuesto la importancia de la veranda, *yen-gawa*, como espacio mediador interior-externo y respecto al funcionamiento de la vivienda según las estaciones del año. En su diseño, incluso el despiece de tablillas de madera se dispone siguiendo el original nipón, es decir, en sentido longitudinal, enfatizando con ello la idea de espacio circulatorio. De forma coetánea Fehn desarrolla esa misma idea en la casa de vacaciones T. Idland (1962) en Langesund, Bjerkøya, un proyecto relativamente desconocido que ni siquiera figura en su obra completa y que, sin embargo, reinterpreta de forma inteligente las posibilidades que ofrece el *yen-gawa* en una casa moderna. [16]

Por otra parte, al observar los citados anteproyectos se detecta que el jardín de la casa Schreiner únicamente aparece esbozado en el primero de ellos, pero en el resto desaparece por

²⁵ Las Unidades de Habitación de Le Corbusier fascinaron tanto a Korsmo como a Fehn. Juntos visitaron la de Nantes en pleno proceso de construcción en 1954, con motivo de la reseña que Fehn publicó poco después. FEHN, Sverre. "Le Corbusier. Leilegård utenfor Nantes", *ARK Arkitehti Arkitekten*, septiembre, 1954, pp. 134-138. Con el tiempo Fehn recordaría aquel viaje con cierta nostalgia respecto a su maestro: "Estuvimos juntos en el edificio de apartamentos de Le Corbusier en Nantes en 1955 [1954]. Y a la vuelta en tren a París [Korsmo] estuvo todo el tiempo hablando entusiasmado de Charles Eames y de la casa de vidrio que él mismo se estaba construyendo en Oslo. Viendo pasar velozmente la horizontalidad del paisaje francés a través de las ventanas, parecía como si Le Corbusier nunca hubiera existido". FEHN, Sverre. Arne Korsmo. *Byggekunst*. 1986, núm 6, p. 304. Aún así en el *Hjemmets Mekano Metoden* el pie de foto de la imagen de la Unidad de Habitación de Marsella reza: "Naturaleza, orden y color", haciendo referencia a la naturaleza entendida como origen, el orden como principio de crecimiento geométrico y el color como cualidad estética vital. KORSMO, Arne. "Hjemmets mekano", *Byggekunst*, n° 6-7, 1952, p. 110.

²⁶ Sverre Fehn fue pionero en la instalación de este sistema de calefacción que constaba de mantas térmicas calentadas mediante resistencias eléctricas. Fue muy utilizado en la década de los 60 y 70 en Noruega tanto en suelos como en techos radiantes. HVATTUM, Mari. "Sverre Fehn's Villa Schreiner". BERRE, N. y LENDING, M. (ed). *Villa Schreiner*. Oslo: Pax Forlag, 2014, p. 42.

²⁷ La traducción del título es "Homenaje a Japón. Una casa aislada en Kringsjå". FEHN, Sverre. "Hommage au Japon. Enebolig på Kringsjå", *Byggekunst*, n° 8, 1964, pp. 208-211.

²⁸ FJELD, Per Olaf. "Sverre Fehn and the Architectural Refinement of Spatial Instinct". YVENES, M; MADSHUS, E. (ed). *Architect Sverre Fehn: Intuition, Reflection, Construction*. Oslo: The National Museum of Art, Architecture and Design, 2008, p. 34.

²⁹ En el citado texto Asplund escribe: "Tal vez en Europa Occidental nos estemos aproximando a la idea de la casa japonesa, como un objeto no tan sólido, fijo y permanente. Tal vez debamos adoptar la práctica que se lleva tanto tiempo empleando en Japón, cambiando nuestros hogares cada día, con cada habitante según sus necesidades, (...) tal y como hacen los japoneses". ASPLUND, Erik Gunnar. "Var Arkitektoniska rumsuppfattning", *Byggmästaren: Arkitektupplagan*, 1931, pp. 203-210. Una traducción al inglés de este artículo se encuentra en ASGAARD ANDERSEN, Michael (ed). *Nordic Architects Write. A Documentary Anthology*. New York: Routledge, 2008, p. 333. Sverre Fehn subraya la importancia que supuso dicho hallazgo en el documental WACHTMEISTER, Jesper. *KOCHUU: Japanese Architecture / Influence & Origin*. Stockholm: Solaris Filmproduktion [2003]. 1 DVD.

³⁰ PETRI, Mathilde. "Sverre Fehn: Et Interview", *Skala*, 1990, 12-17. El texto se encuentra recogido en NORBERG-SCHULZ, C. y POSTIGLIONE, G. *Sverre Fehn: Works, Projects, Writings, 1949-1996*. Milano: The Monacelli Press, 1997, pp. 251-252.

completo, incluso en el de ejecución, quedando su espacio consignado como un vacío, intacto sobre el papel. Fehn decía que “los grandes jardines japoneses contienen una brutalidad sin límites”,³⁰ brutalidad no solo física, carente de sentimentalismos por la relación entre artificio y naturaleza, sino sobre todo intelectual, en tanto que eran concebidos como espacios de contemplación. Los maestros japoneses más célebres, Sen no Rikyu y Kobori Enshu, ponían en práctica los preceptos recogidos en el *Sakuteiki*, el libro de la creación de jardines. El principio básico que regía tanto la ceremonia del té como su ambientación arquitectónica y paisajística era el de crear belleza intentando evitarla. Por este principio de austeridad, el jardín de la casa Schreiner no se diseña, simplemente se deja ser naturaleza de aspecto salvaje, se interviene lo menos posible en él, provocando el artificio de confundir sus límites con los del bosque. Por esta estrategia de contención aplicada al paisaje, la casa Schreiner adopta el papel de un moderno pabellón de té desde el que experimentar la extensión del entorno con el paseo de la mirada, y el bosque, el de un venerable jardín. [17] [18]

Conclusión

El artículo “*Hommage au Japon*” resume la casa Schreiner en tres claves: la importancia del módulo, la técnica constructiva y la sensibilidad por el entorno. Claves que, sin embargo, no detallan el intenso proceso de proyecto que había tenido lugar tres años antes, de febrero a abril de 1960, en el que los Schreiner también jugaron su papel y en el que Fehn define la mayor parte de la vivienda finalmente construida.

La intensidad de aquel periodo aglutinó la transparencia de la obra de Mies van der Rohe; los patios marroquies; las propuestas de reconstrucción suburbana de PAGON; la tecnología aprendida de Prouvé; *el modulator*; las aspiraciones de vanguardia adquiridas junto a Korsmo y la sensibilidad de la arquitectura y el jardín japonés. En definitiva, un acervo cultural identificado con la década de los 50 en la que Sverre Fehn absorbe experiencias y aprendizajes; un abanico de referencias que aúna la metodología empírica sensible al lugar y la tradición, con el racionalismo constructivo como método básico de proyecto.

La casa Schreiner conforma un “*Hommage au Japon*”, sí, el término no es casual en absoluto pues representa una esfera de intereses compartidos con Arne Korsmo y Jørn Utzon, principalmente. No obstante, como eslogan solo representa un aspecto parcial de la concepción de la casa, la punta del iceberg de una actitud arquitectónica más profunda, cargada en el fondo de un elocuente sincretismo moderno, pues Sverre Fehn no busca planteamientos estéticos orientalistas, pese al exotismo de su declaración, sino integrar lo immanente, internacional y local, en una respuesta contemporánea.

[18]

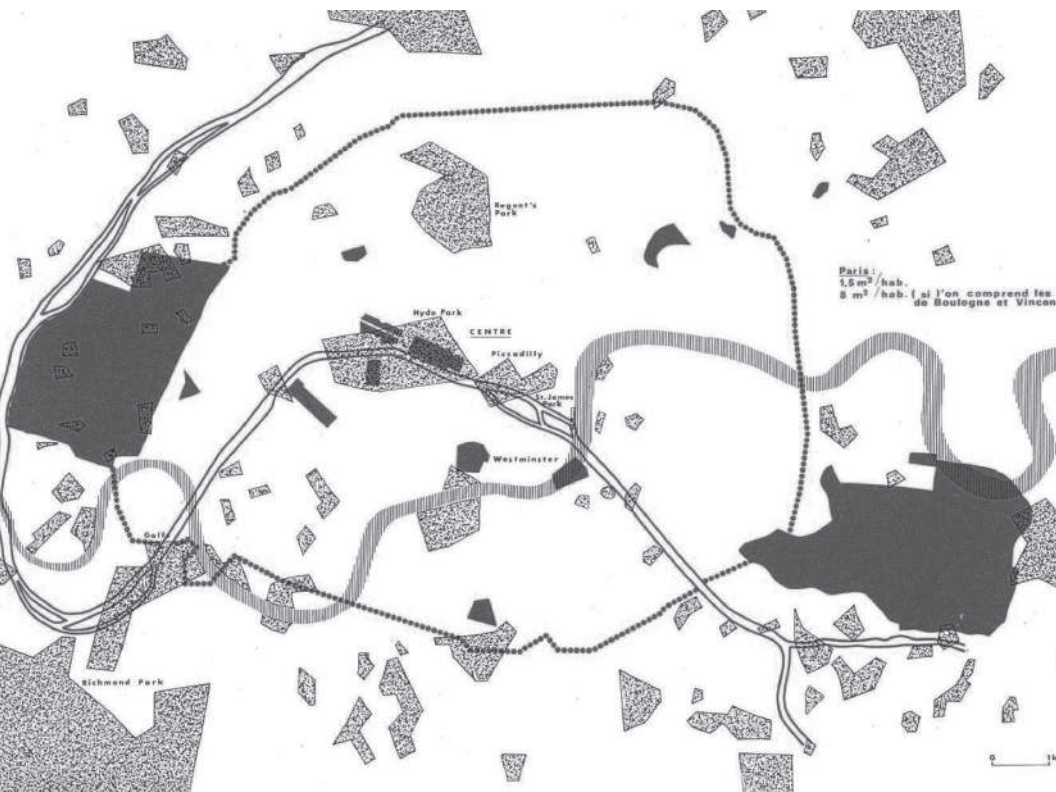


[16] Sverre Fehn: casa de vacaciones T. Idland (1962) en Langesund, Bjerkøya. 1962. Planos de proyecto, planta y alzados. 16a: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.027.001. 16b: ©Fehn/Foto: fotógrafo/Nasjonalmuseet. NMK.2008.0734.027.002.

[17] Sverre Fehn: casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Veranda.

[18] Sverre Fehn: casa Schreiner, Kringsjå, Oslo. 1960-63. Vista desde el interior al jardín. Iván Rincón Borrego.

04 | La vivencia proyectual de Gilles Clément en el Parque André-Citroën: un relato a través de sus cuadernos de croquis _Carlos Ávila Calzada



[1]

Gilles Clément y el Parque André-Citroën

El 25 de septiembre de 1992 se lleva a cabo en París la inauguración del Parque André-Citroën. Esta actuación se enmarcaba en una operación más amplia de transformación de la ciudad que incluía otros dos grandes parques: el de La Villette y el de Bercy. Con estas intervenciones se intentaba amortiguar, en parte, el fuerte desequilibrio de zonas ajardinadas existente entre los diferentes distritos de París, además de reforzar un sistema verde que se había quedado obsoleto, sobre todo cuando se comparaba con el de otras capitales europeas [1]. Formando parte del equipo redactor del proyecto, se encontraba un paisajista poco conocido en aquella época: Gilles Clément. Su recorrido profesional, hasta ese momento, se había centrado en el diseño de jardines privados y en la experimentación realizada en su propio terreno de La Vallée, donde podía aplicar su peculiar visión del jardín. Se enfrentaba, por tanto, a su primer proyecto de carácter público, lo que suponía un reto importante en su carrera.

El concurso internacional convocado para determinar el diseño del parque, la evolución del proyecto y de su proceso constructivo, así como las posteriores repercusiones urbanísticas y sociales del mismo, han sido objeto de numerosos estudios a nivel internacional que han puesto en valor sus aciertos pero que también han desvelado sus puntos débiles. Estas aportaciones se han centrado en el análisis del parque y en su desarrollo posterior. Sin embargo, más allá de estos aspectos, tras los proyectos se esconden una serie de vivencias personales que trascienden el resultado final de los mismos, sobre todo cuando todo ese proceso se dilata en el tiempo. Gilles Clément conserva en su archivo privado un conjunto de documentos referidos al Parque André-Citroën que abarcan desde la presentación del primer dossier para el concurso internacional de ideas, hasta la fase final de dirección de obra, destacando, especialmente, sus cuadernos de croquis. A través de estos documentos se puede analizar el proceso de trabajo durante ese largo periodo. El artículo aborda esta experiencia personal basándose en dicha documentación, mostrando textos y dibujos inéditos relacionados con este proyecto. ¹

Resumen pág 13 | Bibliografía pág 19

Universidad de Zaragoza.
Licenciado en Biología, especialidad de Botánica, por la Universidad Complutense de Madrid, obtuvo posteriormente el Certificado de Estudios Superiores de Paisaje de la Escuela Nacional Superior de Paisaje de Versailles (Francia). Ejerce la docencia como Profesor Asociado del Área de Urbanismo de la Escuela de Ingeniería y Arquitectura de la Universidad de Zaragoza. Gestiona su propio despacho profesional de Paisajismo. cavila@unizar.es

Palabras clave

Gilles Clément, cuadernos de croquis, Parque André-Citroën, espacios verdes, jardín en movimiento

Método de financiación

Financiación propia

¹ Este texto forma parte de la tesis doctoral en curso titulada *La mutabilidad del concepto. Los cuadernos de croquis de Gilles Clément*, desarrollada en el marco del programa de doctorado Nuevos territorios en la Arquitectura de la Universidad de Zaragoza, dirigida por Carmen Díez Medina y Javier Monclús Fraga.

² APUR. *Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Ville de Paris (S.D.A.U.). Directives d'aménagement et d'urbanisme*. Paris: APUR, 1976, pp. 53-54. En dicho documento se indicaba la voluntad de ampliar el número de espacios verdes de la capital, incidiendo especialmente en su localización y su tipología, estableciéndose dos modelos de intervención: la creación de grandes parques urbanos y la realización de jardines de proximidad. De igual manera, se consideraba importante la rehabilitación o mejora de aquellas zonas verdes ligadas a las riberas del Sena y a los canales parisinos.

³ La primera fase del concurso se realiza mediante selección por dossier, estableciendo el 24 de mayo como fecha límite para el depósito de las candidaturas. A ella se presentan un total de 63 equipos, de los cuales 18 son de fuera de Francia.

⁴ Sobre Patrick Berger, Gilles Clément escribe: "Él estaba interesado por mi experiencia de jardinero. Yo estaba seducido por el resultado simple, casi inmaterial de su arquitectura, consecuencia, yo lo sabía, de un pensamiento complejo por encima de las formas y las culturas. El tema del parque se nos presentaba como una oportunidad para poner a prueba nuestras habilidades". CLÉMENT, Gilles. *Gilles Clément: une école buissonnière*. Paris: Hazan, 1997, p. 49. (traducción del autor).

⁵ BERGER, Patrick et CLÉMENT, Gilles. *Parc Citroën-Cévennes: Un jardin d'eau*. 1985, (no publicado), p. 3. (traducción del autor).



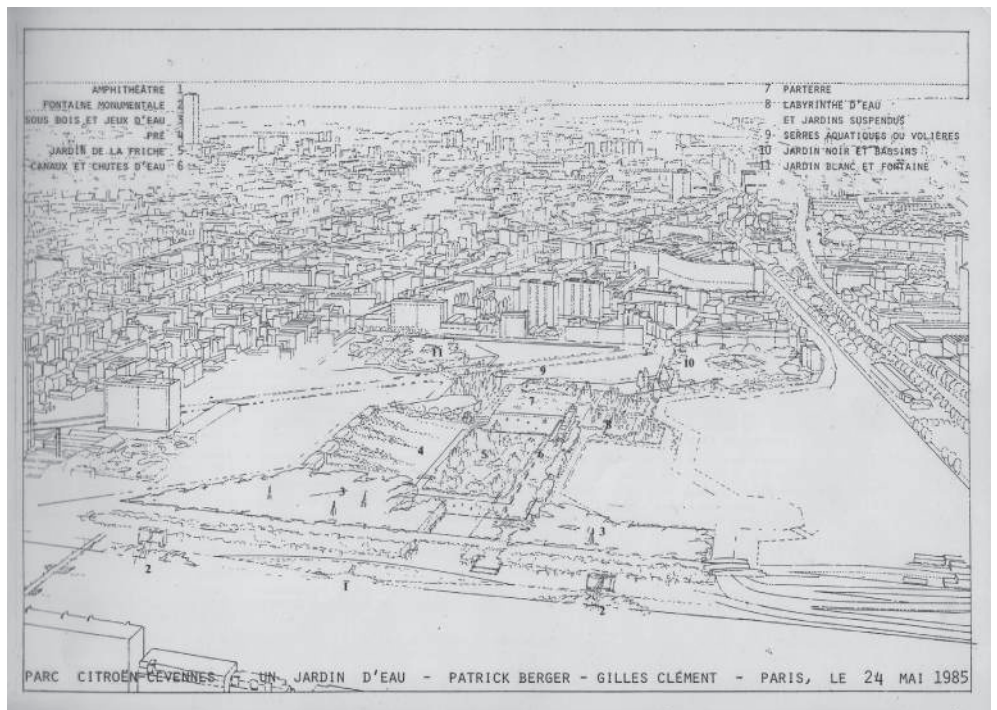
[2]

Estrategias urbanas y paisajísticas: un dossier para el concurso

En 1977, el *Schéma Directeur d'Aménagement et d'Urbanisme de la Ville de Paris (S.D.A.U.)* ² plantea la necesidad de crear un gran parque junto al río, en una zona perteneciente al distrito XV que, hasta 1972, había sido ocupada por la fábrica de coches Citroën [2]. La operación urbanística de transformación de los solares de la fábrica comienza ese mismo año con la adquisición de unas 23 hectáreas de terreno por parte del Ayuntamiento de París, con la ayuda del Estado. Dada la entidad y el papel estructurante que jugaría la nueva zona verde en el desarrollo urbano de este distrito, la Corporación Municipal convoca, el 15 de marzo de 1985, un concurso internacional de ideas para el desarrollo del proyecto del Parque André-Citroën, abierto a equipos compuestos por arquitectos y paisajistas de la antigua Comunidad Económica Europea ³. Entre los equipos presentados se encuentra el formado por el arquitecto Patrick Berger y el paisajista Gilles Clément. Ambos habían entablado amistad dos años antes del concurso ⁴.

Para la elaboración del primer dossier de selección [3], arquitecto y paisajista debaten acerca de la siguiente cuestión: "¿Qué idea de Naturaleza y qué práctica urbana de la Naturaleza son pertinentes en este fin de siglo?" ⁵. Como respuesta a esa pregunta, establecen dos grandes estrategias sobre las que desarrollar el diseño del parque: "Un jardín de agua" y "Otra idea

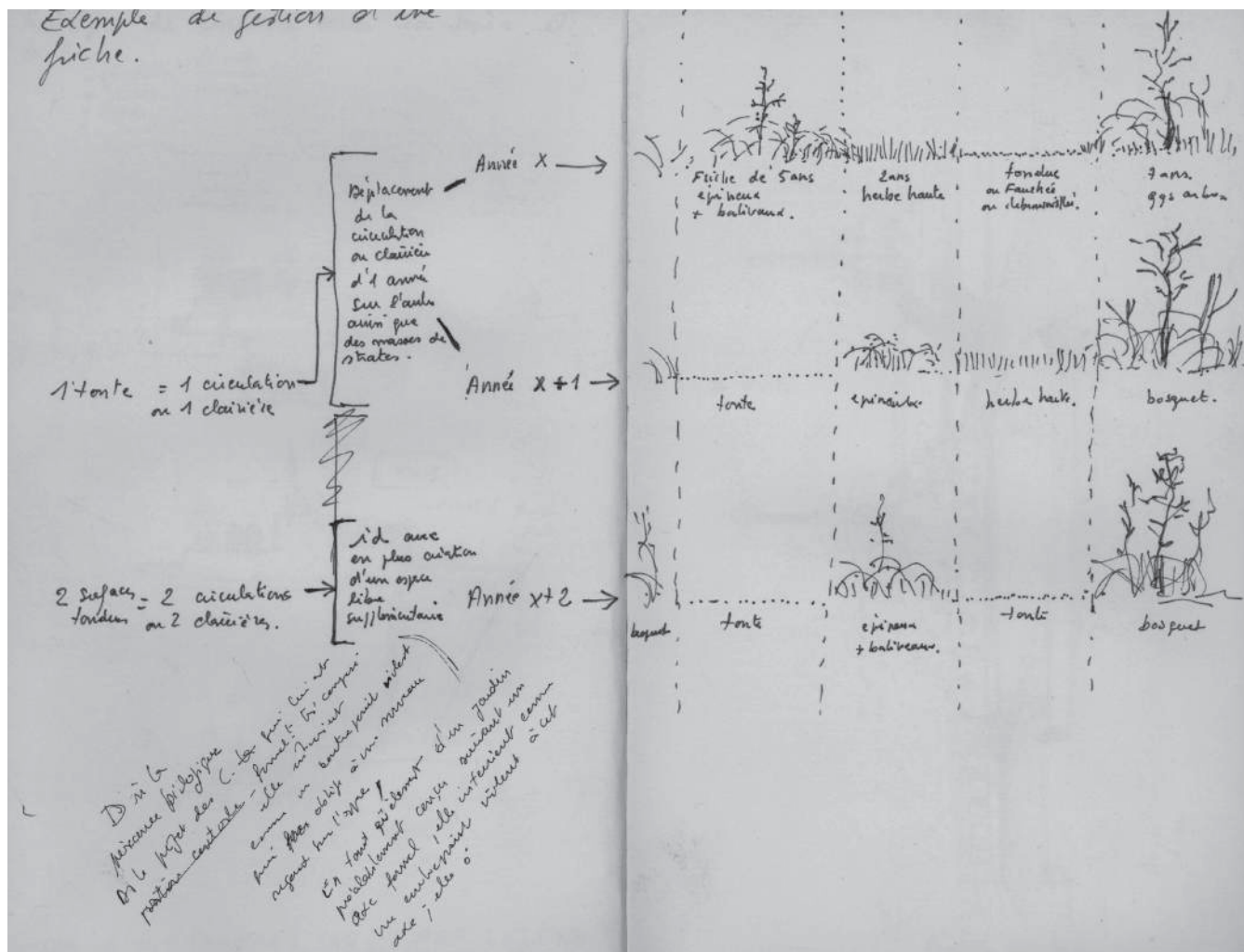
[3]



[1] Plano comparativo de las zonas verdes de París (en negro sólido) y de Londres (en gris punteado). Autor: Françoise Divorne. Fuente: *Éléments de recherche pour une politique des espaces verts à Paris*. APUR, 1970. Derechos: APUR.

[2] Fotografía aérea de los terrenos de la fábrica Citroën. Autor: desconocido. Fuente: APUR. 198?. Derechos: APUR.

[3] Portada del dossier para la primera fase del concurso internacional de ideas. Autor: Patrick Berger y Gilles Clément. Fuente: *Parc Citroën-Cévennes: Un Jardin d'eau*. Archivo personal de Gilles Clément. 1985. Derechos: Patrick Berger y Gilles Clément.



[4]

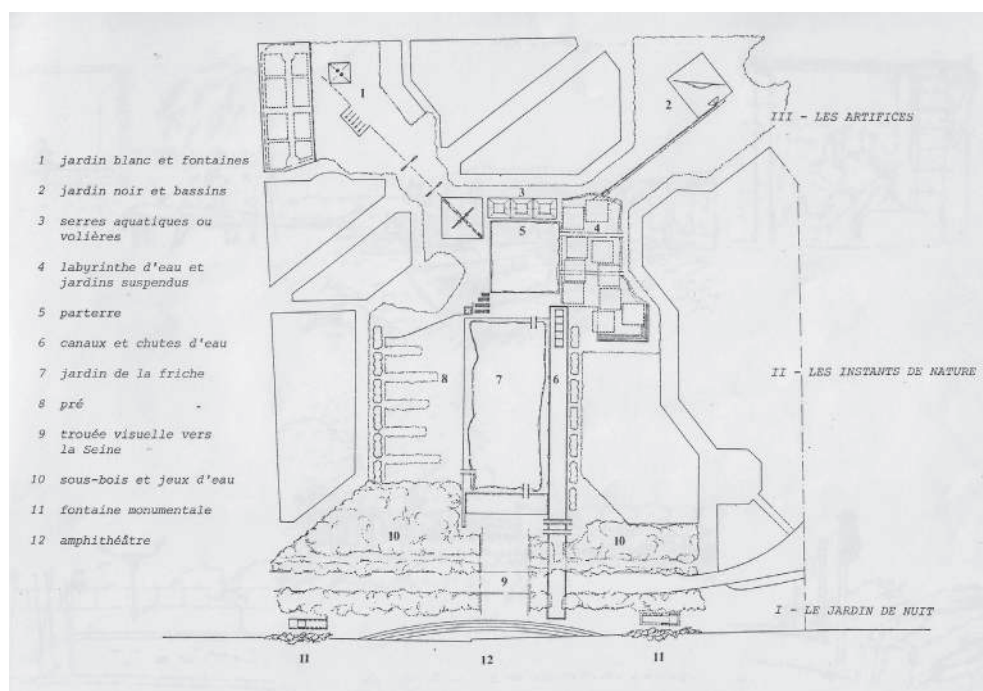
de naturaleza”⁶. Con respecto a la primera, el documento apuesta por una disposición del parque frente al río siguiendo los parámetros del resto de las grandes zonas verdes de la margen izquierda, que poseen un eje principal dispuesto perpendicularmente al Sena. Este planteamiento se sustenta sobre una reflexión histórica y urbanística argumentada por Patrick Berger. En la segunda estrategia, Gilles Clément toma la batuta para exponer su modelo de jardín, basado en la percepción del medio natural y en el trabajo sobre el terreno desarrollado en los últimos ocho años en su jardín privado. Un modelo que plantea la necesidad de proyectar con los procesos naturales, no con las formas. Su capacidad de observación del entorno le lleva a descubrir que existe un gran potencial de diseño apoyándose en las transformaciones de carácter ecológico: “El orden biológico, de diferente naturaleza, no ha sido aún percibido como una posibilidad de nueva concepción”⁷. Todo ese bagaje previo le permite establecer un modelo en el que utiliza el baldío como herramienta proyectual. Interviniendo sobre este sistema vegetal, en constante evolución, es capaz de crear un conjunto de ambientes cambiantes tanto a lo largo de las estaciones como con el paso de los años: “En la gestión del baldío es esencial mantener el proceso evolutivo, lo que viene a decir que se alteran las referencias formales fijas”⁸. Para indicar cómo llevarlo a cabo, dibuja en uno de sus cuadernos de croquis un esquema que luego trasladará al dossier de selección [4].

Esta es la gran aportación de Gilles Clément al proyecto: una visión innovadora de la gestión del verde, a través de un profundo conocimiento de los procesos de desarrollo de las plantas, que le permite establecer criterios de intervención generando una continua transformación del jardín que va más allá del mero crecimiento de los elementos vegetales que lo componen. Y este es el gran desafío que asume: intentar trasladar con éxito sus teorías experimentadas en jardines privados a un espacio público de la entidad del Parque André-Citroën.

Aun así, este primer dossier no es más que un esbozo de buenas intenciones. Las ideas del documento se plasman gráficamente en un plano-esquema final que permite dar una idea de cómo esos conceptos pueden ordenar el futuro parque [5]. Es todavía una aproximación muy genérica, deliberadamente conceptual, que puede entenderse más como la suma de un conjunto de piezas que como un diseño global y coherente capaz de dotar de estructura a este espacio verde.

[4] Esquema de gestión del baldío. Autor: Gilles Clément. Fuente: Cuaderno de croquis 1984-1986. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Patrick Berger y Gilles Clément.

[5] Plano de ordenación del parque, perteneciente al dossier para la primera fase del concurso internacional de ideas. Autor: Patrick Berger y Gilles Clément. Fuente: Parc Citroën-Cévennes: Un Jardin d'eau. Archivo personal de Gilles Clément. 1985. Derechos: Patrick Berger y Gilles Clément.



[5]

La propuesta final

El 9 de julio de 1985 se reúne el jurado para seleccionar los diez equipos que pasarán a la fase final ⁹. Patrick Berger y Gilles Clément se encuentran entre los seleccionados. Los dos profesionales se ponen de nuevo manos a la obra para proyectar el parque a partir de las estrategias expuestas en la fase inicial del concurso. Pero el trabajo no solo se centra en la definición formal del espacio verde, sino que deben hacer frente a la difícil tarea de representar gráficamente la complejidad de los conceptos que habían desarrollado en el dossier de candidatura.

Gilles Clément trabaja en varias líneas, experimentando con diferentes técnicas. Algunas de ellas basadas en dibujos secuenciales de la evolución de los jardines, realizados en lápiz de color y *rotring*, que terminan siendo poco expresivas. La simpleza en el trazo y en la formalización de esos dibujos no es capaz de transmitir las sensaciones de un sistema vegetal cambiante y dinámico. Sin embargo, la exploración de otras líneas de expresión gráfica ofrece resultados mucho más acordes con las ideas que se pretenden mostrar. Mediante la fotocopia consecutiva de imágenes de texturas de agua y vegetación, que van disminuyendo progresivamente de escala, compone un *collage* que recrea una trama particular capaz de transmitir una nueva visión de estos dos elementos naturales [6]. Posteriormente, utiliza estas nuevas imágenes para trasladarlas, mediante *rotring*, al papel vegetal de sus planos de trabajo. De esta manera bosqueja la trama de texturas que conformará el plano general. Para ello emplea otra técnica. Sobre un papel traza las líneas estructurantes del parque, recortando el interior de las piezas donde se implantarán los principales sistemas de vegetación. Por debajo va colocando las distintas texturas fotocopias y dibujadas a *rotring*, creando diferentes modelos de trabajo [7].

En una época donde los medios informáticos estaban poco desarrollados, resultan especialmente sugerentes estas investigaciones gráficas –casi de carácter artesanal– que explora Gilles Clément en sus borradores y que terminan plasmándose en el documento sinóptico que se presenta en la entrega final. La propuesta definitiva se basa en un diseño que posee un carácter vegetal propio, en el que destaca una apuesta tan innovadora como arriesgada: la pieza que ocupa el gran espacio de centralidad del parque, con una superficie aproximada de 2 hectáreas, alberga su “Jardín en Movimiento”.

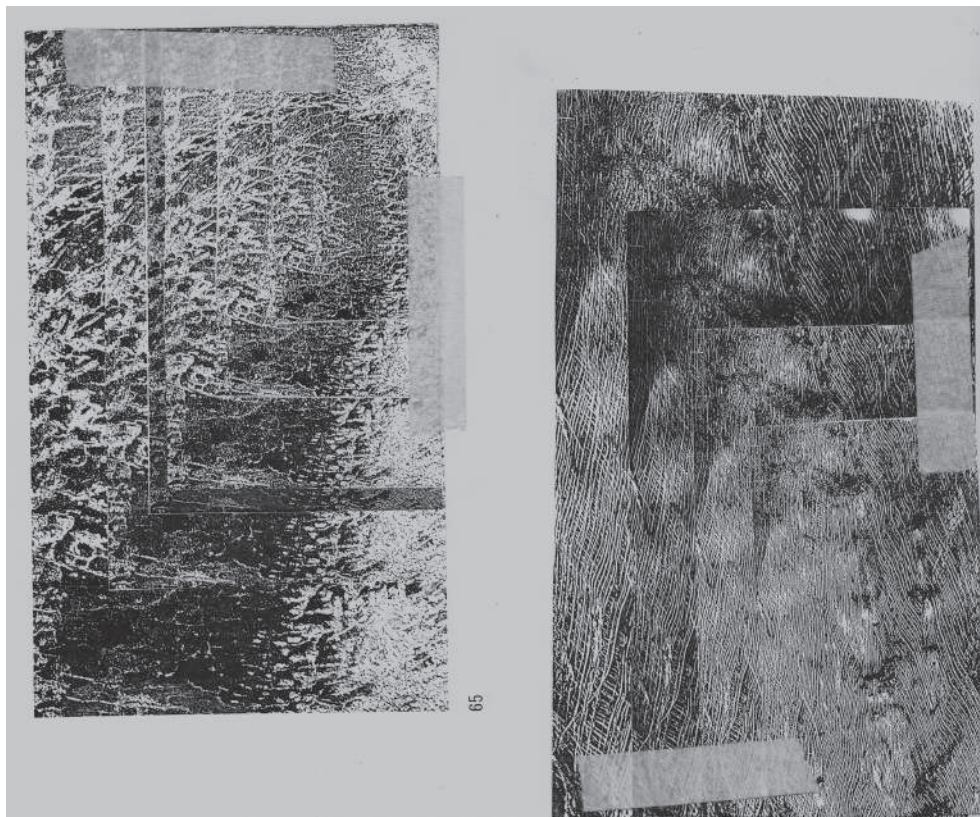
Con fecha 5 de diciembre de 1985, se reúne de nuevo el jurado y otorga el primer premio *ex aequo* a dos equipos franceses: el formado por los arquitectos Jean-Paul Viguier y Jean-François Jodry junto con el paisajista Alain Provost; y el formado por el arquitecto Patrick Berger y el paisajista Gilles Clément.

⁶ BERGER, Patrick et CLÉMENT, Gilles. *Parc Citroën-Cévennes: Un jardin d'eau*. 1985, (no publicado), pp. 2-4. (traducción del autor).

⁷ CLÉMENT, Gilles. “La friche apprivoisée”, *Urbanisme*, n° 209, 1985, p. 93. (traducción del autor).

⁸ BERGER, Patrick et CLÉMENT, Gilles. *Parc Citroën-Cévennes: Un jardin d'eau*. 1985, (no publicado), p. 4. (traducción del autor).

⁹ Dicho jurado estaba presidido por Jacqueline Nebout, consejera adjunta al alcalde de París y responsable de la concejalia de Medio ambiente, Parques, Jardines y Espacios Verdes, y formado por otros diez miembros de perfil político y técnico, entre los que se encontraba el arquitecto español Oriol Bohigas. De los diez equipos seleccionados seis eran enteramente franceses, otro franco-holandés (conformado por el paisajista Claire Corajoud y el arquitecto Rem Koolhaas), mientras que los tres restantes eran de nacionalidad italiana, belga y británica. Todos ellos tenían de plazo para presentar la propuesta final hasta el 15 de noviembre de 1985.



[6]

[6] Pruebas de texturas vegetales y de agua a partir de fotocopias reducidas progresivamente. Autor: Gilles Clément. Fuente: Archivo personal de Gilles Clément. 1985. Derechos: Gilles Clément.

[7] Pruebas de tramas de texturas en los principales espacios del parque. Autor: Gilles Clément. Fuente: Archivo personal de Gilles Clément. 1985. Derechos: Gilles Clément.

[8] Primeros bocetos de ordenación del parque. Autor: Gilles Clément. Fuente: Cuaderno de croquis 1984-1986. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Gilles Clément.

[9] Perspectiva del frente fluvial del parque. Autor: Gilles Clément. Fuente: Cuaderno de croquis 1984-1986. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Gilles Clément.

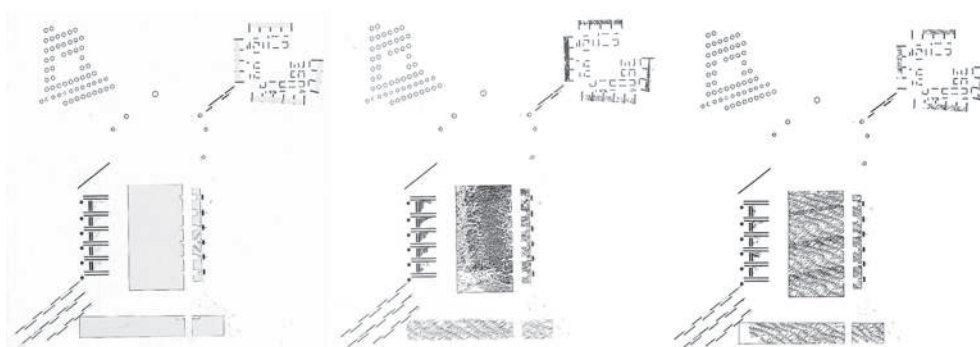
Conjugando ideas y sensibilidades

“La colaboración y la toma de decisiones por parte de cuatro diseñadores de sensibilidades diferentes han necesitado su tiempo. No cuatro veces más, sino cuatro veces cuatro veces más. [...] Como coordinador general de los equipos, debo precisar que la gestión técnica y administrativa de una operación de este tipo no es en absoluto reposada”¹⁰. Estas declaraciones realizadas en 1993 por Alain Provost, como coordinador de la nueva agrupación profesional, muestran las dificultades existentes entre los dos equipos ganadores del concurso para plantear una propuesta conjunta.

En mayo de 1987, todos los componentes firman un documento¹¹ en donde se detallan las tareas a desarrollar por cada miembro y el reparto de honorarios correspondiente. El equipo de Patrick Berger y Gilles Clément asume el diseño de la zona norte del parque y de los invernaderos que lo rematan en su lado este, mientras que Jean Paul Viguier, Jean François Jodry y Alain Provost se responsabilizan de la zona sur y del gran espacio central. Ambos equipos comparten las competencias relativas al frente fluvial.

La complejidad de todo el proceso, tanto de concepción como de ejecución, obliga a una buena coordinación del grupo de trabajo. Sin embargo, esta coordinación se torna compleja y no queda exenta de conflictos entre los dos equipos. En sendas cartas fechadas en julio de 1988 y enero de 1990¹², Patrick Berger y Gilles Clément muestran su desacuerdo a Alain Provost, ya que el equipo de este último entrega propuestas de intervención no consensuadas, sobre los espacios de conexión entre el parque y el Jardín Blanco, así como en la ordenación del muelle del Sena. Por otra parte, los técnicos municipales encargados de supervisar que las actuaciones se ejecuten en los plazos y costes establecidos, exhortan en varias ocasiones al equipo proyectista para que cumpla con sus obligaciones¹³.

[7]



¹⁰ PROVOST, Alain et VIGUIER, Jean-Paul. "Entretien avec les lauréats", *Paris Projet. Espaces Publics*, nº 30-31, 1993, p. 117. (traducción del autor).

¹¹ DIRECTION DES PARCS JARDINS ET ESPACES VERTS. *Repartition des taches, missions et honoraires entre les concepteurs*. [S. l.] : [s. n.], 1987, pp. 3-4.

¹² Las copias de estas cartas se encuentran en el archivo personal de Gilles Clément.

¹³ Estas llamadas de atención se plasman en sucesivas cartas que el ingeniero de los Servicios Técnicos de la Dirección de Parques, Jardines y Espacios Verdes del Ayuntamiento de París, J. Sabatier, dirige tanto al coordinador, Alain Provost, como directamente a Gilles Clément. En dichas misivas, reclama al equipo proyectista que entregue la documentación necesaria para poder llevar a cabo las obras, al haberse sobrepasado los plazos establecidos. Asimismo, les conmina a no realizar cambios que están afectando a las mediciones del proyecto y, en consecuencia, a los costes finales de ejecución. Las copias de estas cartas se encuentran en el archivo personal de Gilles Clément.

¹⁴ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1988-1991*, (no publicado), p. 6. (traducción del autor).

¹⁵ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1984-1986*, (no publicado), pp. 10-18.

¹⁶ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1987*, (no publicado), pp. 25-32.

¹⁷ Gilles Clément confiere a cada jardín un significado relacionado con un conjunto de aspectos: metal, planeta, día de la semana, color, aspecto del agua y sentido, creando una lectura multisensorial que explica de forma más detallada en un documento no publicado, titulado "Principes d'interprétation du Parc", redactado en agosto de 1987.

El parque en los cuadernos de croquis de Gilles Clément

Acostumbrado a poder gestionar de una forma más libre la intervención en los jardines que hasta entonces había diseñado –incluido el suyo propio–, Gilles Clément se lamenta de la rigidez del proceso constructivo del parque en unas anotaciones de 1988, realizadas en uno de sus cuadernos de croquis tras una visita de obra: "23 Nov. Citroën: Cada visita de obra me reafirma en la idea de que el oficio de arquitecto o jardinero solo existe por la gran dificultad que hay en realizar una obra planificada. El concepto no es nada sin la realización, pero nada es más difícil que ejecutar al pie de la letra lo que se ha concebido. La exactitud excluye la interpretación, borra todos los márgenes de maniobra que uno se puede permitir en otras circunstancias, en los jardines más pequeños, en los jardines que son dignos de denominarse "jardín", en los cuales el imaginario, constantemente estimulado, se encuentra libre de modificar la concepción inicial para ajustarla, mejorarla o abandonarla. Aquí nada parecido, todo está ejecutado al pie de la letra, incluidos los errores. Todo lo que está previsto permanece inmutable" ¹⁴.

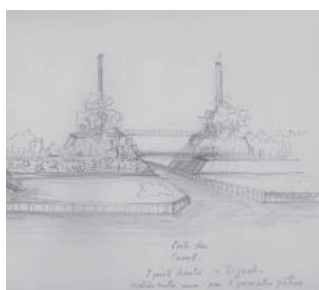
Esta reflexión sobre la complejidad del trabajo proyectual y constructivo forma parte de un conjunto de textos y dibujos registrados en los cuadernos de croquis de Gilles Clément que nos permiten entender mejor su participación tanto en el proceso creativo del Parque André-Citroën como en el desarrollo de las labores de ejecución del mismo. A partir de 1985, esos cuadernos muestran de forma recurrente su implicación personal en el proyecto a través de esquemas, planos, textos, reflexiones interiores y anotaciones de obra.

Los primeros dibujos relativos al parque se encuentran en un cuaderno de croquis que podemos datar entre 1984 y 1986 ¹⁵. Se trata de cinco bocetos de la planta general del parque que reflejan una aproximación inicial a la ordenación del espacio. Son esquemas cambiantes, casi evolutivos, que sorprenden por su alejamiento de las propuestas formales presentadas en la fase final del concurso [8]. Estos primeros dibujos se estructuran en base a los ejes diagonales generados a partir de los dos jardines de su zona este –Jardín Saint Charles y Jardín Leblanc–, constituyendo un área central rodeada por el sistema de agua que penetra desde el Sena a través de dos grandes canales. La complejidad del diseño se plasma a través de croquis de recorridos por galerías enterradas, montículos que actúan como miradores mientras cosen el trazado del ferrocarril, espacios rehundidos donde confluyen las aguas provenientes del Jardín Blanco y del Jardín Negro. El frente fluvial se aborda mediante relieves y entrantes de agua que Gilles Clément llega a dibujar en sección y perspectiva, creando imágenes donde se pierde totalmente la relación entre el parque y el río [9]. Este alejamiento formal de las posteriores propuestas solo se comprende cuando se ponen en relación los esquemas del cuaderno de croquis con los planos del parque que desarrolla el *Atelier Parisien d'Urbanisme* –APUR–, en la fase inicial de definición de la zona [10]. Las primeras ideas de Gilles Clément para el parque se ven mediatizadas por dicha ordenación generando una propuesta de estructura compleja.

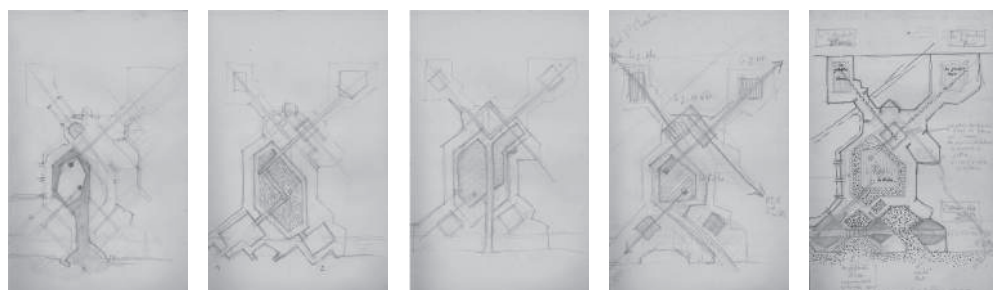
Los cuadernos que datan de 1986 y 1987 se centran en el proceso de convergencia de los dos proyectos ganadores y, sobre todo, en el desarrollo de las zonas del parque que son competencia de Gilles Clément: la zona 1 –sector Saint-Charles–, donde se encuentra el Jardín Blanco, y la zona 3 –sector norte–, que comprende los Jardines Seriales y el Jardín en Movimiento. En ellos existe una profusión de dibujos y esquemas que muestran la evolución formal de los espacios que tiene que diseñar, tanto en su estructura general como en el detalle de determinados elementos. [11].

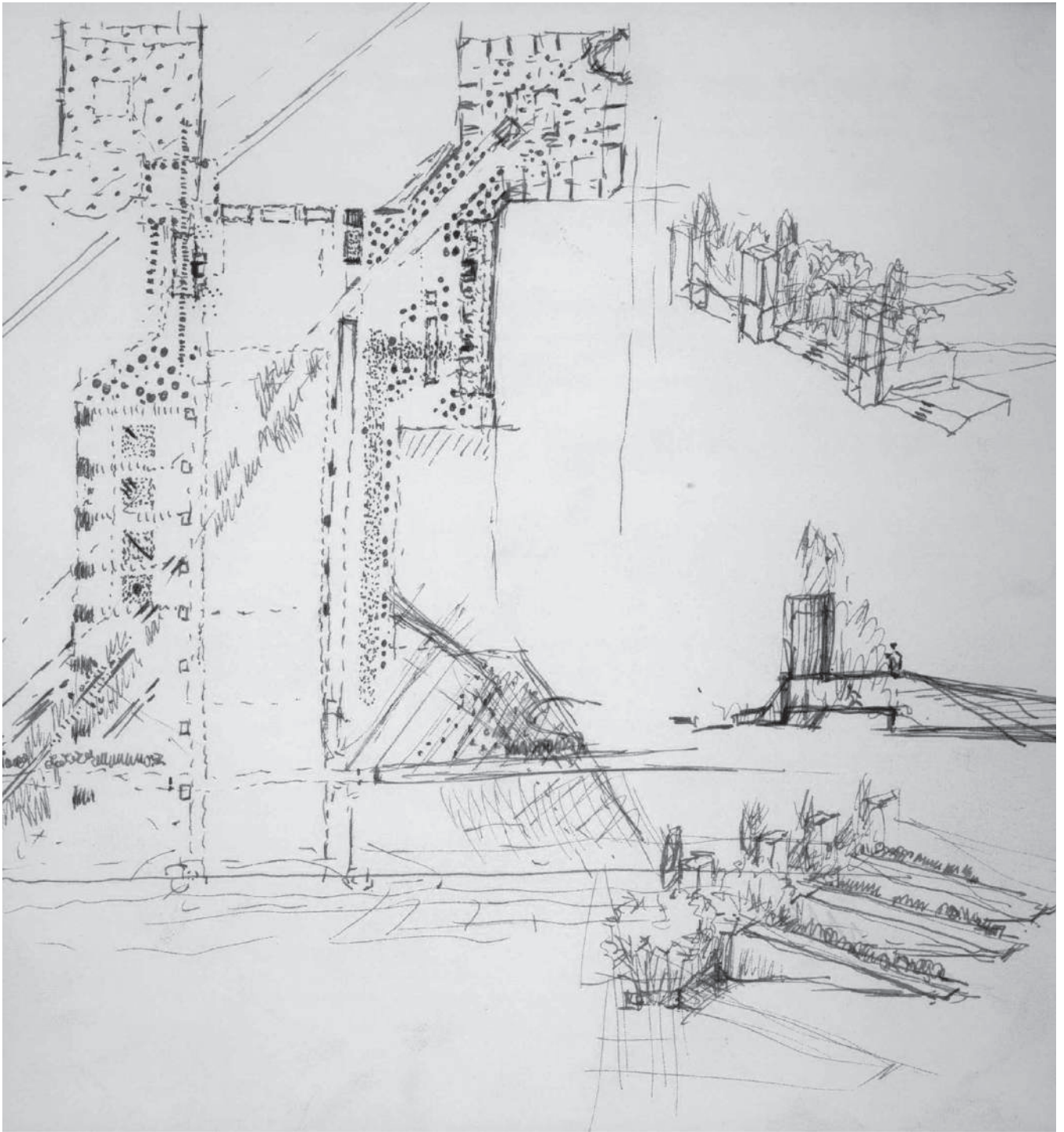
El trabajo de profundización en el diseño de los Jardines Seriales se aprecia con más detalle en un pequeño bloque de siete páginas de un cuaderno fechado en 1987 ¹⁶. Tras un primer esquema que desarrolla la parte conceptual en la que se basan estas piezas verdes ¹⁷, se van describiendo uno a uno estos jardines de forma más concreta a través de bocetos que detallan el diseño en planta, en sección y en perspectiva [12]. Estos croquis son esquemas iniciales que sufren modificaciones posteriores antes de configurar su diseño definitivo. Gilles Clément deja entrever sus intenciones, pero muestra igualmente sus dudas con respecto a la ubicación y a las características de cada uno de estos jardines.

[9]



[8]

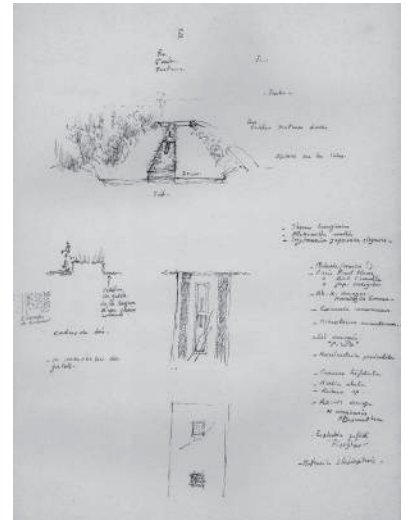
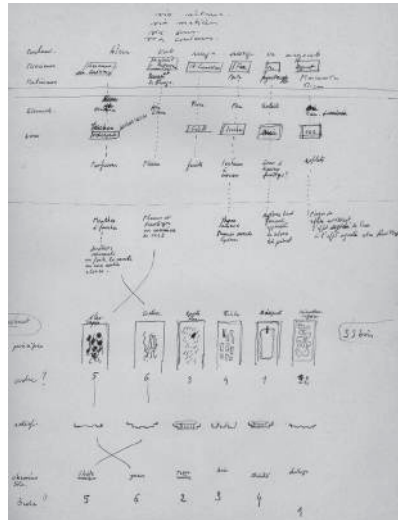




[11]

[10]

[12]



[10] Plano del parque en la propuesta de la Zone d'Aménagement Concerté (Plan Parcial). Autor: APUR. Fuente: APUR. Derechos: APUR.

[11] Esquemas del parque y de los Jardines Seriales en las primeras fases de síntesis de los dos proyectos premiados. Autor: Gilles Clément. Fuente: *Cuaderno de croquis 1985-1986*. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Gilles Clément.

[12] Esquema general y de detalle de los Jardines Seriales. Autor: Gilles Clément. Fuente: *Cuaderno de croquis 1987*. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Gilles Clément.

[13] Esquemas de conexión entre el Jardín Blanco y el resto del parque a través de la calle Balard. Autor: Gilles Clément. Fuente: *Cuaderno de croquis 1986-1987*. Archivo personal de Gilles Clément. Derechos: Gilles Clément.

Una de las zonas del proyecto más complejas de resolver es la desconexión del Jardín Blanco con el resto del parque causada por la calle Balard. En el “cuaderno azul” –denominado así por el autor debido al color de sus hojas–¹⁸ aparecen varios bocetos realizados durante el verano de 1986, mostrando propuestas que intentan integrar ambos espacios. Dichas propuestas reflexionan sobre la pieza que puede articular esta conexión, así como sobre la disposición de los elementos atendiendo a los ejes que componen tanto los límites del jardín –ortogonales– como el propio viario –diagonal–. Ninguna de ellas se llevará finalmente a cabo [13].

El proceso de inmersión que vive Gilles Clément se manifiesta no solo en los dibujos de sus cuadernos. En ocasiones, los croquis aparecen de forma sorpresiva en el reverso de planos dedicados a otros proyectos¹⁹ [14].

Pero no solo resultan interesantes los croquis de sus cuadernos. Anotaciones y escritos hacen referencia al proceso de diseño y realización del parque, mostrando curiosas reflexiones que ilustran el sentir de Gilles Clément con respecto a este proyecto. El 26 de noviembre de 1988 escribe: “Muy bella jornada en el Jardín Blanco, hoy. Hemos ayudado a los empleados de la empresa Vogel a plantar los *Lamium* y los *Helleborus*. Patrick estaba allí, como habíamos convenido, a las 11 horas, así como el Sr. Bigel y algunos hombres para hacer el transporte de dos esculturas de bronce que hemos colocado en medio del jardín, ligeramente descentradas. Se trata de dos moldes idénticos de una piedra de granito bruto de extracción cuyo original, actualmente en los talleres Bigel, se colocará en el centro del Jardín en Movimiento. De esta forma tendremos hacia el Sena los elementos brutos y hacia la ciudad las expresiones del artificio. Esta progresión de la naturaleza a la sofisticación se ajusta a las disposiciones generales del proyecto, pero es divertido constatar que, por razones puramente de planificación, hemos tenido que comenzar por el fin. Y eso que la palabra “fin” no se adapta a la idea generalmente desarrollada del concepto de jardín en el parque”²⁰. Efectivamente, el Jardín Blanco es la primera pieza del parque que se urbaniza y resulta curiosa la implicación personal de Gilles Clément en su ejecución, hasta el punto de no poder reprimir su vocación de jardinero y ponerse directamente a plantar las especies del parterre central. De ello da testimonio una de las escasas fotos que él posee del desarrollo de la obra [15].

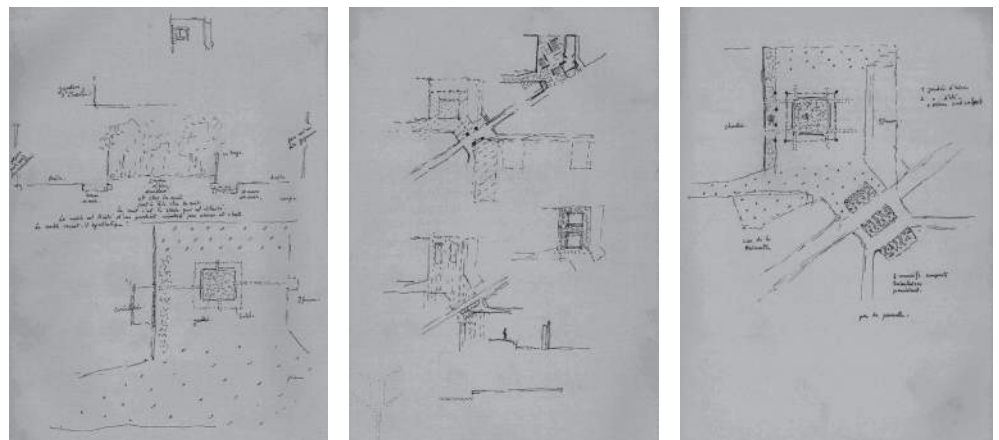
Desde finales de 1989, el carácter de sus anotaciones cambia como consecuencia del estado de los trabajos. Lo que aparece con más frecuencia en sus cuadernos son borradores de cartas para enviar a diferentes destinatarios y notas de dirección de obra. Algunas son extensas, sobre todo cuando se refieren a temas de plantaciones. Otras, por el contrario, son escuetas y adornadas de pequeñas ilustraciones. Este tipo de anotaciones se prolongan a lo largo de varios cuadernos que datan de los años 1990 y 1991. Con posterioridad a esa fecha, desaparecen.

El final de un largo proceso

La realización del Parque André-Citroën supone para Gilles Clément un gran revulsivo en dos sentidos: en primer lugar, por participar en un gran proyecto en la ciudad de París, con lo que eso conllevaba en cuanto a repercusión internacional y, en segundo lugar, por el hecho de poder poner en práctica su teoría del “Jardín en Movimiento” en un espacio público de esa magnitud.

Sin embargo, la complejidad del proceso constructivo, en el que intervienen una gran cantidad de profesionales, cada uno con su particular visión, conlleva realizar modificaciones

[13]



¹⁸ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1986-1987*, (no publicado), pp. 11-12.

¹⁹ En un plano de 1989 que muestra la planta general del proyecto de remodelación del Vivero de plantas Gaujard-Rome, se puede observar en su parte trasera un esquema general del parque, con anotaciones referidas a los Jardines Seriales. Otro esquema de similares características aparece en la parte posterior de un documento relativo al proyecto del jardín del Château de Chatenay (1987).

²⁰ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1988-1991*, (no publicado), pp. 7-8. (traducción del autor).



[14]

con respecto a las ideas iniciales. Por otra parte, el carácter y la forma de trabajar de Gilles Clément chocan con los procedimientos propios de una gran obra pública. Su inexperiencia en este ámbito genera tensiones por ambas partes. De un lado, la firmeza de los técnicos que defienden la ejecución en plazo y presupuesto, siguiendo los parámetros establecidos en los documentos ejecutivos. De otro, la visión de un paisajista que tiene un concepto más dinámico de la realización de la obra y que se ve encorsetado por la rigidez de la sistemática del proyecto. Al final, todo el proceso que transcurre desde la convocatoria del concurso –marzo de 1985– hasta la inauguración del parque –septiembre de 1992– supone un recorrido muy largo y complejo. Gilles Clément acusa el cansancio en las fases finales de la ejecución y así lo refleja en uno de sus cuadernos: “El trabajo en Citroën se ha tornado infernal [...] Esta histeria ha conducido a un compromiso interesante. Yo impongo mis métodos de trabajo, rechazo encontrarme con M. Pecher, mi bestia negra, y propongo pasarme 2 veces por semana por la obra”²¹. La presión a la que se ve sometido hace aflorar los temores y dudas acerca del resultado final de sus diseños. En julio de 1991 escribe: “Muy desmoralizado por el parque. Encuentro el Jardín Azul sin interés. Muy inquieto por la realización de la siembra en el Jardín en Movimiento. Tengo la impresión de haberme equivocado, de haber fallado en muchos detalles y de estar por debajo de lo que esperaba de mí mismo”²².

Ese desánimo se traslada hasta el final de la obra. El día anterior a la inauguración del parque, Gilles Clément supervisa los últimos acabados sobre el terreno y detecta un árbol muerto en el recorrido que realizará horas más tarde la comitiva, dando instrucciones al responsable de obra para que lo reponga por otro ejemplar nuevo. Al día siguiente, durante el paseo inaugural presidido por Jacques Chirac, alcalde de París, Gilles Clément asiste estupefacto al espectáculo. En vez de sustituir el árbol muerto, los jardineros lo han pintado de verde. Nadie de la comitiva se da cuenta de ese detalle. “Ese día comprendí que no se inauguraba un jardín para París sino simplemente la ocasión de hablar de un jardín para París”²³.

Luces y sombras

El proceso de creación de este nuevo parque en la capital francesa, y su posterior evolución, han sido objeto de múltiples estudios que han reflexionado acerca de los aciertos y errores del proyecto desde diferentes aproximaciones. Una vez conocido el fallo del concurso, empezaron a surgir las primeras dudas sobre el hecho de que un parque tan relevante para la ciudad surgiera de la combinación de dos propuestas aparentemente complementarias: “Un primer vistazo capta una cierta similitud en su diseño, pero una mirada más atenta revela matices y diferencias. [...] ¿Qué brotará mañana sobre los muelles de Javel?”²⁴. Esta concertación de proyectos conllevaba una colaboración obligada entre los equipos que, como se ha visto anteriormente, generó tensiones a lo largo de todo el proceso. El reparto de competencias no fue capaz de

[14] Boceto del parque dibujado en el reverso del plano del proyecto de ajardinamiento del Vivero Gaujard-Rome. Autor: Gilles Clément. Fuente: Archivo personal de Gilles Clément. 1989. Derechos: Gilles Clément.

[15] Gilles Clément plantando en el Jardín Blanco, fotografiado a través de una de las aperturas del muro que delimita el parterre central. Autor: desconocido. Fuente: Archivo personal de Gilles Clément. 1988. Derechos: Gilles Clément.

²¹ CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1988-1991*. (no publicado), pp. 152-153. (traducción del autor).

²² CLÉMENT, Gilles. *Cuaderno de croquis. 1988-1991*, (no publicado), p. 208. (traducción del autor).

²³ CLÉMENT, Gilles et JONES, Louisa. *Gilles Clément: une écologie humaniste*. Paris: Aubanel, 2006, p. 96. (traducción del autor).

²⁴ CHATELET, Anne-Marie. "L'herbe du diable", *Bulletin d'Informations Architecturales*, n° 100, 1986, p. 2. (traducción del autor). Los "muelles de Javel" hacen referencia a la antigua denominación de la zona donde actualmente se encuentra el parque y en la que, en el siglo XVII, se localizaba el "Moulin de Javelle".

²⁵ BAYLE, Christophe. "Le jardin zen", *Urbanismes & Architecture*, n° 231-232, 1989, p. 98. (traducción del autor).

²⁶ SLESSOR, Catherine. "Alchemical landscape". *Architectural review*, n° 1197, 1996, p. 74. (traducción del autor).

²⁷ TATE, Alan. *Great city parks*. Abingdon: Taylor & Francis, 2001, p. 46. (traducción del autor).

²⁸ Entrevista realizada por el autor (Grabación del 27 enero 2015).

²⁹ ANIBARRO, Miguel Ángel. "Parques sin paisaje". *Arquitectura COAM*, n° 336, 2004, p. 51.

³⁰ BASSET, Frédérique. *Les quatre saisons de Gilles Clément*. Paris: Rue de l'échiquier, 2014, p. 83. (traducción del autor).

generar un verdadero proyecto de conjunto que diera respuesta a las claves del parque tanto a nivel formal como urbanístico. La relación con el Sena y la composición del fondo del parque quedaban en entredicho: "Los grandes parques asientan generalmente su paisaje sobre un edificio público. Los dos invernaderos vegetales que viene oportunamente a enriquecer el programa, ¿podrán jugar ese rol?" ²⁵.

Con el paso del tiempo, una nueva mirada sobre el parque cuestiona otras claves arquitectónicas, sociales y paisajísticas. Por un lado, la idea de no haber considerado la conservación de ningún elemento del patrimonio industrial del lugar: "Las instalaciones fueron reubicadas en 1972 y, desde entonces, todo vestigio de la industria ha sido sistemáticamente socavado y reemplazado por nuevos usos" ²⁶. Por otro lado, su papel como parque de la ciudad ha quedado minimizado: "El parque es un lugar que mira hacia el interior, cuyo rol está más dirigido hacia el vecindario inmediato que hacia París en general" ²⁷.

De igual manera, el proyecto paisajístico resulta controvertido. La gran apuesta de implantar el Jardín en Movimiento en el corazón del parque fue inmediatamente contestada por técnicos y políticos, decisión que Gilles Clément siempre ha lamentado: "[...] dio mucho miedo al cliente, el Ayuntamiento de París, que dijo que hacer un baldío en el espacio central, al precio del metro cuadrado... Por lo que lo dejaron relegado a un lateral. Aceptando la idea, pero en un extremo, en una pequeña punta" ²⁸. Incluso, una vez reubicado en ese espacio recóndito y reducido del parque, este modelo de jardinería se ha puesto en cuestión por parte de determinados autores: "Esta propuesta [...] no parece aconsejable adoptarla en extensiones amplias en el interior de la ciudad. Porque la resolución de la estructura formal del parque contemporáneo no consiste en el abandono de la forma al albur del proceso natural" ²⁹.

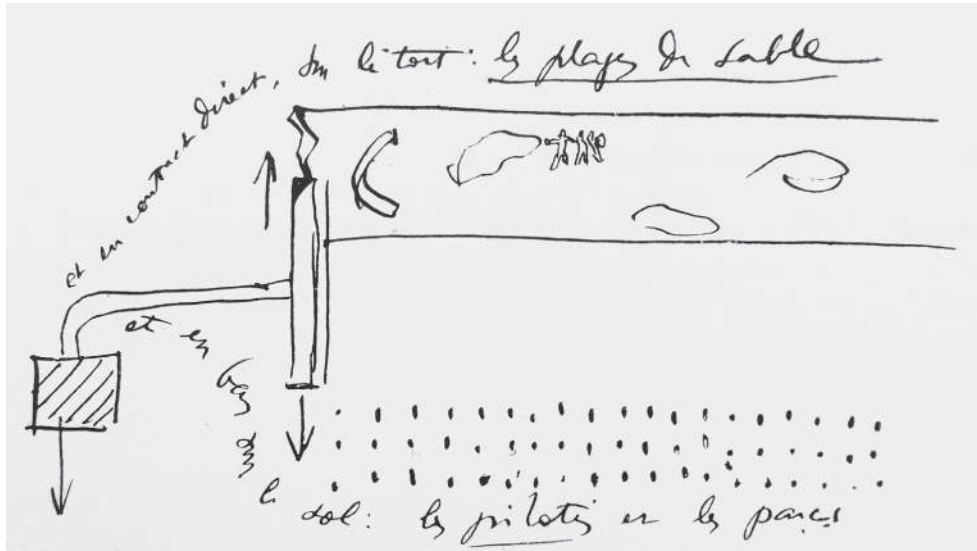
El debate sigue abierto. Lo que es cierto es que, hoy en día, los postulados de Gilles Clément se encuentran plenamente vigentes. Sus conceptos del Jardín en Movimiento y del Tercer Paisaje sirven de referencia para poner en marcha proyectos de Infraestructura Verde en múltiples ciudades de todo el mundo, introduciendo la naturaleza y sus procesos en el corazón de la trama urbana. Quizá por ello cobra más relevancia la reflexión del autor acerca del Parque André-Citroën, dos décadas después de su apertura al público: "Si tuviera que rehacer Citroën no aceptaría su artificio, las fuentes no funcionan, la albañilería es frágil. En todo este desorden es el Jardín en Movimiento el que menos sufre. Es el que menos necesidad tiene de artificio" ³⁰.

[15]



05 | De la “tabula rasa” al “terrain vague”. El vacío como comienzo

_Silvia Colmenares



[2]

No hay relación más comprometida en arquitectura, que la que esta establece con el terreno sobre el que se asienta. Se trata de un compromiso mutuo sellado con la palabra gravedad. Pero el resultado de esta negociación permanente no es una cuestión de fuerza, sino más bien de visión.

Existe una mirada perdida, similar a la del muro ciego que nos atrapa en la distancia corta. Es la mirada panorámica que se dirige hacia el horizonte lejano. Su alcance es incierto y su grado de definición inversamente proporcional a la distancia que abarca. Más amplia y más abierta cuanto más plano es el paisaje sobre el que se extiende. Desierto y mar son sus lugares paradigmáticos. En sus reflexiones sobre “lo neutro”, Barthes incluye la figura del “panorama” vinculándola a un mundo sin interior donde no hay más que superficie, nada más que extensión. Y se refiere a la “inteligencia panorámica” como aquella que es capaz de “abolir la contradicción entre los detalles y el conjunto”. Por su capacidad de ver y comprender en un solo movimiento, el panorama representa “una contracción del tiempo hasta su abolición”.¹

Pero para que esta mirada horizontal se produzca, es necesario a su vez que nuestros pies se asienten sobre un plano nivelado. La condición de plataforma probablemente sea la primera y más básica operación de construcción del lugar que el hombre pueda imaginar. Un alisar el suelo casi inconsciente que, lejos de ser una condición dada, requiere en ocasiones de un gran esfuerzo. La cota cero es un requisito, pero también una conquista, que afirma y confirma que la vida es horizontal. La meseta, entendida como área de excepción, remanso de lo liso desde el que observar a salvo “el resto” de un accidentado mundo, rige la elección topográfica de la Acrópolis. De cualquier acrópolis. Esa meseta es también la primera condición para una disposición libre y sin anclajes de los edificios sobre el terreno.

Cuando a la caída de la tarde, después de un día de pretextos y un largo periodo de cuarentena frente al puerto del Pireo, Le Corbusier se decide por fin a subir a la plataforma de la Acrópolis [1] no puede evitar preguntarse si “esa obra de adaptación y apropiación se asienta sobre una idea generatriz”². La aparentemente azarosa relación entre los distintos templos, que Choisy había descrito como pintoresca, solo era posible gracias a la existencia de la propia plataforma. Esta cuestión aparecerá de nuevo en una de las escasas correcciones a la tercera edición de *Vers une architecture*, donde añade: “La Acrópolis sobre su roca y sus muros de contención es vista desde lejos como un bloque. Sus edificios se congregan bajo los efectos de su planta múltiple”³. Como ha señalado Jacques Lucan⁴, esta forma de referirse a la planificada convivencia de la diversidad por medio de una operación previa podría ser la más temprana formulación del principio de la planta libre. ¿Acaso no es la forma plana (*plat-forme*) una sustancial “artificialización” del terreno?

Resumen pág 13 | Bibliografía pág 20

Universidad Politécnica de Madrid. Profesora Ayudante Doctor y Subdirectora de Investigación y Difusión del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM.

Es miembro del Grupo de Investigación ARKRIT dedicado a la crítica de arquitectura. Su tesis doctoral “Ni lo uno ni lo otro: posibilidad de lo Neutro en arquitectura” obtuvo la 1ª mención en el XI Concurso Arquia Tesis 2017. Ha sido responsable de la Coordinación General y Dirección de las tres ediciones del congreso Criticall: International Conference on Architectural Design and Criticism y editora de sus publicaciones asociadas.

Co-dirige la oficina Colmenares Vilata Arquitectos, cuyo trabajo ha sido reconocido entre otros con el Premio García Mercadal y el Premio Ricardo Magdalena.

silvia.colmenares@upm.es

Palabras clave

Vivienda informal, asentamiento informal, vivienda autoconstruida, estudio longitudinal, clasificación

Método de financiación

Financiación propia

¹ BARTHES, Roland. *Lo Neutro. Curso del Collage de France* (1978), México: Siglo XXI Editores, 2004, pp. 223-225. En una de las notas al pie encontramos una definición de “panorama” dada por el propio Barthes en otro de sus textos: “es un objeto a la vez intelectual y feliz: libera al cuerpo en el preciso momento en que le da la ilusión de “comprender” el campo que abarca su mirada.” Ver: BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona: Kairón, 1978, p. 60.

² “L’Acropole qui est une œuvre d’adaptation, d’appropriation est-elle construite sur une idée génératrice? – Plan... etc. Se renseigner.” LE CORBUSIER. *Carnets – Volume I, 1914-1948*. Paris: Electa, 1981, *Carnet A2-1915*.

[1]



³ "L'Acropole sur son rocher et ses murs de soutènement et vue de loin, d'un bloc. Ses édifices se massent dans l'incidence de leur plan multiple" (énfasis añadido). LE CORBUSIER. *Vers une architecture* (1924), según cita de LUCAN, Jacques. *Composition, non-composition architecture et théories XIXe-XXe siècles*. Lausanne: Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p. 362.

⁴ "En 1928, donc, la question d'une "idée génératrice" selon laquelle serait conçue l'Acropole ne cesse d'obséder Le Corbusier. Et dire que "ses édifices se massent dans l'incidence de leur plan multiple", n'est-ce pas donner une autre description d'irrégularité, du désordre apparent, et introduire la problématique du plan libre?" *Ibid.* p. 362.

⁵ "Le terrain plat est le terrain idéal". LE CORBUSIER. *Urbanisme*, Paris: Crès, 1924, p. 158.

⁶ "Pour bâtir des maisons, il faut des terrains. Ces terrains sont-ils naturels? Pas du tout : ils sont immédiatement artificialisés. Ceci signifie que le sol naturel est limité à une seule fonction: encaisser les charges, le poids de la construction (loi de la pesanteur). Ceci fait, on dit "au revoir" au terrain naturel, car il est l'ennemi de l'homme". LE CORBUSIER. *La Ville Radieuse* (1933), Paris: Vincent, Fréal & Cie, 1964, p. 55.

⁷ "Il n'y a plus de devant de maison, ni de derrière de maison; la maison est au-dessus!" LE CORBUSIER. *Œuvre Complète 1910-29*, Basel, Boston, Berlin: Birkhäuser, 1929. [Ed. consultada: 1995, p. 132.]

Para Le Corbusier, el terreno plano es el terreno ideal ⁵. Es por tanto la situación de partida que debe ser reproducida artificialmente. No en vano la superposición de forjados liberados de responsabilidad mecánica por vía de la planta libre recibe, dentro de su discurso teórico, el nombre de terrenos artificiales. En oposición, el papel del terreno natural se limita a una sola función: soportar las cargas. Una vez hecha esta distinción "decimos adiós al terreno natural" ⁶. Y los encargados de esta "despedida" son los *pilotis*. De esta forma, el terreno real queda reducido a un mero plano de referencia, pero un plano generalizado que se extiende indefinidamente. Al tiempo que se neutraliza cualquier efecto que este pudiera ejercer sobre el objeto, se garantiza también su continuidad y su valor como fondo extensivo. Los *pilotis* neutralizan además cualquier posible orientación del objeto: "ya no hay ni un delante ni un detrás" ⁷, no hay frente y espalda, solo arriba o abajo, un estar lejos o cerca del terreno.

La discontinuidad urbana queda definitivamente abolida mediante el desdoble del terreno en dos formas ilimitadas del plano horizontal, el parque y la playa, dos campos, dos paisajes panorámicos, que se reclaman como territorio de lo común [2].

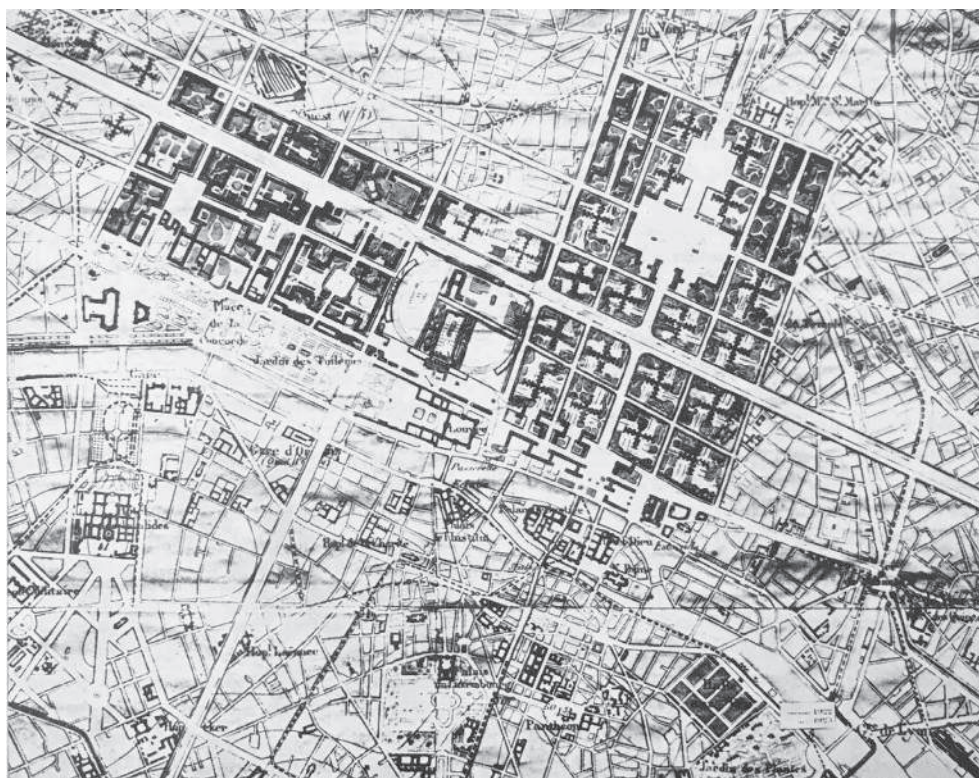
Tabula rasa

A menudo el término *tabula rasa* ha sido empleado en arquitectura para referirse a una actitud frente a lo existente que promueve la vuelta a un supuesto estado inicial, donde todo está aún por hacer, como paso previo ineludible para la consecución de lo que ha de venir. Sabemos que el sintagma, que en latín (*rasum tabulae*) designaba una tablilla encerada aún sin inscribir, fue elegido por John Locke como imagen de la mente humana en el momento de nacer. No era ni mucho menos el primero en hacerlo. Aristóteles ya lo empleaba en *De Anima*. Pero mientras el filósofo griego lo vinculaba a un estado de potencialidad pura característico del pensamiento en cualquiera de sus etapas, el filósofo empirista lo asociaba a un estado vacío, informe aún, en el que todo conocimiento es dependiente de la experiencia.

La ambigüedad de la metáfora representada por la *tabula rasa*, vinculada tanto a la idea de ausencia como a la de libertad, ha contribuido a su polisemia. Esta es la razón por la que, en términos arquitectónicos, la figura se refiere generalmente a una acción más bien de "borrado" con la que se pretende hacer sitio a algo nuevo.

En este contexto, sin duda el plan que Le Corbusier propusiera para París en 1933 es el responsable de la identificación de las ideas urbanísticas del Movimiento Moderno con la condición de *tabula rasa*. Partiendo de una situación genérica, un lugar cualquiera, el problema de la organización de la ciudad es abordado en una primera propuesta de 1922 con el proyecto de "la Ville contemporaine de 3 millions d'habitants". Allí, un plano horizontal de extensión ilimitada es el soporte de sus ideas. Pero rápidamente la teoría representada por este "modelo ideal" es

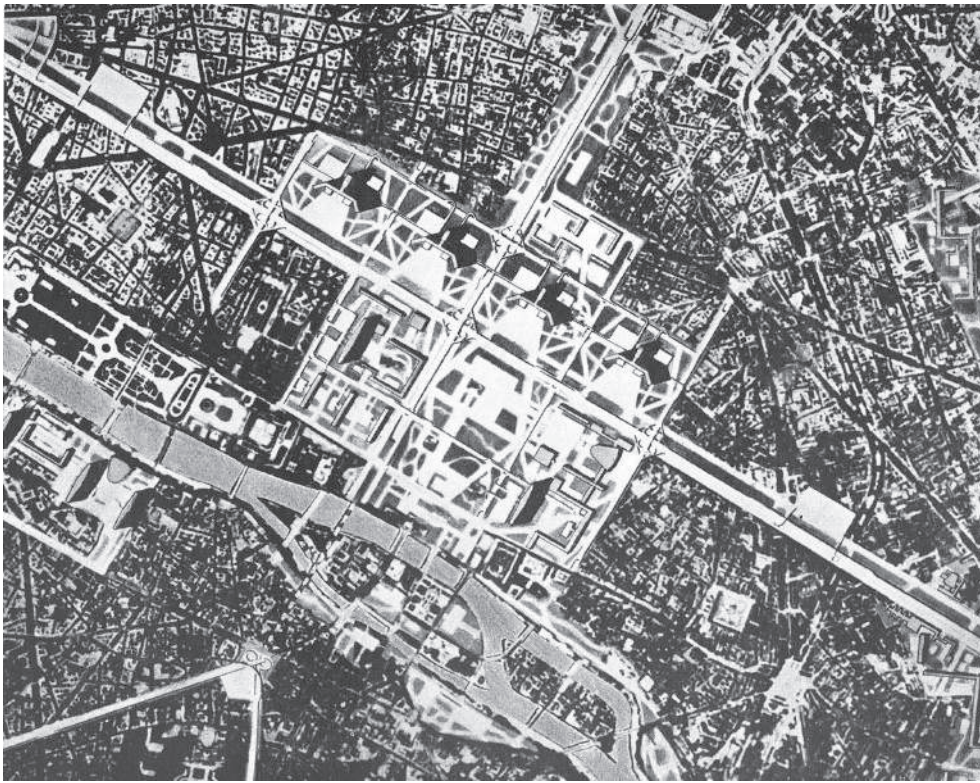
[3]



[1] Charles-Édouard Jeanneret. *Vue de l'Acropole d'Athènes*, 1911. (Fuente : FLC Drawing 2454) © FLC / VEGAP, 2019.

[2] Le Corbusier. *La Ville radieuse: éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*. Paris: Vincent, Fréal, 1933 (detalle de un dibujo en p. 37). En el texto puede leerse: "y debajo, sobre el suelo, los *pilotis* y los parques", "y en contacto directo, sobre el techo: las playas de arena." © FLC / VEGAP, 2019.

[3] Le Corbusier. *Plan Voisin*. Paris. 1925 (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.



[4]

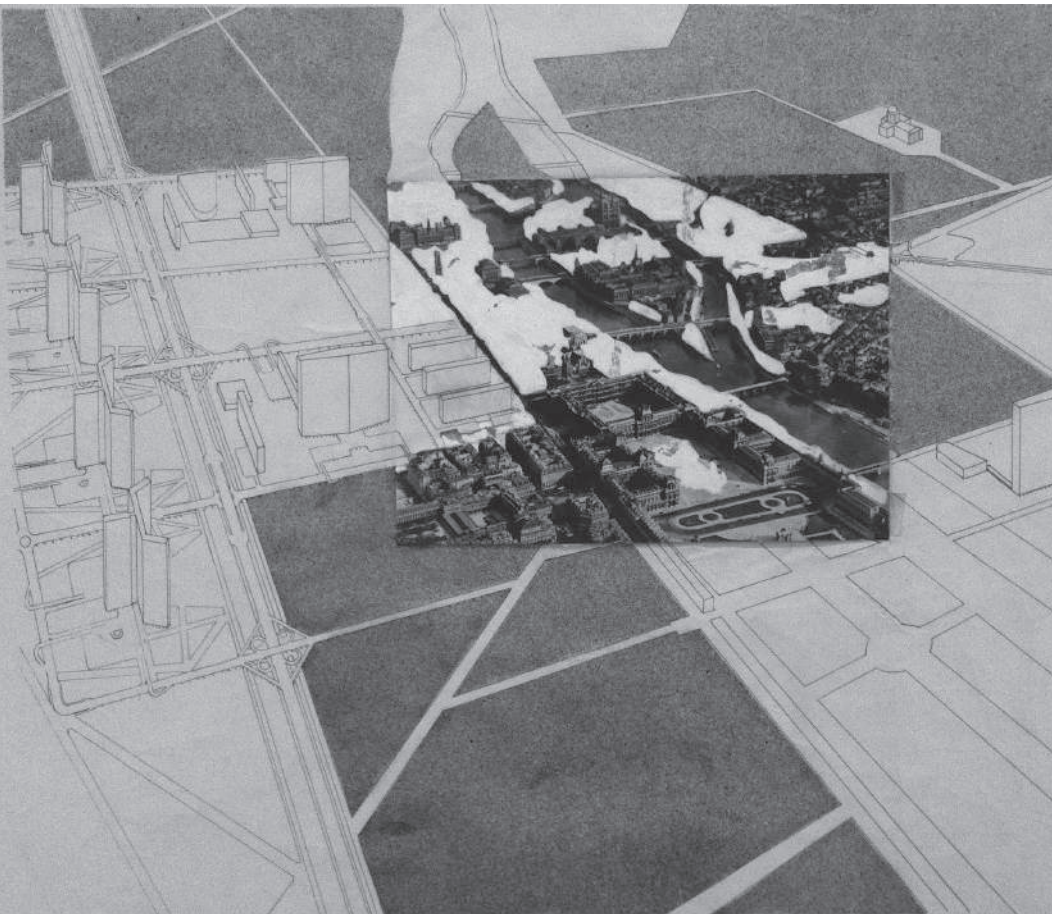
[4] Le Corbusier. Plan para París. 1937 (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.

[5] Le Corbusier. Plan para París. 1937. Perspectiva aérea. (Fuente: *Œuvre Complète*) © FLC / VEGAP, 2019.

[6] OMA. Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense. París. 1991. Secuencia temporal de liberación de suelo. (Fuente: *S, M, L, XL*) © OMA

trasladada a la situación concreta del caso de París. Si comparamos la primera versión de 1925 [3] expuesta en el pabellón de *L'Esprit Nouveau* con la que será su propuesta más elaborada de 1937 [4], es fácil advertir las diferencias tipológicas en las edificaciones. El "rascacielos cruciforme" pasa a ser el "rascacielos cartesiano" y los "inmuebles-villa" localizados junto a ellos han sido sustituidos por variaciones de la "unidad de habitación" y trasladados fuera de la *cit  d'affaires*. Pero más allá de esta evolución en los tipos es posible detectar un aumento considerable de la cantidad de superficie libre, o tal vez sería mejor decir liberada. El aumento del color blanco entre los edificios delata este af n.

[5]



⁸ El croquis con la anotación "Chandigarh / naissance d'une capitale / 3 mars 51" proviene del carnet Nivola I (FLC W1.8.81) y reaparece ilustrando la introducción "Chandigarh: la naissance de la nouvelle capitale du Punjab (Indes) 1950", con el comentario "Le terrain était vide..." en: LE CORBUSIER. *Œuvre complète 1946-52*, W. Boesiger, Zurich: ed. Girsberger, 1953, p. 113.

⁹ El término "regionalismo crítico" acuñado inicialmente por Alexandre Tzonis y Liane Lefevre, obtiene soporte teórico a través de los escritos de Kenneth Frampton. Una segunda versión de su artículo de 1983 "Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance", publicado un año más tarde en *Casabella*, transformó su título en: "Anti-tabula Rasa: verso un regionalismo crítico". Allí puede leerse: "Parece evidente que la tendencia de la modernización hacia la *tabula rasa* favorece un uso óptimo de equipos de nivelación del terreno: un terreno totalmente plano se considera como la matriz más económica sobre la que basar la racionalidad constructiva. Nos encontramos aquí, en términos concretos, con esta oposición fundamental entre civilización universal y cultura autóctona. La destrucción de la topografía irregular y su sustitución por un solar llano es un claro gesto tecnocrático que aspira a una condición de absoluto no-lugar." (Trad. del italiano. *Casabella* n° 500, marzo 1984, p. 24.)

¹⁰ TAFURI, Manfredo. "Per una critica dell'ideologia architettonica", *Contropiano* 1, enero-abril 1969. [Ed. en castellano consultada: "Por una crítica de la ideología arquitectónica" en TAFURI, Manfredo. *De la vanguardia a la metrópoli: Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1972, pp. 35 y 69.]

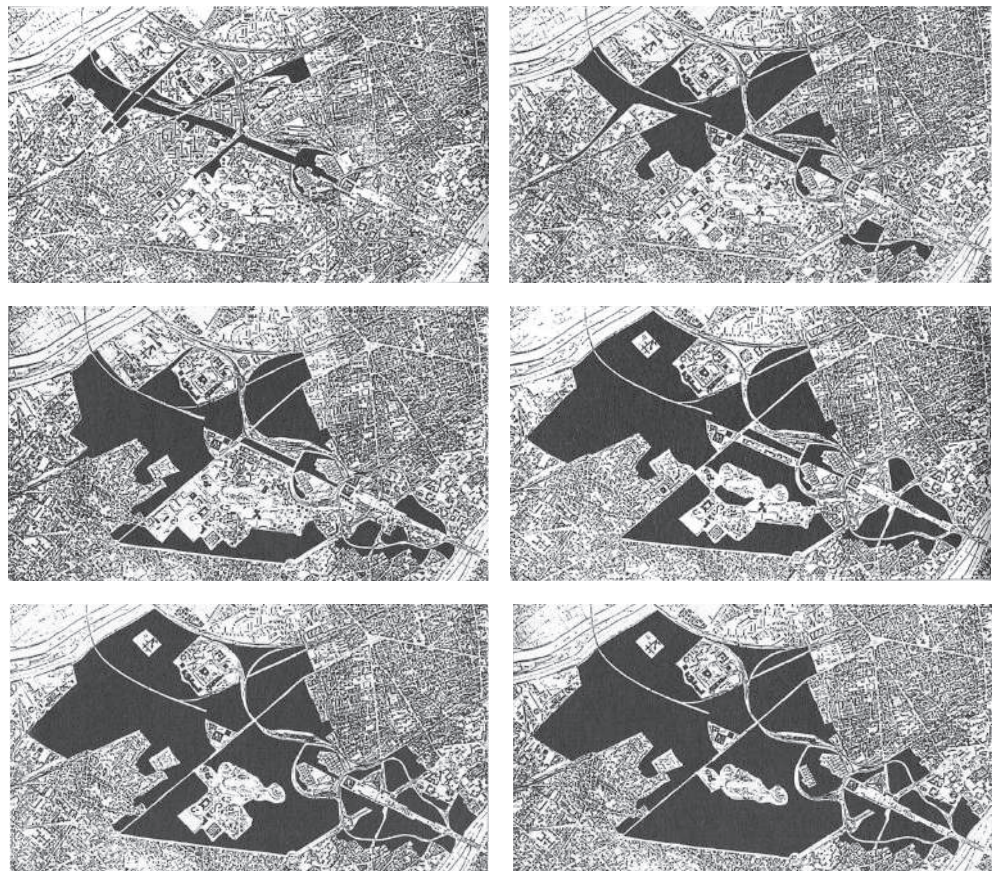
¹¹ KOOLHAAS, Rem. "Tabula Rasa Revisited", *S, M, L, XL: Small, Medium, Large, Extra-Large*, New York: Monacelli Press, 1995. "And everything else is plankton – the typical accumulation of undeniably inferior buildings built between the fifties and the nineties that forms the index of 20th-century architecture." p.1.096. "The process of erasure could be spread over time in a surreptitious way – an invisible reality. We could gradually scrape whole areas of texture off the map and in 25 years the entire area would be available." pp. 1.109-12.

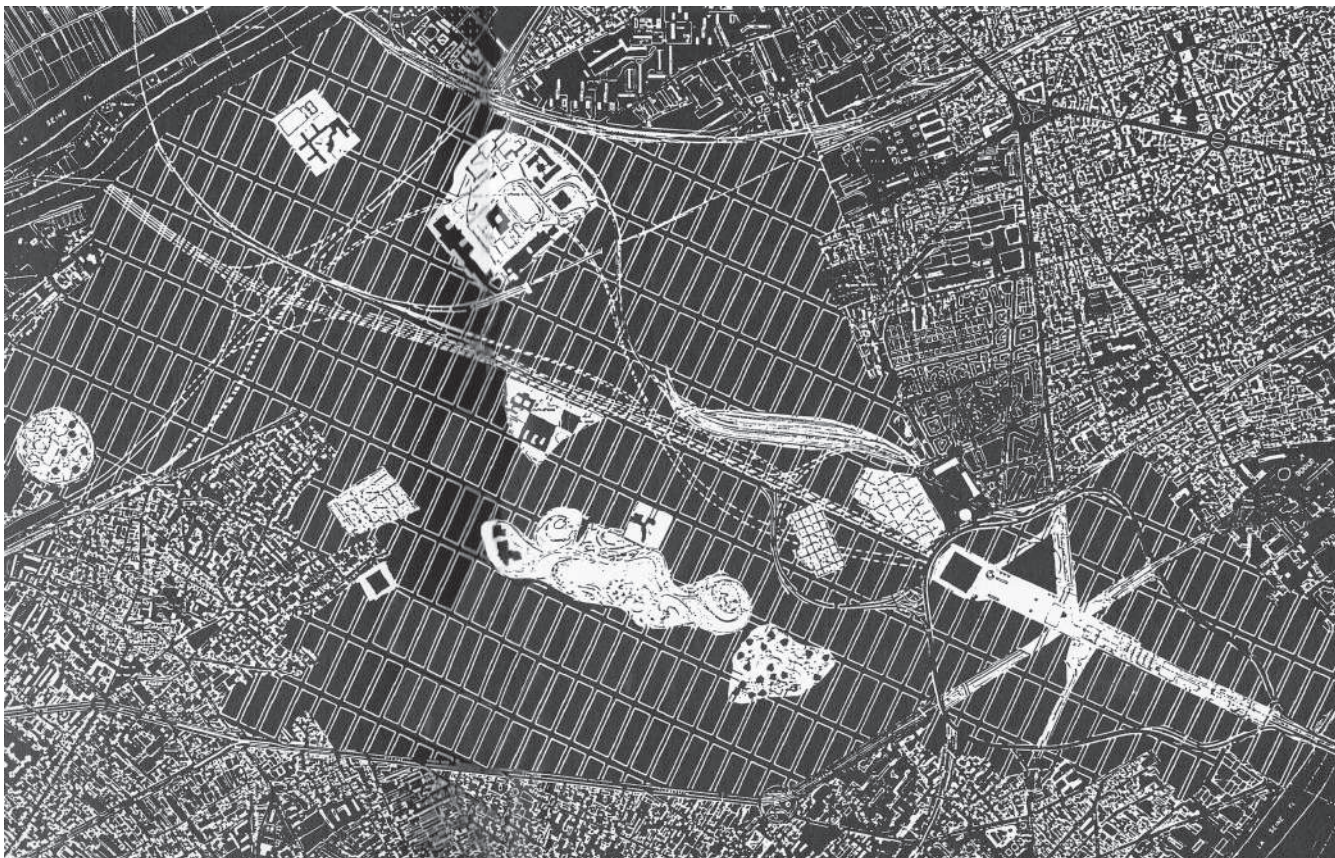
¿Cómo hacer compatible el modelo con el caso? La solución pasa necesariamente por una operación de limpieza selectiva. En un disimulado intento de integración, Le Corbusier produce un fotomontaje revelador [5]. La nueva ciudad proyectada/dibujada convive con la ciudad existente/fotografiada. El "pegamento" que hace posible este contacto es una sustancia blanca, densa, tan opaca que cubre parcialmente la imagen. Estas manchas inciertas pueden ser interpretadas como suelo disponible o como vegetación en la misma medida. Su indefinición es solo el síntoma de un contagio: el "virus" de la modernidad ha saltado a la otra orilla del Sena.

Se ha afirmado muchas veces que los planes que Le Corbusier ideara para París, y para tantas otras ciudades, son solo la demostración de la falta de equilibrio entre su capacidad como arquitecto y su competencia como urbanista. Pero cabe preguntarse si no será esta una falsa disyuntiva fabricada por una comunidad de arquitectos que a pesar de aceptar y preferir un origen *ex novo* para toda construcción, no estaba preparada aún para asumir sus consecuencias a gran escala. Lo que resulta aceptable en Chandigarh, donde por fin "el terreno estaba vacío" ⁸, no puede ser tolerado por la metrópolis europea. Muchas veces se alzaron en contra de esta deslocalización intencionada del objeto y la siguiente generación dejó claro que la teórica ciudad zonificada debía dejar paso a una mayor integración de funciones y escalas, aunque sin renunciar del todo a la idea de plan. Pero tal vez fuera el llamado "regionalismo crítico" el que, ya a principios de los años 80, más claramente se opuso al aplanamiento del terreno como operación universal de carácter tecnocrático ⁹. Igualmente, el impulso otorgado al concepto de *locus* por parte de Aldo Rossi no puede ser entendido sino como respuesta reactiva al *de tabula rasa*. La arquitectura concebida como artefacto urbano se transforma así en instrumento concreto y preciso frente al planeamiento científico-positivista.

Pero si avanzamos en el tiempo, hasta 1991, comprobaremos que el viejo anhelo de "empezar de nuevo" no ha sido nunca realmente abandonado, porque es consustancial a lo que Tafuri denomina la "ideología del plan" ¹⁰. Cuando Rem Koolhaas se enfrenta al proyecto de ampliación de La Défense, no puede evitar desear que aquella zona inundada de lo que considera "plankton" estuviese en realidad vacía. Sin embargo, su estrategia para revertir esta situación es más astuta, puesto que plantea una eliminación progresiva de la edificación con un horizonte de 25 años ¹¹. Un archipiélago de manchas, esta vez negras, se extiende por el tejido urbano hasta tocarse y conformar un espacio disponible continuo [6] [7]. Crecen como lo haría un fluido subiendo de nivel. Una vez adquirida nuevamente la condición de superficie disponible, ¿cuál será ahora el modelo a seguir? En un alarde de eclecticismo, el proyecto tantea todo un catálogo de texturas alternativas como justificación ficticia de la propuesta final, que será, una vez más, la retícula de Manhattan como instrumento de orden.

[6]





[7]

Han pasado más de siete décadas desde que Hilberseimer contestara a Le Corbusier con su ciudad vertical ¹², proponiendo la hibridación de funciones bajo el gobierno de la malla regular característica del urbanismo colonial adoptada por el pragmatismo americano, pero la solución sigue siendo la misma. Tal vez no pueda ser de otra forma. Como bien había señalado ya el propio Tafuri, este sistema que “articula al máximo los elementos secundarios que la configuran, manteniendo rígidas las leyes que como conjunto la rigen” ¹³ es la perfecta expresión de la ética liberal que sustenta al capitalismo. Si el sistema no ha cambiado, ¿por qué tendría que hacerlo el modelo urbano? Los propios autores de la propuesta para la extensión del *Grand Axe* admiten que el proyecto es un “modesto eco, a finales de este siglo, de cómo podría haber sido interpretada la arquitectura, a comienzos de este siglo” ¹⁴. Como en un bucle, la mano visionaria que mostraba orgullosa el futuro modifica ahora el gesto para demostrar que “bajo la fina costra de nuestra civilización, una *tabula rasa* oculta se encuentra aún a la espera” ¹⁵ [8] [9]

Pero el proyecto *Mission Grand Axe* puede entenderse también como la conclusión inevitable de una investigación previa centrada en la búsqueda de un método aplicable a gran escala (XL) que combine especificidad arquitectónica e indeterminación programática, iniciada ya con otros dos proyectos también para París: el parque de La Villette (1982) y la ordenación para la Exposición Universal de 1989 (1983). La similitud entre ambos [10] [11], más allá de las diferentes “texturas” que actúan como fondo –bandas y retícula respectivamente– converge en el modo en que el vacío es progresivamente informado mediante capas superpuestas, cada una con su propia autonomía temática, esperando que el resultado de esa superposición de espesor cero pueda calificarse como “no proyectado”. Solo se diseñan aquellos elementos necesarios para orientar el campo, proporcionando un “marco capaz de absorber una serie infinita de significados, extensiones, o intenciones, sin que ello implique compromisos, redundancias o contradicciones” ¹⁶. Sin embargo, este esfuerzo por ofrecer una alternativa al modelo de orden vigente no llega a materializarse, tal vez por su inherente imposibilidad de ofrecer una imagen de sí misma lista para su consumo ¹⁷. En este sentido, el retorno al territorio seguro de la malla de Manhattan para la ampliación de La Défense supone en cierto modo una claudicación. El mantenimiento de la indeterminación como programa para los terrenos vacantes generados por el crecimiento de la ciudad post-industrial parece necesitar todavía obtener sus credenciales del modelo anterior, aquel que operaba aún como si la condición vacía fuera el único punto de partida posible. No es casual que en el libro *S, M, L, XL* el breve texto que separa –¿o conecta?– ambos proyectos, se titule “elegía para el solar vacío”.



[8]



[9]

[7] OMA. Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense, Paris. 1991. Propuesta final. © OMA (Fuente: *S, M, L, XL*) © OMA

[8] Rem Koolhaas. *Mission Grand Axe* La Défense, Paris. 1991. Fotografía de maqueta. (Fuente: *S, M, L, XL*) © OMA

[9] Le Corbusier. *La ville Radieuse* Fotografía de maqueta. En las *Obras Completas* esta imagen aparece con el siguiente pie de foto: “une nouvelle ville remplace une ancienne ville”. (Fuente *La Ville Radieuse*) © FLC / VEGAP, 2019.

12 HILBERSEIMER, Ludwig.

Groszstadtarchitektur, Stuttgart: J. Hoffmann, 1927. [Edición en castellano: *La arquitectura de la gran ciudad*, Barcelona: Gustavo Gili, 1979.] El esquema propuesto se erige en alternativa teórica a la "ciudad de tres millones de habitantes" presentada por Le Corbusier en el Salon d'Automne en 1922.

13 TAFURI, M. *Por una crítica...* Op. cit. p. 30.

14 "It was an immodest echo at the end of this century of how architecture could have been interpreted at the beginning of this century". KOOLHAAS, R. Op. cit. p. 1.129.

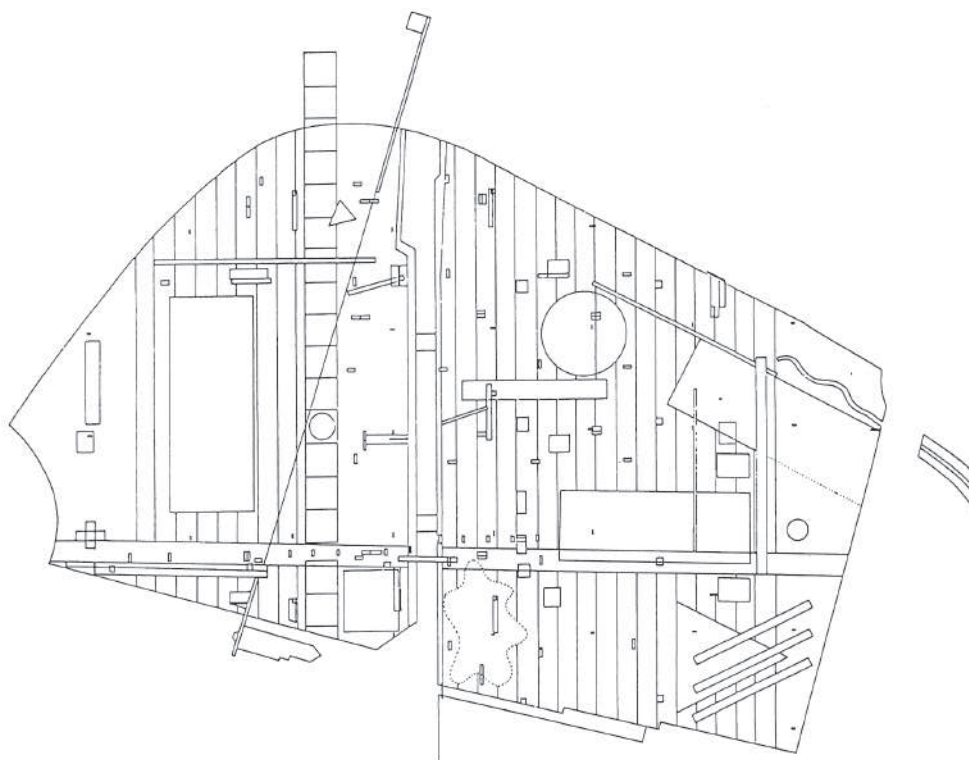
15 "(...) underneath the thinning crust of our civilization a hidden tabula rasa lies in waiting". *Ibid.* p. 1.132.

16 "(...) a frame-work capable of absorbing an endless series of further meanings, extensions, or intentions, without entailing compromises, redundancies or contradictions". *Ibid.* p. 934.

17 "When Bofill arrived with a truck carrying two models – structures already taller than the Eiffel Tower – we were asked: can you make, in three days, a model that shows how it looks, too?" *Ibid.* p. 943.

18 El término no era ni mucho menos nuevo. En 1932 Man Ray tituló así una enigmática fotografía. En 1955 Éric Losfeld fundó la editorial Le Terrain Vague tomando prestado el título de una novela de Jean Forton publicada en 1951. Este es también el título de una película de 1960 del director francés Marcel Carné, ambientada en la "banlieue" sur de París. En 1961, el artista Ben Vautier realizó una serie de fotografías de paisajes industriales abandonados con paneles en los que aparecía escrita la expresión "terrain vague" con su particular caligrafía y que agrupó bajo el mismo título. El texto de Solá-Morales, escrito originalmente en inglés, fue presentado por primera vez en la conferencia "ANYPLACE", de la serie "ANY", y se publicó un año más tarde. DAVIDSON, Cynthia C. (ed.) *Anyplace, Anyone Corp.*: New York, 1995. Una versión en francés y catalán puede encontrarse en "Terra-Aigua = Eau-Terre", *Quaderns d'arquitectura i urbanisme* n° 212, 1996. La versión en castellano puede leerse en: SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi. *Los artículos de Any*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2009, pp. 65-74. Como uno de los organizadores del congreso de la UIA de Barcelona en 1996, Solá-Morales propuso, bajo el tema general "Presente y futuros: arquitectura en las ciudades", seis grandes categorías –mesetas de observación parcial en el sentido deleuziano– entre las que se encontraba la de "terrain vague", y que dieron nombre a los seis grandes debates. (Ver: SOLÁ-MORALES RUBIÓ, Ignasi; COSTA, Xavier. *Presente y futuros: arquitectura en las ciudades*, Barcelona: COAB y Actar, 1996.)

19 *Los artículos de Any*. Op. cit. p. 67.

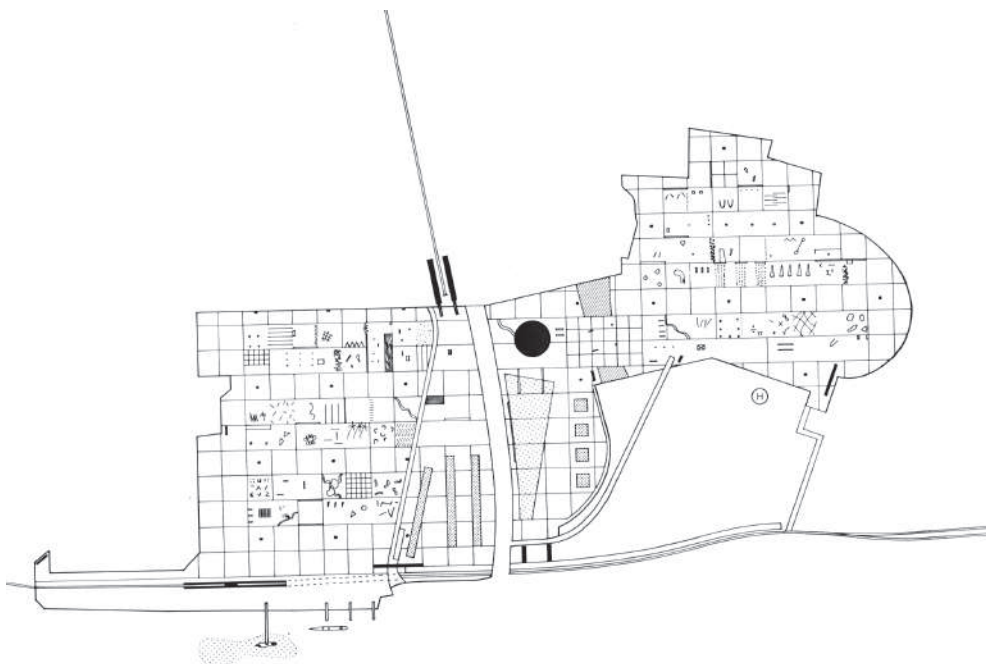


[10]

Terrain vague

El término "terrain vague" es, desde que Ignasi de Solá Morales lo incorporara al vocabulario de la arquitectura en 1995¹⁸, una etiqueta que se viene aplicando indiscriminadamente a situaciones urbanas bien distintas, sin duda gracias a la triple significación de la palabra francesa *vague* como vacío, impreciso y cambiante. Originalmente designaba aquellos espacios urbanos que quedaron atrapados en el interior de la metrópoli, en un punto intermedio entre su núcleo y su periferia, bien por mantenerse al margen del planeamiento oficial o bien como resultado de la demolición de infraestructuras obsoletas. Con el tiempo, el énfasis puesto en su "condición expectante, potencialmente aprovechable pero ya con algún tipo de definición"¹⁹ y la progresiva urbanización del territorio a escala global que tiende a la indistinción entre lo rural y lo urbano, han hecho que la expresión se utilice cada vez más para referirse también a otras situaciones que tienen más que ver con el paisaje. Anulada ya la oposición dentro-fuera, es su condición de marginalidad formal y programática la que hace del *terrain vague* un fondo para la figura de la ciudad diseñada, un espacio donde "el poder" no tiene representación. Un lugar donde el desamparo respecto del Plan constituye "tanto su crítica como su posible alternativa"²⁰.

[11]



[10] OMA. Rem Koolhaas. *Parc de La Vilette*. Paris. 1982. (Fuente: <https://oma.eu>) © OMA

[11] OMA. Rem Koolhaas. *Exposition Universelle 1989*. Paris. 1983. (Fuente: <https://oma.eu>) © OMA

Fueron los fotógrafos quienes fijaron su atención por primera vez en estos lugares de pura potencialidad, donde el extrañamiento ante el mundo y ante uno mismo ofrecía la posibilidad de un "exterior mental en el interior físico de la ciudad"²¹. Y más tarde lo hizo el cine. Allí, el guión del sujeto contemporáneo estaba aún por escribir, tan incompleto como el del propio espacio, ofreciendo el marco perfecto para un comportamiento no-normativo. No es extraño que esta clase de espacios, entendidos como reducto incontaminado por la lógica de la *Groszstadt*, alimentara tanto a la mirada fotográfica del surrealismo como a las prácticas de la deriva situacionista.

El área conformada por un cinturón de 250 m de ancho que rodeaba las fortificaciones de París a comienzos del siglo XX, donde estaba prohibido edificar por razones defensivas, era conocida como la Zona. Esta "tierra de nadie", que hoy acoge la gran infraestructura metropolitana del Boulevard Peripherique, fue durante años escenario habitual de la incipiente pero prolífica actividad de fotógrafos como Eugène Atget, Brassai, Cartier-Bresson o Doisneau. Muy probablemente, la extraña fotografía a la que Man Ray le dio el título de "*terrain vague*" fuera tomada en algún punto de este lugar informe que su vecino Atget le habría enseñado a ver [12]. En ella, el delgado tronco de un árbol y el resto de lo que parece ser alguna clase de juego o columpio infantil se aferran con igual fuerza al terreno como único garante de la difícil convivencia entre naturaleza y artefacto, paisaje y ciudad.

Unos años más tarde será el artista Ben Vautier quien se ejercite en esta mirada dirigida al suelo, al terreno mismo, donde los objetos depositados o abandonados sobre él aparecen de nuevo como figuras a la espera de una relectura [13]. El sentimiento de abandono se convierte así en estímulo. La capacidad de ver allí "otras cosas" le lleva a asegurar que "gracias a los *terrains vagues* uno se da cuenta de que la noción de escultura está desvinculada de la noción de altura"²². Una afirmación que conecta tanto con la tradición de los *object trouvés* duchampianos como con la corriente minimalista de las piezas de suelo²³. Algunos han visto en esta obra de Vautier un claro precedente de la "odisea suburbana" de Robert Smithson en Passaic²⁴. El texto publicado en *Artforum* en 1967 fue concebido como foto-ensayo y en él se describe con detalle un viaje en autobús que arranca en el corazón de Manhattan y continúa como paseo a pie por las ruinas industriales de esta cercana ciudad de New Jersey²⁵. Es significativo que el relato empiece mucho antes de alcanzar el destino, desvelando la posibilidad de que los vacíos de Passaic ofrezcan una alternativa opuesta a la solidez empaquetada de la trama de Nueva York. Entendidos como nuevos monumentos [14], estos objetos que marcan el lugar dan testimonio de una historia instantánea, hablan de un tiempo comprimido que nos hace "olvidar el futuro" más que "recordar el pasado"²⁶. Y el instrumento de esta monumentalización es la fotografía, la única capaz de detener el espacio en un instante. La acción de Smithson desvela la inestabilidad



[12]



[13]

²⁰ *Ibid.* p. 69.

²¹ *Ibid.* p. 69.

²² "grâce aux terrains vagues, on s'aperçoit que la notion de sculpture se dégage de celle de la hauteur". VAUTIER, Ben, *Terrains Vagues*, 1961. Fragmento del texto que acompaña a la serie fotográfica en blanco y negro. (Fuente: www.ben-vautier.com)

²³ A partir de 1966, Carl André comenzó a referirse a su trabajo como "*sculpture as place*", aludiendo al hecho de que sus obras se componen de unidades simplemente colocadas —*placed*— en el suelo y también a la capacidad de estas de generar un lugar —*place*—. Su particular definición de lugar se refería a "un área de un entorno que ha sido alterada de tal forma que hace más visible ese entorno general" —*an area within an environment which has been altered in such a way as to make the general environment more conspicuous*—. Según cita en: LIPPARD, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (...), New York: Praeger, 1973, p. 47.

²⁴ George Maciunas reivindicaba a Vautier, su compañero del grupo Fluxus, como el verdadero inventor del Land Art.

²⁵ SMITHSON, Robert, "The Monuments of Passaic", *Artforum* 7, n°4, December 1967, pp. 48-51. El propio Smithson califica su viaje como una "odisea urbana": "*Reality was behind me at that point in my suburban Odyssey*".

²⁶ "Instead of causing us to remember the past like the old monuments, the new monuments cause us to forget the future". SMITHSON, Robert, "Entropy and the New Monuments", *Artforum*, June, 1966, pp. 26-21.

²⁷ "That zero panorama seemed to contain ruins in reverse, that is all the new construction that would be built. This is the opposite of the "unromantic ruin" because buildings don't fall into ruin after they are built but rather rise into ruin before they are built." SMITHSON, Robert, "The Monuments of Passaic." *Op.cit.* Este párrafo del texto está en directa relación con la cita de Valdimir Navokov que aparece en muchos de los textos de Smithson: "The future is the obsolete in reverse" –El futuro es lo obsoleto al revés–.

²⁸ LEVESQUE, Luc, "Le terrain vague comme matériau", *Paysages –newsletter of the Association des architectes paysagistes du Québec–* Montréal, June 2001, pp. 16-18.

²⁹ BARR, John, *Derelict Britain*, Harmondsworth: Penguin, 1969. DORON, Gil M. "The Dead Zone & the Architecture of Transgression", *Archis*, abril 2000, pp. 48-57. S.L.O.A.P es el acrónimo de "Space Left Over After Planning". Ver: STEVENS CURL, James. *A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford: Oxford University Press, 2006. *Brown fields* es el término empleado por la Agencia de Protección Ambiental de Estados Unidos (United States Environmental Protection Agency. EPA). Ver: GEMMELL, Raymond P. *Colonization of Industrial Wasteland*, London: E. Arnold, 1977.

³⁰ La National Land Use Database (UK) establece dos categorías para el suelo sin uso: "vacant" y "derelict". Land Use and Land Cover Classification, version 4.4. Fuente: www.gov.uk. SECCHI, Bernardo. "Il vuoto", *Un progetto per l'urbanistica*, Torino: Einaudi, 1989. [Publicado por primera vez como "Un problema urbano: l'occasione dei vuoti", *Casabella*, n° 503, Milano, 1984.] BOERI, Stefano; LANZANI A.; MARINI E. "New nameless spaces", *Casabella* n° 597-598, Enero/Feb 1993.

³¹ CUPERS, Kenny; MIESSEN, Markus; JAMES, Wendy. *Spaces of Uncertainty*, Wuppertal: Müller und Busmann, 2002. CLÉMENT, Gilles. *Manifeste du Tiers paysage*, Montreuil: Sujet-Objet, 2004. [Ed. en castellano: *Manifiesto del Tercer paisaje*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.] ABALOS, Iñaki; HERREROS, Juan. *Areas de impunidad = Areas of impunity*, Barcelona: Actar, 1997. Ver también: "Una nueva Naturalidad (7 micromanifiestos)", *Revista 2G* n°22, Gustavo Gili, 2012.

inherente de todo *terrain vague*. Cualquier desarrollo anula su potencialidad y, sin embargo, solo obtiene su energía de la proyección que sobre él puede hacerse del futuro. La idea de entropía, tan presente en toda su obra, es la encargada de desmontar de un plumazo cualquier exaltación del *terrain vague* como ruina "a conservar". El estatus de monumento otorgado a sus objetos varados en el suelo es meramente transitorio, solo un punto en el devenir de todo terreno hacia el estado de máxima entropía, de homogénea urbanización total. Son objetos que dan testimonio del cambio. Nombrarlos es de alguna forma reclamarlos aun sabiendo que desaparecerán: "Ese panorama cero parecía contener ruinas a la inversa (...) porque los edificios no se derrumban en ruina tras construirse, sino que se levantan en ruina antes de ser construidos" ²⁷.

Desde sus múltiples interpretaciones, podría afirmarse que el *terrain vague* no es más que la actualización posmoderna del concepto de *tabula rasa* en la ciudad contemporánea, convenientemente filtrado y purgado de toda connotación autoritaria, donde el terreno vuelve a presentarse disponible de una forma casi casual y se ofrece de nuevo como campo de acción. Eso sí, no es ya un terreno virgen, sin historia. El trabajo sobre él consiste precisamente en transformarlo detectando los datos embebidos y mantener en cierto modo su estatus de "otredad". Pero hacer del *terrain vague* un territorio de emancipación en sí mismo puede conducir a una visión no exenta de cierto romanticismo, desconectada de las fuerzas causales, y fundamentalmente especulativas, que lo producen ²⁸.

El desgaste al que ha sido sometida la expresión *terrain vague* ha hecho proliferar muchas otras fórmulas con las que referirse a esta condición marginal. Algunas de ellas resaltan la sensación de abandono –*derelict land*, *dead zone*, *S.L.O.A.P*, *brown fields*, *wasteland*– ²⁹, otras insisten en su estado de vacío físico o semántico –*vacant land*, *il vuoto*, *nameless spaces*– ³⁰ y no pocas aluden a su cualidad potencial –*spaces of uncertainty*, tercer paisaje, áreas de impunidad– ³¹. La diversidad de enfoques da cuenta de la dificultad de ofrecer una definición unificada, ni siquiera es posible atribuirle una localización concreta. Esto ocurre porque probablemente el *terrain vague* no sea un tipo de espacio, sino una actitud o una mirada ante él. Una mirada de nuevo panorámica, aunque ya no hay una sino mil mesetas desde las que otear el horizonte.

Las nociones de "tabula rasa" y "terrain vague" son figuras determinantes en la conformación de la actitud de la arquitectura respecto del suelo. Dos comienzos, dos conceptos opuestos, pero también complementarios, que se corresponden respectivamente con la modernidad más imperativa y una posmodernidad siempre expectante.

[14]



[12] Man Ray. *Terrain Vague*, 1929. (Fuente : *Man Ray Trust*) © Man Ray Trust / VEGAP, 2019.

[13] Ben Vautier. *Terrain Vague*, 1961. (Fuente: <http://www.ben-vautier.com>) © Ben Vautier

[14] Robert Smithson. *The sand box*. (Fuente: "The Monuments of Passaic", *Artforum* 7, n°4, December 1967.) © Holt-Smithson Foundation/ VEGAP, 2019.

06 | Santa María Micaela y Park Hill: Éticas y estéticas paralelas

_Ignacio Peris Blat, Salvador José Sanchis Gisbert, Pedro Ponce Gregorio



[1]



[2]

El grupo de viviendas Santa María Micaela (Valencia, 1958-61), obra del arquitecto Santiago Artal (Valencia, 1931; Jávea, 2006), es un hecho singular dentro del panorama de la arquitectura española de los años 50, ya que supone uno de los primeros ejemplos de incorporación de los planteamientos de la modernidad en la arquitectura de la vivienda colectiva y, al mismo tiempo, participa de algunas de las propuestas revisionistas llevadas a cabo, en aquellos años, por los jóvenes arquitectos que empiezan a ser críticos con la modernidad ¹ [1]. En España, hasta la primera mitad de los años cincuenta, apenas se han publicado las obras recientes de los grandes maestros; la enseñanza en las escuelas de arquitectura no favorece el conocimiento de los planteamientos de la modernidad y el contexto político, económico y social tampoco ayuda a establecer contactos asiduos con otros países. Es en la segunda mitad de la década, coincidiendo con la apertura de España al exterior, cuando se produce una eclosión de nueva arquitectura que empieza a mirar fuera. En cualquier caso, son figuras aisladas las que se hacen eco de lo que ocurre en esos momentos en Europa. Arquitectos jóvenes que viajan, leen y se suscriben a revistas extranjeras, como es el caso de Santiago Artal, perfecto conocedor de la obra escrita y construida de Le Corbusier. Santa María Micaela es su primer trabajo y, aunque pueda resultar paradójico, ninguna de sus posteriores realizaciones volverá a alcanzar el nivel de este trabajo.

Mientras tanto, en Europa, el contexto cultural en los años 50 está muy influenciado por el pensamiento existencialista y por el auge de las ciencias sociales en las que el objeto de estudio es el hombre (sociología, antropología, psicología...). El Existencialismo ya no es únicamente una corriente filosófica, sino que podríamos decir que, tal y como plantea Ignasi de Solà-Morales ², empieza a ser, en determinados ámbitos, un clima cultural en el cual se reordenan los puntos de vista éticos y estéticos que incidirán en cambios profundos en la arquitectura. Empiezan a ponerse en crisis algunos principios de la Carta de Atenas, considerados hasta ahora universales, y el humanismo entra a formar parte del nuevo escenario de la arquitectura. Del hombre abstracto y genérico, representado por el *modulor* de Le Corbusier, pasamos a un hombre real, concreto, con sus defectos, con su experiencia y su vivencia de espacios y tiempos determinados. Algunos jóvenes arquitectos, entre los que destacan las figuras de Alison y Peter Smithson, junto con la de otros compañeros del Team X, comienzan a ser críticos con la modernidad, pero sin renegar de ella. Se empieza a pensar en el espacio desde el punto de vista del usuario concreto que lo vive y surge una especial sensibilidad por las culturas locales y por la arquitectura vernácula. Este ambiente de cambio es el que retrata Reyner Banham en su libro *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?* ³ en el que, al margen de disquisiciones estériles acerca de la aparición de un nuevo estilo, nos muestra, a través de un nutrido catálogo de obras y con un marcado carácter didáctico, un nuevo panorama internacional de la arquitectura.

En relación con la arquitectura residencial, las obras más destacadas de estos años, sin olvidar el referente en el que se convertirá la *Unité d'Habitation* de Le Corbusier, se realizan en Gran Bretaña, asociadas, en parte, a la construcción de nuevas ciudades, *new towns*, para descongestionar Londres. En particular, resulta especialmente interesante, para su confrontación con el conjunto residencial de Santa María Micaela, el caso concreto de Park Hill ⁴ (Sheffield, 1953-60) de los arquitectos Jack Lynn e Ivor Smith [2], incluido en el conjunto de obras del mencionado libro de Reyner Banham. Aun siendo conscientes de que se trata de dos actuaciones de distinta escala e inmersas en contextos urbanos diferentes, nuestro objetivo será realizar un análisis comparado de esta obra paradigmática de la arquitectura residencial de la década de los 50 con la obra de

Resumen pág 13 | Bibliografía pág 20

Universidad Politécnica de Valencia. Ignacio Peris Blat es Doctor en Arquitectura y profesor asociado, acreditado como Profesor Contratado Doctor, por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA-UPV. Desarrolla el ejercicio libre de la profesión desde el año 1997 y su obra ha sido publicada en diversas revistas especializadas: *Arquitectura reciente*, Valencia 2014-16; *Muestras de Arquitectura reciente en Alicante* 2006-15; *Biblioteca TC*; *Temas de Arquitectura*; *TC Cuadernos*. igpebla1@pra.upv.es

Universidad Politécnica de Valencia. Salvador José Sanchis Gisbert es Doctor en Arquitectura y profesor asociado, acreditado a Profesor Contratado Doctor, por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA-UPV. Desarrolla el ejercicio libre de la profesión desde el año 1998 y su obra ha sido publicada en diversas revistas especializadas: *Arquitectura reciente*, Valencia 2014-16; *Muestras de Arquitectura reciente en Alicante* 2006-15; *Biblioteca TC*; *Temas de Arquitectura*; *TC Cuadernos*. salsang1@pra.upv.es

Universidad Politécnica de Valencia. Pedro Ponce Gregorio es Doctor en Arquitectura por la Universidad Politécnica de Valencia. Inicia su actividad investigadora mediante una beca de investigación concedida por la UPV (Programa Becas de Excelencia, 2012). Bajo la dirección del Catedrático de Universidad Jorge Torres Cueco, realiza la tesis doctoral "El Gran Palais. Proyecto y arquitectura en el Palacio de los Soviets de Le Corbusier y Pierre Jeanneret" que, entre otros logros, le permite comisariar la exposición "Le Corbusier. Paris n'est pas Moscou". pedpongri@arq.upv.es

Palabras clave

Vivienda, modernidad, Santa María Micaela, Santiago Artal, Park Hill, Jack Lynn, Ivor Smith

Método de financiación

Financiación propia

¹ Con estas palabras nos presenta Carmen Jordá la obra de Artal: "Se trata de una obra singular por su consciente relación con la modernidad: modernidad no solo de alcance nacional, porque para confirmar esta idea basta contemplar las experiencias inglesas renovadoras del momento, capaces de reciclar aportaciones de los grandes maestros, con Le Corbusier en el foco principal y Mies en el recuerdo. Algo de esto sucede aquí, aunque no se haya reconocido convenientemente, si tomamos como referencia las selecciones de arquitectura española divulgadas en los libros, por ejemplo de C. Flores o de L. Doménech, donde estaría justificada la presencia del grupo Santa María Micaela por méritos propios, que incluso hacen pensar en un gesto insólito frente a un medio conformista, con una propuesta avanzada de cierto desgarro programático". Véase JORDÁ, Carmen. "Arquitectura valenciana: itinerarios de la historia reciente", *Geometría*, n° 13, 1er semestre 1992, pp. 47-48.

² DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995, p. 44.

³ BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967.

⁴ BANHAM, Reyner. "Park Hill Housing, Sheffield", *The Architectural Review*, n° 130, diciembre 1961, pp. 402-410.

⁵ El Ayuntamiento de Valencia acepta con agrado la nueva propuesta de distribución de volúmenes, incluso asume como propios los argumentos empleados, recomendando el empleo de los nuevos criterios en futuras construcciones de la zona. Desafortunadamente no será así. Ahora bien, esta buena acogida del proyecto por parte de la administración resultará decisiva, tal y como comentará Santiago Artal años después, para terminar de convencer a una parte de los promotores que no estaban muy satisfechos con las nuevas ideas.

⁶ LOZANO, J. María. "Las viviendas de Artal", *VFOR2/Revista de vivienda del IVVSA*, n° 1, octubre 2005, p. 21.

⁷ Santiago Artal plantea el espacio abierto en planta baja como un espacio de jardín, en el que la vegetación debe ser un elemento protagonista. Es importante hacer esta observación ya que la realidad de este lugar en la actualidad no refleja esta intención inicial. La mayor parte de la tierra para plantación se ha sustituido por una solera de hormigón y la vegetación se reduce a unos cuantos árboles plantados en alcorques.

⁸ JORDÁ, Carmen. "Arquitectura valenciana: itinerarios de la historia reciente", *Geometría*, n° 13, 1er semestre 1992, p. 50.

⁹ En palabras de los Smithson: "La palabra "cluster", empleada para indicar un modelo específico de asociación, fue introducida en sustitución de grupos de conceptos como "casa, calle, distrito, ciudad" (subdivisiones de la comunidad) o "manzana, pueblo, ciudad" (entidades de grupo), demasiado cargadas en la actualidad de implicaciones históricas. Cualquier agrupamiento es un "cluster"; "cluster" es una especie de comodín utilizado durante el período de creación de nuevas tipologías". Véase SMITHSON, Alison & Peter. *Urban Structuring*, Londres: Studio Vista Ltd., 1967.

[1] Vista general de Santa María Micaela. En Fondos de la Cooperativa de Viviendas para Agentes Comerciales, sección F.

[2] Vista general de Park Hill. En BANHAM, Reyner. *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o Estética?*. Barcelona: Gustavo Gili, 1967, p. 183.

[3] Plano n°1 de emplazamiento del proyecto de Santa María Micaela. En Fondos de la Cooperativa de Viviendas para Agentes Comerciales, sección F.

[4] Plano general de Park Hill, con los corredores marcados en trazo negro. En BANHAM, Reyner. *Op. cit.*, p. 184.

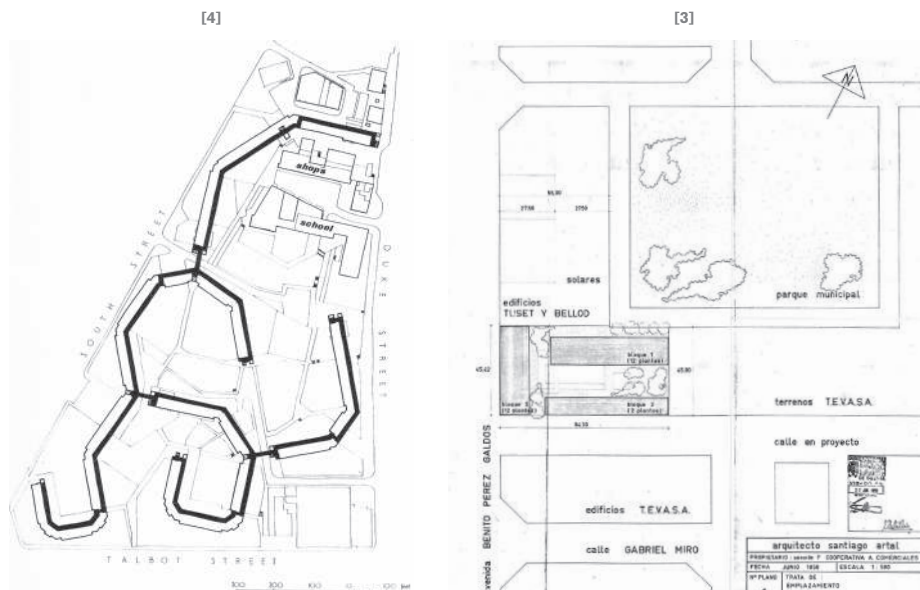
Artal, con el propósito de situar el conjunto residencial valenciano dentro del contexto cultural y arquitectónico europeo de esos años.

Vivienda y ciudad

Santa María Micaela se ubica en un solar dentro de la trama de ensanche definida por el Plan General de Valencia de 1946. Situado en la esquina de la avenida Pérez Galdós, al oeste, y la calle Santa María Micaela, al sur, cuenta con una profundidad edificable de 45 m. Con estas condiciones de partida, el futuro edificio estaba condenado a albergar viviendas con interminables pasillos y con la mayoría de sus estancias vinculadas a patios interiores. Ante esta situación, Artal plantea al Ayuntamiento de Valencia una modificación radical de la disposición de los volúmenes en la parcela. Sin aumentar la superficie edificable, convierte una construcción entre medianeras en un conjunto formado por tres edificios laminares exentos: dos con trece plantas, situados al norte y al oeste de la parcela, y un tercero, al sur, con tres plantas, permitiendo la entrada del sol a los espacios libres interiores ⁵. Artal, influenciado por los planteamientos higienistas de la modernidad, rompe con los condicionantes de la manzana de ensanche y opta por una edificación abierta, liberando el máximo suelo posible como espacio libre común y creando unas mejores condiciones de entorno para las viviendas. Esta ruptura con los modelos establecidos no supone, en cambio, una desafección de la obra con el entorno. La alineación a fachada de los bloques, construyendo calle, es una muestra de que la nueva propuesta se inserta en la ciudad de una manera muy atenta a los condicionantes del lugar. Se establece un difícil equilibrio entre el respeto al entorno y la afirmación de la autonomía de una obra que, independientemente de las singularidades del contexto, responde a unos principios irrenunciables [3].

Tal y como plantea José María Lozano, la obra construida puede interpretarse como "un trozo de ciudad dentro de la ciudad" ⁶, como una ciudad nueva dentro de la ciudad anacrónica que la acabará rodeando y aislando. El espacio comunitario del jardín ⁷, junto con los corredores abiertos de acceso a las viviendas, "a modo de calles elevadas" ⁸, constituye un sistema que, al igual que el espacio público en la ciudad, estructura la unidad vecinal. La solución responde simultáneamente a dos escalas: la doméstica, puesto que ofrece un modo concreto de habitar; y la urbana, ya que plantea un nuevo modelo de hacer ciudad.

Este sistema de agrupación permite relacionar Santa María Micaela con la idea de *cluster*, entendido como modelo de asociación que supera la estructura tradicional de "casa, calle, distrito, ciudad" o de "manzana, pueblo, ciudad" ⁹, y conecta este conjunto con la arquitectura británica de esos años y, en particular, con el caso concreto de Park Hill. El conjunto de Sheffield plantea un modelo de ciudad basado en la articulación de bloques laminares exentos que envuelven, sin llegar a cerrarlos, espacios libres verdes [4]. El punto de partida guarda gran relación con los planteamientos de Artal en Valencia, ya que, en ambos casos, se opta por concentrar la edificación en una misma tipología de edificio, liberando el mayor espacio libre posible como lugar al que volcarán las viviendas. La diferencia fundamental reside en que, en Sheffield, estas zonas verdes conectan de forma directa con el resto de la ciudad, mientras que, en Valencia, aunque existe esa misma vocación de generar espacio público abierto a la ciudad, las condiciones del encargo no lo permitirán. En Park Hill, nos encontramos, de nuevo, con un trozo de ciudad que ofrece un modo de vida diferente, pero que no tendrá continuidad en el entorno urbano que le rodea.



De lo público a lo privado

Si analizamos en Park Hill las circulaciones desde un punto exclusivamente funcional, observamos que parten de un planteamiento muy claro: situar los núcleos verticales de ascensores y escaleras en los finales y en las intersecciones de los bloques, realizando el acceso a las viviendas a través de unos corredores abiertos al exterior. Estos corredores siempre se sitúan orientados a norte y a este para permitir que las zonas de día de las viviendas puedan abrirse a mediodía y a poniente. Aprovechando la topografía del terreno, todos los corredores, excepto el más alto, tienen continuidad con el espacio urbano circundante en alguno de sus extremos. La altura de cornisa del edificio es continua, pero el edificio reduce su altura desde las catorce plantas, en el punto más bajo de la parcela, a las cuatro existentes en el punto más alto. Este sistema de circulaciones horizontales permite acceder a pie llano desde la calle y recorrer todo el conjunto sin necesidad de utilizar escaleras ni ascensores. Todas estas circunstancias, a las que se suma la anchura del corredor, mucho mayor de la estrictamente necesaria para circular, permiten entender estos espacios como auténticas calles elevadas. El tránsito del ámbito público hasta las viviendas se produce a través de un espacio que no solo sirve para circular, sino que es potencialmente, como ocurre en cualquier calle, una prolongación exterior de la vivienda, un lugar de relación entre vecinos o, simplemente, una zona de juegos para los niños [5]. Esta manera de entender las circulaciones enlaza con el clima cultural y arquitectónico de esos momentos en Europa. En concreto, existen muchos puntos en común con propuestas como las del concurso Golden Lane (Londres, 1952), de Alison y Peter Smithson, con unas ideas que más tarde materializarán en su obra de Robin Hood Gardens (Londres, 1969-72), o con las calles interiores de la Unité d'Habitation (Marsella, 1946-52) de Le Corbusier, referente constante de la arquitectura residencial de estos años.

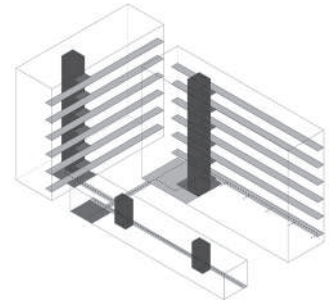
Santiago Artal también participa de estas inquietudes en Santa María Micaela. Las circulaciones se resuelven con un sistema en el que cada uno de los bloques altos contiene un núcleo de comunicación vertical, accediendo a las viviendas a través de corredores abiertos al exterior. Únicamente el bloque más bajo cuenta con dos núcleos de escaleras sin ascensor que dan acceso, cada uno de ellos, a dos viviendas por planta. La entrada al conjunto, desde la calle Santa María Micaela, es única y se produce a través de un vestíbulo cerrado desde el que se accede al jardín. Es a través del jardín, mediante pasarelas cubiertas, como se realiza la aproximación a los tres bloques de viviendas [6]. Al igual que en Park Hill, existe una gran preocupación por la optimización de los medios empleados, reduciendo los núcleos de comunicación vertical a los estrictamente necesarios. Ahora bien, en este caso, la continuidad de los espacios de circulación con el entorno urbano inmediato está condicionada por la existencia de un vestíbulo de acceso. Con toda seguridad fue una imposición de la propiedad y, aun así, la manera en que se materializa no desvirtúa la vocación de continuidad que existe entre el jardín y la calle.

[5] Vista de calle elevada en Park Hill. En *ibidem*, p. 187.

[6] Esquema de circulaciones en Santa María Micaela. Dibujo de los autores.

[7] Vista de calle elevada en Santa María Micaela. Fotografía de los autores.

[8] Vista de calle elevada en los apartamentos "La Nao". Fotografía de los autores.



[6]

[5]



[8]



[7]



¹⁰ TORRES, Jorge. "Valencia: la arquitectura en los años cincuenta. Una revista y cuatro proyectos", en *Actas del congreso internacional Los años 50: La arquitectura española y su compromiso con la historia*. Pamplona: T6 Ediciones, 2000, p. 309.

Al igual que en Sheffield, no existen espacios puros de circulación. Los recorridos discurren a través de espacios pensados y dimensionados para poder albergar otras actividades, con la idea, siempre presente, de fomentar la relación entre vecinos. El vestíbulo es a su vez un espacio de espera, de reunión, de información y de control. Las pasarelas del jardín, al igual que los corredores, a modo de calles elevadas, son lugares para el encuentro, para el diálogo entre vecinos y para el juego de los niños [7]. Como expone Jorge Torres, "se asiste a una renovada preocupación ética ante el problema del habitar, expresada a través de la primacía otorgada a las circulaciones y espacios de convivencia" ¹⁰.

Artal volverá a plantear la idea de calle elevada en algunas propuestas posteriores, aunque solo llegará a materializarse, de una manera más humilde pero más radical, en su obra de los Apartamentos La Nao (Jávea, 1962-66) [8]. En Valencia, seguramente por razones económicas, los corredores no alcanzan la anchura que el arquitecto hubiese deseado. En cambio, en Jávea, siendo al mismo tiempo arquitecto y promotor, la idea de transformar los corredores abiertos en espacios de convivencia se convierte en una prioridad.

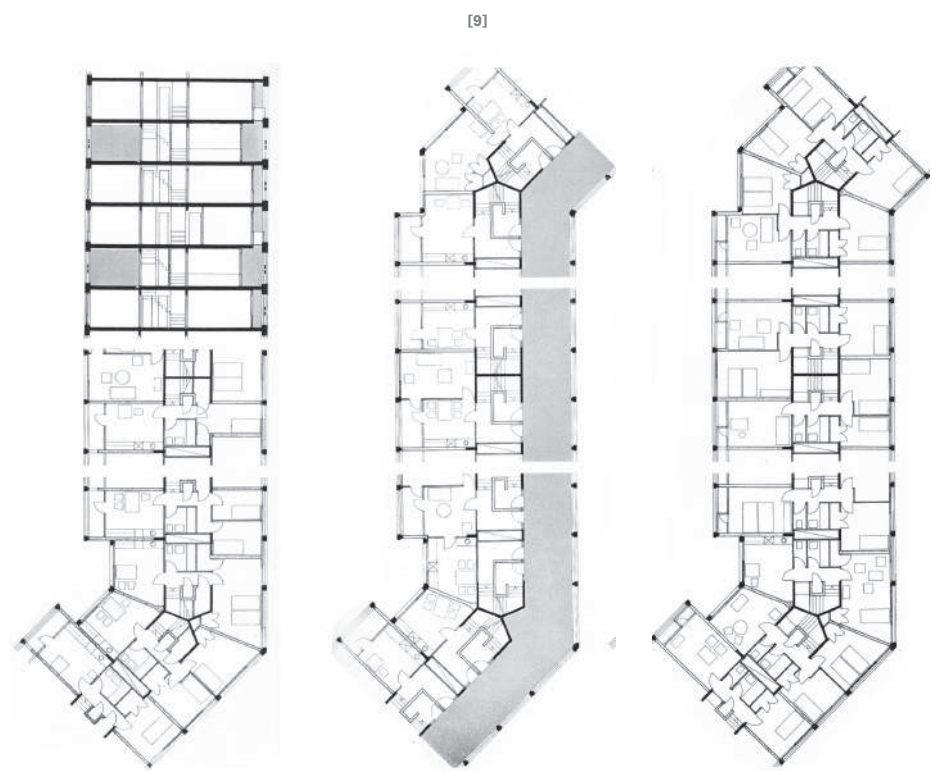
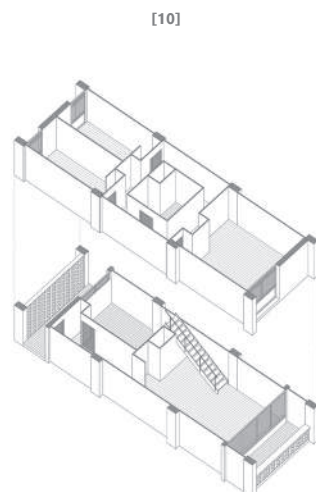
Las viviendas

Una buena parte de la arquitectura residencial europea de la década de los cincuenta, influenciada seguramente por la construcción de la Unité d'Habitation de Marsella, opta por investigar las posibilidades de las viviendas desarrolladas en dos plantas. El caso de Park Hill no es ajeno a esta corriente. Con acceso desde el corredor, se disponen dos tipos principales de viviendas: un dúplex ascendente, con zona de día en la planta de acceso y tres dormitorios con un baño en la planta superior; y un dúplex descendente, con solo el acceso en la planta del corredor y con toda la vivienda desarrollada en la planta inferior, con tipos de uno y de dos dormitorios [9]. La métrica de la vivienda se ajusta a la estricta modulación de la estructura de hormigón visto, que tendrá un protagonismo determinante no solo en la configuración espacial del edificio sino también en la materialización última del proyecto. De nuevo, la propuesta de viviendas de los Smithson para el concurso Golden Lane es una referencia obligada.

También en Santa María Micaela se escoge la vivienda en dúplex como solución generalizada para los bloques altos. La propuesta no tiene inicialmente muy buena aceptación por parte del promotor ya que, en Valencia, existía tradición de vivienda rural en dos plantas, pero no ocurría lo mismo con la vivienda urbana. El argumento de la optimización de los espacios de circulación en un edificio con acceso por corredor acaba por convencer a la propiedad.

[9] Plantas y sección de las viviendas en Park Hill. En BANHAM, Reyner. *Op. cit.*, pp. 184-185.

[10] Axonometría de la vivienda tipo A en Santa María Micaela. Dibujo de los autores.



Se definen seis tipos de viviendas, de los cuales cuatro pueden entenderse como variaciones del mismo tipo, el dúplex tipo A [10]. Ocupa una crujía estructural y los diferentes tipos surgen con el aumento o la disminución del tamaño y del número de dormitorios. En este dúplex y en sus tres variantes (tipos B, C y D), la planta baja se destina a zona de día y la planta alta a zona de noche. La solución empleada guarda grandes similitudes con el dúplex ascendente de la Unité d'Habitation de Marsella. Los otros dos tipos se desarrollan en una sola planta. El tipo E, situado en la planta baja del bloque interior, podríamos considerarlo también como una variación del tipo A, ya que se resuelve situando las dos plantas del dúplex en un mismo nivel. Finalmente, el tipo F, situado en el bloque bajo vinculado a la calle Santa María Micaela y con acceso directo desde el núcleo de escalera, resuelve una vivienda pasante, con doble orientación norte-sur, ventilaciones cruzadas y vistas a la calle y al jardín. De igual modo que ocurre en Park Hill, las viviendas se ajustan al módulo de la estructura de hormigón armado. Módulo estructural y vivienda surgen de manera simultánea y forman, en ambos proyectos, una unión indisoluble.

Estructura y materialidad

En las dos obras analizadas, el entramado que forma la estructura portante de hormigón armado es el que introduce, al mismo tiempo, el orden interior y exterior del edificio. En el interior, aunque la estructura queda oculta, la métrica de las viviendas se ciñe de manera estricta al módulo estructural. Al exterior, la retícula vista de pilares y vigas de hormigón establece la modulación y el ritmo de las fachadas. Este planteamiento, aunque con soluciones constructivas y formales variadas, es una constante en la arquitectura residencial del momento en la que, dentro de lo que Reyner Banham denomina como *the new brutalism* ¹¹, existe una continua preocupación por mostrar los materiales con las cualidades que les son propias, sin enmascaramientos ni simulaciones. Las obras recientes de Le Corbusier y de Mies en Norteamérica son los referentes de esta arquitectura.

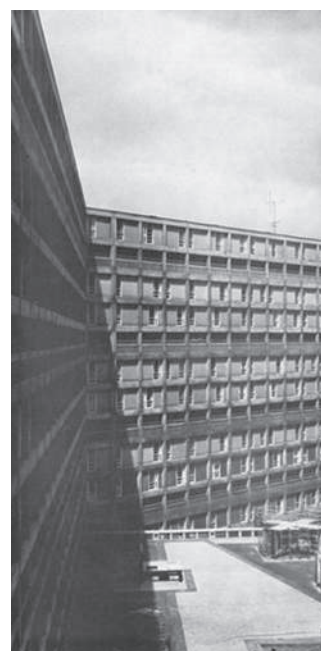
En Valencia, los pilares se adelantan del plano de fachada definido por los cantos de los forjados. Esta decisión introduce una componente vertical y enlaza la propuesta con la obra de los Apartamentos Promontory (Chicago, 1947-49) de Mies. Artal es consciente de la influencia decisiva que tendrá la construcción de la estructura sobre el éxito o el fracaso del conjunto de la obra y, por ello, exige que se pongan todos los medios necesarios en su ejecución. El control de calidad de los hormigones ¹², además de garantizar una mínima resistencia del material, será determinante para conseguir un buen aspecto final y garantizar su durabilidad.

La retícula estructural vista deja las soluciones constructivas restringidas, fundamentalmente, a los vacíos que deja la malla de vigas y pilares de fachada. En el caso de Santa María Micaela, estos vacíos siempre tendrán la misma dimensión, 4,20 m x 2,50 m, con lo que se dan las circunstancias para introducir la repetición como una variable que facilita en gran medida el proceso constructivo, además de garantizar una mayor calidad en los acabados. La materialización concreta de la fachada nos deja cuatro posibles soluciones para la plementería: el ladrillo visto combinado con huecos verticales en las fachadas de los dormitorios; la celosía de hormigón blanco en los corredores; las terrazas con un gran hueco de vidrio en las zonas de día; y, por último, los prefabricados de hormigón en los testeros de los bloques. Todos los materiales empleados, excepto el prefabricado de hormigón, son, en ese momento, de uso frecuente en Valencia. Lo diferente es el modo en que se utilizan, demostrando una gran preocupación porque todos ellos se muestren tal y como son.

Lynn y Smith emplearán en Sheffield el mismo criterio constructivo, basado en la repetición de paños de plementería en función del uso interior. Algunas de estas soluciones, como es el caso de las fábricas de ladrillo visto combinadas con huecos verticales en las zonas de dormitorios, guardan un asombroso parecido [11]. La utilización de elementos de hormigón prefabricado en los antepechos de los corredores y en las terrazas de las zonas de día es una muestra del mayor desarrollo de la construcción industrializada en Gran Bretaña. Como ejemplo de la diferencia existente entre los dos países, resulta obligado comentar que los paneles empleados en los testeros de los edificios de Santa María Micaela fueron realizados *in situ* en la propia obra.

En lo referente a las instalaciones, ambas obras contemplan un sistema para su trazado y su registro, basado en unos grandes patinillos verticales, coincidentes con los núcleos húmedos de baños y cocinas, que recorren verticalmente los edificios. En el caso de Valencia, estos patinillos, accesibles a través de una escalera de mano, conectan en su base con una red de galerías subterráneas que discurren longitudinalmente por debajo de los edificios.

[11]



Conclusiones

¹¹ BANHAM, Reyner. "The New Brutalism", *The Architectural Review*, diciembre 1955, pp. 355-362.

¹² Artal controlará personalmente los hormigones durante la ejecución de la obra. Para ello, él mismo construye cajones de madera, con el volumen exacto de cada tamaño de árido, para las distintas dosificaciones.

¹³ LOZANO, J María. "Las viviendas de Artal", *op. cit.*, p. 21.

¹⁴ El origen de la sección lo encontramos en el empleo del sistema "3-2", cuyos referentes más conocidos serán el Narkomfin (Moscú, 1928-30), de Ginzburg y Milinis, la propuesta de Hans Scharoun para la Werkbundssiedlung de Breslau (Polonia, 1929) y el edificio Ten Palace Gate (Londres, 1939), obra de Wells Coates.

¹⁵ A diferencia de Park Hill, Santa María Micaela es una promoción privada realizada por la Cooperativa de viviendas para agentes comerciales de Valencia, sección "F", que todavía sigue gestionando el conjunto desde una oficina situada en los bajos del bloque interior. La mayor parte de los vecinos han sido, desde los inicios, gente de clase media con posibilidad de afrontar, sin demasiadas dificultades, los gastos de mantenimiento. A esta circunstancia hay que añadir que los bajos comerciales son propiedad de la Cooperativa y, por tanto, los alquileres son de gran ayuda para el mantenimiento de todas las instalaciones, sin olvidar, además, que la obra se construyó con unos acabados impecables que han evitado el deterioro de una materialidad pensada para durar.

¹⁶ Traducción propia del texto incluido en BANHAM, Reyner. "Park Hill Housing, Sheffield", *op. cit.*, p. 410.

Algunos autores han considerado el conjunto residencial de Santa María Micaela como una "tardía manifestación de las tendencias centroeuropeas que, ya antes, en los años treinta, tuvieron su origen en la arquitectura de Le Corbusier"¹³, seguramente asumiendo, como algo generalizado, el aislamiento exterior en el que estaba sumida la profesión de arquitecto en aquellos años en Valencia y que provocaba que la realidad de la arquitectura europea llegase con retraso. Ciertamente, esta obra es un hecho singular dentro del panorama arquitectónico valenciano, como también lo es su arquitecto. Pero esta es la realidad de la arquitectura española en la década de los cincuenta: figuras aisladas que, a pesar de las dificultades económicas y de la incomunicación, intentan estar al corriente de la arquitectura internacional, aplicando a sus obras su formación autodidacta.

El análisis realizado nos muestra un conjunto de afinidades, paralelismos y puntos en común que hacen difícil pensar que todo es fruto de la casualidad. Más bien, estas circunstancias invitan a pensar que ambas obras surgen dentro de un mismo ambiente cultural y arquitectónico, aunque, en el caso de Santa María Micaela, dicho ambiente no sea el propio de la Valencia de esos años. Son proyectos fruto de la revisión de los principios de la Carta de Atenas, aunque al mismo tiempo son totalmente deudores de ella. La decisión de emplear bloques laminares exentos, liberando el máximo espacio verde posible, solo se entiende desde los planteamientos higienistas de la modernidad. En cambio, el tratamiento de los espacios de circulación, entendidos como lugares de socialización, es fruto de la incorporación del pensamiento humanista al nuevo escenario de la arquitectura de los años cincuenta.

Como signo de pertenencia a esta década de cambio, podríamos pensar que son proyectos en los que lo no construido es tan importante, o incluso más, que lo construido: los espacios libres son los que organizan y dan sentido a las propuestas. Al contrario que en el urbanismo tradicional donde la calle es el resto, lo que no se construye, en estos casos el espacio libre es el origen, la razón de ser de las propuestas. En Santa María Micaela, la atención, la delicadeza y la precisión con la que se proyecta y ejecuta el jardín comunitario son síntoma de la importancia que tiene este espacio para el arquitecto, hasta el punto de que, cada uno de los elementos que lo conforman (pasarelas, lámina de agua, fuente, bancos...), podría haber sido desarrollado como un proyecto independiente. La vivencia de este lugar y, por extensión, de la obra en su conjunto, nos transporta a una realidad completamente ajena a la ciudad que lo envuelve. Se logra un ambiente, tan rico y tranquilo, que consigue generar en el usuario la sensación de encontrarse en una ciudad nueva, dentro de la ciudad ruidosa y agresiva que lo rodea.

La investigación acerca de las nuevas tipologías de viviendas y, más en concreto, el estudio de las posibilidades que ofrece el dúplex es otro punto de conexión de la obra de Artal con las inquietudes de los arquitectos de su tiempo. Prueba de este interés serán las viviendas que construirá con posterioridad en los Apartamentos La Nao de Jávea en los que, mediante una compleja solución en sección, basada en la sucesión de espacios a media altura [12], consigue que todas las viviendas disfruten de la misma manera de su relación con el mar¹⁴.

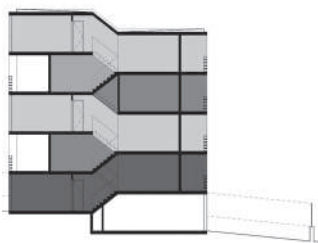
La estructura portante y la materialidad empleada no dejan ninguna duda de cuales fueron los referentes de los proyectos de Sheffield y Valencia. El entramado visto de pilares y vigas de hormigón armado y la utilización directa y sincera de los materiales, mostrando sus cualidades sin enmascaramientos, hacen participar a las dos obras de un lenguaje y de una forma de construir propia de estos años de cambio. Además de la Unité d'Habitation de Marsella o los Apartamentos Promontory, ya citados, serán muchas otras obras contemporáneas las que compartirán esta manera de construir. Por cercanía con la obra de Lynn y Smith, resulta obligado citar los edificios de viviendas de Alton West Estate en Roehampton (Londres, 1955-59) del L. C. C. Architects' Department.

Con el paso de los años y sin haber sufrido cambios de importancia, el edificio de Artal ha seguido siendo un lugar con unas excelentes condiciones para la vida, al contrario de lo que, desgraciadamente, ha ocurrido con muchos de sus contemporáneos británicos. Contar con unos vecinos convencidos de las bondades de los espacios que habitan y con la posibilidad de disponer de medios económicos para su mantenimiento¹⁵, ha sido decisivo para poner de manifiesto que los principios que guiaron el trabajo de su arquitecto contienen una gran parte de verdad y siguen vigentes. La realidad actual de la obra de Valencia es quizás una prueba de que, el deterioro sufrido por muchas de las actuaciones realizadas en Gran Bretaña, no fue un fracaso de los presupuestos arquitectónicos en los que se basaban, sino que fue la consecuencia de la aplicación de políticas sociales equivocadas en la adjudicación de las viviendas.

En resumen, el grupo de viviendas Santa María Micaela es una demostración de coherencia y meticuloso trabajo de un joven arquitecto empapado de la cultura de su tiempo y convencido de que otra arquitectura es posible. Al referirnos a esta obra, podemos valernos de las mismas palabras que Reyner Banham escribió acerca del conjunto de Park Hill¹⁶:

"Representa un tipo de edificio que un gran número de jóvenes arquitectos en la Gran Bretaña de principios de los cincuenta quiso construir y muy pocos lo lograron".

[12]



[11] Vista de la fachada de Park Hill con corredores y dormitorios. En BANHAM, Reyner. "Park Hill Housing, Sheffield", *The Architectural Review*, n° 130, diciembre 1961, p. 406.

[12] Sección transversal de los "Apartamentos La Nao". Dibujo de los autores.

07 | Renders habitados y arquitectura desierta. El mensaje oculto de la arquitectura revelado por la fotografía _Felipe Samarán Saló



[1]

“Recordamos colocar personas en nuestros renders de arquitectura, pero cuando esas imágenes se vuelven realidad, la gente pareciera estar ausente. ¿Por qué?” ¹ Jan Gehl

El centro de interés de la Arquitectura se ha desplazado de “servir a la persona atendiéndola en todas sus dimensiones” a “generar un universo de formas y espacios sorprendentes, bellos y fotogénicos” ignorando a quien los usará. Estudiando los rastros de la memoria fotográfica se detecta el fenómeno y ayuda a reenfoque la mirada hacia lo que de verdad importa.

Esta peligrosa pérdida de norte la desnuda ingeniosamente Bence Hadju en su serie *Abandoned paintings* eliminando a las personas del plano de cuadro de bellas y conocidas escenas pictóricas demostrando la irrelevancia del desierto escenario arquitectónico resultante. [1]

Lo que los arquitectos “no quieren ver” y la fotografía oculta

En una entrevista hecha en 2015 al arquitecto Jan Gehl, responsable de haber convertido Copenhague en una de las ciudades más ejemplares y amables del mundo, le preguntaron:

“Usted dijo que la arquitectura tiene que ver con el espacio entre los edificios, no con la forma de estos. Supongo que habrá unos cuantos de los llamados “Arquitectos estrella” que probablemente no estén de acuerdo”. ²

A lo que Gehl respondió:

“Déjelos. Una vez un señor me dijo en una conferencia en Londres: “Me dan pena ustedes los arquitectos. Porque su medio de comunicación es una foto fija. Y con una foto fija todo lo que se puede ver es la forma. Por eso ustedes se comunican permanentemente forma, y se obsesionan más y más con la forma. Esto no es arquitectura, esto es escultura”. Arquitectura es la interacción entre la forma y la vida. Y la Arquitectura solo es buena si la interacción funciona. Esto es igualmente cierto para las ciudades. No va sobre edificios y calles, va sobre la interacción y el ambiente físico”. ³

Resumen pág 14 | Bibliografía pág 20

Universidad Francisco De Vitoria. Estudió arquitectura en la T.U. Darmstadt (Alemania) y en la ETSAM (Madrid). Trabajó en cooperación, en Nicaragua de 1995 a 1997, y con Alberto Campo Baeza de 1997 a 2002, con quien fue coautor de la Caja General de Ahorros de Granada. Participó en el plan estratégico de la Ciudad de las Telecomunicaciones de Telefónica en Madrid, entre otros proyectos. En 2002 monta su estudio ARTEctura con obras tan variadas como el Edificio Minerva (Madrid), el Colegio Highlands los Fresnos (Boadilla del Monte), el plan de rehabilitación integral de la Ciudad de Aguarda (Pontevedra) “Cintura del Tecla”, o el Restaurante SOPA de Madrid. Formado en Coaching dialógico por el IDDI con especialización en desarrollo directivo y docente. Docente en proyectos en Arquitectura de Interiores de la ETSAM, desde 2002 y, desde 2006, es profesor y director de la Escuela de Arquitectura de la UFV (Universidad Francisco de Vitoria). f.samaran@ufv.es

Palabras clave

Arquitectura, fotografía, centralidad, persona, habitante, sentido, apariencia, experiencia, BEAU, BIAU

Método de financiación

Financiación propia

¹ GEHL, Jan: *Life Between buildings* publicado el 30 de mayo de 2016 (min 3'30"), disponible en: <https://vimeo.com/168610532?fbclid=IwAR2FrN27pGBMxS8uTo7JMZpghpVFLWwfvHTw0bXamVje6kJ6Wx75J-Znbc>

² “You said architecture is about the room between the buildings, not about their form. I guess, there might be a few so called “star-architects” who would rather disagree”. GEHL, Jan: “Architects know very little about people” Publicado el 18 marzo 2015, Disponible en: https://www.tageswoche.ch/de/2015_12/basel/683236/%C2%ABArchitects-know-very-little-about-people%C2%BB.htm

³ “Let them. There was this guy at a conference in London. He said: “I feel sorry for you, architects. Because your means of communication is a still photo. And on a still photo all you can see is form. So constantly you communicate form to each other and you get more and more obsessed with form. This is not architecture this is sculpture”. Architecture is the interaction between form and life. And architecture is good only if this interaction works. The same is true for cities. It's not about buildings and streets, it's about the interaction of life and the physical environment”.



[2]



[3]

[1] Bence Hadju 2012 *Abandoned paintings* sobre "La última cena" de Leonardo Da Vinci 1495.

[2] 1ª foto de la historia *Vista desde la ventana en Le Gras*. Por el inventor francés Joseph Nicéphore Niépce en 1826.

[3] 1er negativo de la historia. 1835. William Henry Fox Talbot.

La fotografía, medio principal para difundir la arquitectura, se ha convertido en un fin en sí misma, y en muchas ocasiones se diseña "para la foto" más que para la interacción entre la obra y el usuario. En estas palabras hay una denuncia sobre la objetualización de la arquitectura, que pierde su razón de ser al menospreciar su misión de crear escenarios facilitadores del habitar humano, para centrarse en crear meros objetos artísticos para su observación escultural. El prestigio arquitectónico y urbanístico de Gehl le convierte en voz autorizada para realizar esta llamada de atención que, como veremos, no es aislada.

En una entrevista hecha en 2017 al prestigioso fotógrafo de arquitectura Richard Pare, a la pregunta de: ¿Qué diferencia hay entre fotografiar arquitectura de manera convencional y desde una perspectiva artística? Esta fue su respuesta:

"El trabajo más "comercial" suele reducirse a una interpretación estandarizada, que describe los contornos del edificio; ahora se manipula digitalmente para eliminar aquello que los arquitectos no quieren ver".⁴

¿Qué es "aquello que los arquitectos no quieren ver"? ¿Las cosas que se ocultan deliberadamente de la fotografía quedan también fuera de nuestra atención en el proceso de diseño?

El habitante como valor singular e irrepetible de la fotografía

La fotografía nació vinculada a la arquitectura por el carácter estático de esta. No es casualidad que la primera fotografía que se conserva de la historia, datada en 1826, sean los tejados que se veían desde la casa de Le Gras del inventor francés Joseph Nicéphore Niépce. También el primer negativo conocido obtenido por el científico e inventor inglés William Henry Fox Talbot en 1835 es una imagen de Arquitectura. Se trata de una ventana con celosía de su casa de campo. Y el primer daguerrotipo obtenido por el físico, fotógrafo, pintor, inventor y químico francés Louis Daguerre en 1838 son los tejados del Boulevard du Temple de París. [2] [3] [4]

Resulta interesante lo que afirma Juan José Lahuerta sobre esa 1ª fotografía de París:

"¿Por qué es famoso ese primer daguerrotipo del Boulevard du temple? No por la arquitectura, sino porque en él aparece por primera vez en la historia la pequeña figura de un hombre vivo, abajo en la esquina de la izquierda, alguien a quien estaban lustrando los zapatos y que, al contrario de personas que por allí pasaban a las ocho de la mañana, permaneció quieto durante los largos minutos que duró la exposición".⁵

Es la presencia de la persona la que transforma y pone en valor esta primera fotografía con motivo arquitectónico, y Juan José Lahuerta añade algo más:

"Veo una metáfora de las relaciones entre la arquitectura y la fotografía [...] la fotografía se convertirá en el medio a través del cual se "inventa" la arquitectura moderna, una arquitectura, en efecto, de pintores, a-tectónica, y una fotografía maestra en el "arte del mentir bien".⁶

Ese "mentir bien" hace que la visión que la fotografía ofrece hoy de la arquitectura sea una fabricación visual, o una abstracción de la realidad, que depende en gran medida tanto del proyecto como de la imagen que de ella se nos ofrece congelada en el tiempo. Por eso es necesario saber no solo qué son las cosas, sino cómo las percibimos, y en eso la fotografía es sin duda el verdadero y gran testigo insobornable de la historia reciente. [5]

Apariencia y experiencia

"La esencia de la fotografía es el hecho de enmarcar. A través del visor pones un marco alrededor de algo, aislándolo y dándole importancia al suprimir lo que queda fuera de él. La fotografía, en otras palabras, es la eliminación del contexto". Akiko Busch⁷

La fotografía es cada día más relevante y significativa por eso importa tanto lo que enmarca y lo que descarta. Según un artículo del *Washington Post*⁸, un estudio realizado en 2015 prueba que hoy en el mundo se toman más fotografías cada dos minutos que en todo el siglo XIX junto. Por eso lo que la fotografía enseña y oculta da una gran cantidad de información que merece la pena estudiar.

La fotografía sustituyó rápidamente al dibujo como herramienta de fijación de la Arquitectura en la memoria, y pronto empezó, como el dibujo hacía antes, a "retocar" sus imágenes para "maquillar" la belleza natural de la arquitectura. Así lo denunciaba Richard Neutra en 1920 cuando

⁴ PARE, Richard. Fotógrafo británico nacido en 1948. Entrevista "Richard Pare. El fotógrafo de Le Corbusier" para la revista digital *Duendemad*. Consulta hecha 25-04-2017. Disponible en: <http://www.duendemad.com/es/n-143-libro-ambar-de-la-arquitectura/el-fotografo-de-le-corbusier>

⁵ LAHUERTA, Juan José: *fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Arquia/Temas, 2015, p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ BUSCH, Akiko, *The photography of architecture*, Ed. Paperback: 1993, p. 89. Akiko fue editora de la revista *Metrópoli* durante más de 20 años.

⁸ *The Washington Post*. "The world's most photographed places", Agosto 2015 [Consulta hecha en agosto 2016] Disponible en: https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2015/08/26/the-worlds-most-photographed-places/?utm_term=.7e2eb6ca49ef



[4]



[5]

[4] 1er daguerrotipo de la historia, *Boulevard du Temple*. Tomado en París por el francés Louis Daguerre en 1838.

[5] Ignacio Pereira. Foto Gran Vía Madrid.

visitó la obra de Wright descubriendo sorprendido que sus “*prairie houses*” no estaban en una pradera sino en un contexto urbano, cambiando por completo la imagen que de ellas se tenía a través de los dibujos y el imaginario del maestro americano. Algunos defienden que la imagen es solo un constructo gráfico que refleja lo que nuestro cerebro comprende, limpiándolo de las impurezas de la realidad imperfecta, pero la línea de separación entre el engaño y la honestidad intelectual es difusa, difícil de trazar.

Existe un revelador paralelismo con el mundo de la moda. Lo describe bien la modelo norteamericana Cameron Russell⁹—graduada en economía y ciencias políticas por la universidad de Columbia— en su conferencia “*Looks aren't Everything. Believe me, I'm a Model*” [“Las apariencias no lo son todo, créame, soy modelo”]:

“La imagen es poderosa, pero también es superficial, [...] y tiene un gran impacto en nuestras vidas. [...] ¿Retocan todas las fotos? Sí, prácticamente retocan todas las fotos, pero eso es solo una pequeña parte de lo que está sucediendo. [...] estas imágenes no son imágenes mías. Son “construcciones” realizadas por un grupo de profesionales: peluqueros, maquilladores, fotógrafos, estilistas, con todos sus asistentes, la preproducción y postproducción, y ellos construyen esto. Esa no soy yo”.¹⁰

Russell describe cómo sus fotografías han tomado vida propia y la mayoría de las veces retratan algo que “no es ella”. No retratan “lo que hay”, sino que lo manipulan hasta “fabricar una imagen bella y perfecta” que suele diferir notablemente de la realidad. ¿Podría ser que la búsqueda de la belleza femenina —o arquitectónica—, idealizada, sin impurezas y eternamente joven, haya pasado a distorsionar gravemente la relación con la persona, con su cuerpo y con el espacio que se le proporciona para su vida? En el mundo de la moda y la estética femenina ya se escuchan las quejas de los efectos negativos que esta desviación produce. Manda la “fabricada” imagen perfecta, que servirá como idealización del modelo para millones de personas que jamás tendrán la oportunidad de conocerlo en persona, ni de adentrarse en el edificio y comprobar si en este hay eco o una buena acústica, si hace frío o calor, si es cómodo o incómodo, si huele a madera o plástico, si la gente que lo habita está satisfecha, si la ciudad lo acoge con aceptación o indiferencia, si envejecerá con dignidad, la foto no lo hará. Poco importa —es mejor que ocurra— que la belleza de la foto supere la belleza del modelo, o mienta sobre la relación de este con la realidad.

La fotografía intenta revelar el mayor interés detrás de cada obra pero, paradójicamente, son más mágicos aquellos proyectos conmovedores cuya experiencia no se deja capturar por una cámara, que los ostentosos cuya instantánea promete más de lo que el espacio luego ofrece. Como ocurre con la belleza personal, quien velando por su aspecto físico descuida su valor interior hierra gravemente por superficialidad en su norte. La bonhomía como la mejor arquitectura no se dejan fotografiar fácilmente, por ello es vano primar la apariencia sobre la experiencia.

La fotografía como “medio” o “fin”

“Antes del advenimiento de la fotografía [...], el público de la arquitectura era el usuario. Con la fotografía, la revista ilustrada y el turismo, la percepción de la arquitectura empezó a producirse a través de una forma social adicional: el consumo”.¹¹

Así lo afirma la arquitecta e historiadora, especializada en la relación entre medios de comunicación y arquitectura, Beatriz Colomina. La fotografía ha pasado paulatinamente de ser “medio”

⁹ RUSSELL Cameron, 1987 Boston (USA), fue modelo profesional de 2003 a 2013 para marcas como Chanel, Versace, Prada, Victoria's Secret, Calvin Klein, Armani, Benetton o Louis Vuitton, entre otras. Posteriormente se graduó en económicas y ciencias políticas por la Universidad de Columbia.

¹⁰ “Image is powerful, but also, image is superficial, [...] and has a huge impact on our lives. [...] Do they retouch all the photos? Yes, they pretty much retouch all the photos, but that is only a small component of what's happening. [...] these pictures are not pictures of me. They are Constructions by a group of professionals: hairstylists, makeup artists, photographers, stylists, all of their assistants and pre-production and post-production, and they build this. That's not me”. RUSSELL, Cameron TED talk. “Looks aren't Everything. Believe me, I'm a Model”. Con más de 19,5 millones de visualizaciones. [Consulta realizada el 23 de agosto de 2017]. Disponible en: https://www.ted.com/talks/cameron_russell_looks_aren_t_everything_believe_me_i_m_a_model/transcript?language=es

¹¹ COLOMINA, Beatriz, *Architectureproduction*, Princeton Architectural Press, 1988, p. 9. Colomina es directora de programas de posgrado de la universidad de Princeton.

¹² *Ibid*

¹³ CAMPO BAEZA, Alberto "El ojo del arquitecto" con motivo del día internacional de la fotografía, comentando sobre el trabajo del arquitecto y su relación con el fotógrafo. Octubre 2015 Consulta [23 agosto 2017] Disponible en: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/625675/diamundial-de-la-fotografia-javier-callejas-por-alberto-campo-baeza>

¹⁴ BERGUERA, Iñaki. *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Ed. Arquia/Temas 2015, p. 19.

¹⁵ *American Architect and building news*, pp. 268-269. Sobre el papel inspirador de las fotografías para los arquitectos premodernos, véase WOODS, Mary N.: "The photography as Tastemaker", pp. 155-163.

¹⁶ BOONE, Veronique, es profesora de la ULB (Université Libre de Bruxelles) y miembro del equipo de investigación "Le Corbusier et le film, la promotion d'une oeuvre" y "Théories et épistémologies de l'architecture et de l'espace".

¹⁷ BERGUERA, Iñaki, *Fotografía y arquitectura moderna. Contextos, protagonistas y relatos desde España*. Ed. Arquia/Temas 2015, pp. 29.

a "fin", de "testigo" a "protagonista". Y así la propia concepción de la Arquitectura empezaría a enfocarse en ser más "fotogénica" que "acogedora" para el habitante y "duradera" para el propietario, puesto que el cliente empieza a suplantar al usuario del espacio por el observador de la fotografía. Ese relevo anuncia de qué va el "bien mentir" del que hablaba Lahuerta.

Ciertamente la fotografía ayuda a preservar la memoria como apunta Alberto Campo: "La mejor arquitectura necesita de los mejores fotógrafos", ¹² [...] una buena arquitectura sin fotografiar, sin transmitirse, acaba perdiéndose. Los buenos fotógrafos son imprescindibles para los buenos arquitectos". Y el papel del fotógrafo es crucial para difundir el trabajo arquitectónico pues, como indica Campo Baeza: "Un buen arquitecto sin un buen fotógrafo no es nada. Los mejores arquitectos son en parte lo que los mejores fotógrafos les han hecho ser y parecer" ¹³. Llegando incluso a afirmar que parte del Pritzker de Luis Barragán se debe a la difusión de las buenas fotografías que de su obra hizo Armando Salas. Pero se debe estar vigilante para que las decisiones arquitectónicas no tengan más presente al fotógrafo que al habitante.

Con la aparición de la "fotografía" –dibujar con luz–, a principios del siglo XIX, asistimos al nacimiento del delicado binomio Arquitectura-fotografía que tantas veces resulta simbiótico y en ocasiones deviene parasitario o de relación señor-lacayo. La fotografía se convierte así en fuente de inspiración para arquitectos y estudiantes de arquitectura, pasando a ser parte de su alimento referencial y fin aspiracional, deseando que sus obras sean bellamente retratadas y divulgadas más allá de sus fronteras geo-temporales.

Comenta Iñaki Berguera que "cuando John Ruskin compró unos daguerrotipos de la plaza de San Marcos en Venecia entendió –y así lo transmitió en 1857 en la Architectural Association de Londres– que la formación de los estudiantes de arquitectura debía sustentarse en la documentación fotográfica de los grandes edificios del mundo, en detrimento de las láminas y grabados que hasta entonces se habían empleado en la formación de los alumnos" ¹⁴. En junio de 1882, la revista *American Architect and Building News* escribía que las fotografías "son un instrumento educativo... y pronto muchos artistas y arquitectos se inspirarían antes en su colección de fotografías que en los libros" ¹⁵. No es de extrañar por tanto que años más tarde, en 1923, en la pionera Bauhaus de Weimar, Lázlo Moholy Nagi comenzara a impartir la enseñanza de fotoescultura, fotomontaje, montaje lumínico y *collage* como parte de la formación recomendada para arquitectos.

La fotografía fue ganando importancia en la divulgación de la arquitectura, y empezaron a fraguarse los grandes binomios arquitecto-fotógrafo como Le Corbusier y Lucien Hervé, Mies Van Der Rohe y Richard Nickel, Richard Neutra y Julius Shulman, Richard Meier y Ezra Stoller, y tantos otros a lo largo de la historia. En nuestros días se llega al punto de que a veces es tan importante o más el fotógrafo que immortalizaba la obra que el arquitecto autor de esta, asistiendo al nacimiento de una nueva "élite fotográfica independiente" que es capaz de situar al arquitecto en función de sus fotografías. Tal es el caso de Hisao Suzuki, Iwan Baan, Roland Halbe, Fernando Guerra, Duccio Malagamba, etc.

Inicialmente el arquitecto dirigía las tomas del fotógrafo para captar lo que el proyecto quería destacar. Describe a la perfección esa primera etapa el estudio sistemático y comparado de Veronique Boone ¹⁶ que afirma que en muchas de las fotografías publicadas de las villas de Le Corbusier y Pierre Jeaneret de los años veinte –especialmente Savoye y Stein– se puede comprobar la meticulosa selección de imágenes por parte del arquitecto, de tal modo que los puntos de vista seleccionados en las fotografías más publicadas coinciden con los dibujos previos de Le Corbusier sobre dichos proyectos. Hoy esto ha cambiado, siendo la visión del fotógrafo la que captura y desvela bellezas y valores de la obra que con frecuencia desbordan la intención primigenia del arquitecto.

BIAU y BEAU como botón de muestra del sujeto elíptico

"La conocida frase del pintor americano Frank Stella, "Lo que ves es lo que ves" (1964), no parece que pueda aplicarse a la fotografía. Según apostilló la artista Bárbara Visser: "Lo que ves depende de lo que vayas buscando" ". ¹⁷ Iñaki Berguera.

¿Qué va buscando el arquitecto con su Arquitectura? ¿Y el fotógrafo con su fotografía? ¿Qué papel ocupa la persona –el habitante– en la arquitectura y la interpretación fotográfica de la realidad construida? El mensaje que lanza la arquitectura como disciplina artística es en gran medida el que fabrica la fotografía a partir de ella. En cada obra aparecen unos acentos singulares, pero también hay un mensaje global de fondo que el universo fotográfico contemporáneo mantiene como sustrato general. Es muy revelador intentar descubrir si hay algún patrón común que permita sacar conclusiones.

Para abordar esta pregunta en el contexto de nuestro tiempo se ha hecho un sistemático y minucioso estudio de las últimas publicaciones de la BIAU –Bienal Iberoamericana de la Arquitectura y el Urbanismo– y BEAU –Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo– en sus últimas ediciones. Entre los años 2008 y 2017. Esto ofrece una visión bastante plural y significativa del contexto arquitectónico de la última década.

Los datos son bastante homogéneos en esta década. Tomando por ejemplo la IX BIAU –el resto de las recopilaciones arroja cifras muy parecidas–, sobre un total de 407 páginas, con 33 proyectos bien documentados a razón de entre 6 y 8 fotos por cada uno para un total de 207 fotografías, tenemos que:

Presencia de la persona en la fotografía

En el 80% de las fotografías la persona juega un papel absolutamente irrelevante. El 67% están absolutamente vacías de personas. El 40% de las habitadas lo están por personas que nada tienen que ver con el uso proyectado. Solo el 20% de las fotos están tomadas con algún habitante haciendo uso contextualizado del espacio.

Atención al espacio habitable (fin último de la arquitectura, que la distingue de la escultura)

El 69% de las fotografías son imágenes exteriores donde solo puede apreciarse fachada y no el espacio interior habitable, prestando más importancia a la forma que a la función. El 70% de los espacios interiores están vacíos por completo, sin muebles siquiera que permitan reconocer su forma de uso. El 68% de los espacios amueblados no muestran ningún habitante haciendo uso del espacio.

Relación con la ciudad

Un 76% de las fotos de exterior no muestran contexto urbano circundante. Presenta el edificio sin hacer referencia a la ciudad que lo rodea, convirtiendo en tendencia general el “*Fuck the context*” de Koolhaas.

Solo un 24% de las fotos permite contextualizar la obra

El 74% de las imágenes de espacio exterior presenta visiones urbanas asombrosamente desiertas, sin una sola persona. Hagamos un breve análisis de estos sorprendentes datos. No entraremos a valorar los motivos que llevan a que las fotos sean así. Lo que importa es el mensaje global que transmiten.

- Mayoritariamente el fotógrafo retrata “edificios vacíos de vida”, donde el objeto construido es el protagonista absoluto, y la vida que alberga resulta ignorada, poco deseable o directamente molesta.
- La persona y su interacción con el espacio construido no resultan importantes.
- Interesa más el aspecto exterior de los proyectos que su riqueza espacial interior.
- Hay un esfuerzo deliberado por hacer desaparecer del plano de cuadro a las personas tanto en interiores como en ambientes urbanos. Aun cuando las calles están normalmente habitadas, lo habitual es que en su retrato se muestren inquietantemente desérticas.
- Este retrato de la arquitectura construida contrasta poderosamente con las imágenes virtuales de proyectos que habitualmente se presentan a concursos, donde prácticamente siempre hay usuarios en la escena.

Lo relevante de este análisis es: ¿Qué mensaje estamos lanzando a los clientes, a los usuarios, y a los alumnos de arquitectura de cuál es el verdadero interés de la profesión? Las evidencias recolectadas indican:

- Que en la toma de decisiones de proyecto “se cuida más el objeto que su relación con el usuario” para que luzca bien en la foto que será muy probablemente deshabitada.
- Que en “cómo se muestra el edificio” resulta más relevante su “calidad espacial” pasando del “*Form follows function*” al “*Function is irrelevant*”.

La capacidad del fotógrafo de enmarcar la realidad y enfocarse en lo que más le interesa deja claramente fuera de ese plano de cuadro a la persona. ¿Fomenta o perjudica esto una mejor arquitectura?

Conviene resaltar que esto no fue siempre así. Basta con volver la mirada por ejemplo a las cerca de 11.000 viviendas que levantó entre 1949 y 1966 el promotor Joseph Eichler en California, y basta ver cómo se fotografiaban estas viviendas, siempre “modélicamente habitadas”, porque su lema y principal foco de atención era: “*Designed for better living*”. Por ello tanto el diseño como su narración fotográfica se centraban en esa meta arquitectónica. El programa de las *Case Study houses* con la participación de los mejores arquitectos del momento –Richard Neutra, Raphael Soriano, Craig Ellwood, Charles y Ray Eames, Pierre Koenig y Eero Saarinen– y algunos de los mejores fotógrafos de la época como Julius Shulman, estaba igualmente alineado en esta forma de producir y narrar la arquitectura, porque en aquel momento, tras la Segunda Guerra Mundial y todas las tragedias vividas, había un claro objetivo de mejorar la vida de los habitantes a través de la arquitectura para hacerles olvidar los horrores derivados de la guerra.

También hay ejemplos relevantes contemporáneos de arquitectos y fotógrafos que siempre muestran sus espacios habitados. Lo tenemos en arquitectura desde Bjarke Ingels, hasta Lacatón y Vasal, y en fotografía desde Iwan Baan hasta Miguel de Guzmán, donde el espacio adquiere una nueva y mejorada dimensión, al estar habitado, que nunca está reñida con la belleza plástica. Parece por tanto evidente que la arquitectura y la fotografía ensalzan u omiten aquello que les interesa o les resulta indiferente, y basta con fijarse bien para descubrir cuáles son sus intereses. La mala noticia es que la persona, el habitante, no parece estar entre las inquietudes actuales. La buena noticia es que parece que eso está cambiando. [6] [7]

Conclusión

La persona, el usuario, el habitante es el gran ausente de la imagen generalizada que la Arquitectura ofrece de sí misma al mundo. Esta preocupante evidencia nos hace cuestionarnos cuál es el papel que otorgamos a la persona a la hora de tomar decisiones de proyecto, y cómo es la relación que existe entre habitantes, arquitectos y fotógrafos.

La arquitectura es el resultado de las habilidades e intereses de los arquitectos, que a veces coinciden y satisfacen los de sus clientes y otras no tanto, pero es la fotografía la que levanta acta de lo construido, y narra sus valores funcionales, espaciales y artísticos, y lo hace a través del filtro de su propia disciplina y sus propios intereses, que son autónomos y nunca inocuos. Lo que el fotógrafo sabe hacer, lo que le resulta más viable, lo que le resulta más interesante desde su propio arte autónomo es lo que quedará como recuerdo detenido en el tiempo de la arquitectura que retrata.

La nueva “mirada fotográfica” de la realidad, y el “consumo rápido de imágenes impactantes” están condicionando fuertemente nuestra forma de producir arquitectura. El foco ha cambiado del habitante al consumidor de imágenes con un evidente riesgo de frivolidad y superficialización.

La regeneración y salud de la arquitectura pasa por recuperar la centralidad de la persona tanto en su diseño como en la representación de la misma. Entendiendo que la Arquitectura solo tiene sentido cuando mejora la calidad de nuestro espacio habitable.

La tendencia a fotografiar la arquitectura deshabitada se contagia a la forma en la que se diseña, llevándonos a proyectar y fotografiar espacios vacíos en lugar de buscar que estén interesantemente habitados, pensando más en la apariencia que en la experiencia. Esto necesita una urgente revisión y un cambio de conciencia global o acabaremos reduciendo la arquitectura a un superficial, marginal y prescindible rol social asociado al *Botox-shop*.

[7]



[6] Julius Shulman fotografiando la Case Study House n.º 22. West Hollywood, 1960.

[7] Iwan Baan, fotografía de Instalación de Olafur Eliasson en la Fundación Louis Vuitton, París.

[6]



08 | *E il teatro va...*

Que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe _Ana Carolina Santos Pellegrini

Libretto

Apertura

En los primeros días de 2019, la prensa de Brasil puso en relieve el siguiente titular: “Casa es avistada a la deriva en el mar de Matinhos” ¹ [1]. La noticia contaba una inusitada historia. Una fuerte tempestad hizo que una casa de madera, apoyada en flotadores sobre el agua de la Bahía de Guaratuba –costa del estado de Paraná–, se soltara de su anclaje y vagara en el mar durante veinticuatro horas, recorriendo casi quince kilómetros hacia el norte, hasta encallar en la playa del Balneario de Inajá. Alrededor de las cinco de la mañana, unos pescadores avistaron la casa –que había servido como punto de reunión de la Asociación Guaratubana de Maricultores– navegando a lo lejos y se acercaron a ella con la intención de remolcarla [2]. El esfuerzo fue inútil. Demasiado pesada para los frágiles barcos locales, la casa siguió su camino, flotando hasta la franja de arena [3] donde se convirtió en una atracción turística para los curiosos bañistas [4]. Pero no duró mucho. La Secretaría Municipal del Medio Ambiente de Matinhos pronto constató que la construcción estaba muy deteriorada y que su devolución al municipio vecino, fuera por tierra o por mar, sería imposible. Antes que se hubiera terminado la mañana del día siguiente, la casa, que había resistido a fuertes olas y vientos, fue desmontada, y la poesía se desvaneció. [5]

Acto I

Este episodio *sui generis* es especialmente adecuado para iniciar el año en que se cumple el cuadragésimo aniversario de la inauguración del *Teatro del Mondo*, proyectado por Aldo Rossi, que alcanzó gran notoriedad a partir de la primera Exposición Internacional de Arquitectura de la Bienal de Venecia, en 1980. [6]

Aunque asociado con la realización de la pionera exposición, el *Teatro del Mondo* flotaba desde 1979. La Bienal de Arquitectura, dirigida por Paolo Portoghesi, solo se iniciaría al año siguiente, pero el teatro ya había sido montado a propósito de la exhibición preparatoria, *Venezia e lo Spazio Scenico* celebrada en el *Palazzo Grassi*, entre el 6 de octubre y el 4 de noviembre de 1979. El diseño de Aldo Rossi estaba en concordancia con la reflexión que la muestra promovida por la Bienal de Venecia despertaba acerca de la naturaleza escénica de la ciudad. Evocaba la tradición de teatros flotantes de los siglos anteriores, como el diseñado por Vincenzo Scamozzi en el siglo XVI para la coronación de la *dogaresa* Morosina Grimani. En conformidad con la tradición local, Scamozzi idealizó un escenario que aludía a la plasticidad de las *rotonde*, de los templos clásicos circulares, pero funcionaba más como un templete navegante tirado por una gran ballena [7] [8]. Dichas embarcaciones efímeras –llamadas, genéricamente, de *teatri del mondo*– eran parte de las alegorías de las fiestas venecianas tales como el Carnaval o la *Festa della Sensa*. ² [9] [10]

Alineado al espíritu de la muestra internacional de arquitectura que se aproximaba, cuyo tema era “La Presencia del Pasado”, el teatro de Aldo Rossi sirvió también de escenario para actividades artísticas promovidas por la coordinación de la Bienal de Venecia, durante el Carnaval de 1980, abrigando conciertos y presentaciones teatrales.

Acto II

El *Teatro del Mondo* fue construido en un astillero en Fusina, en la comuna de Marghera, en el margen continental oeste de la laguna de Venecia. En su interior, el esqueleto metálico que lo estructuraba se hacía parcialmente visible, pero en el exterior estaba totalmente recubierto por madera pintada con un barniz de color ligeramente ocre. Las albardillas eran en azul, así como las ventanas. Franjas superiores pintadas en azul demarcaban los volúmenes centrales. Armado sobre un tipo de balsa –cuyo tamaño determinaba las dimensiones máximas de la proyección horizontal del teatro–, el conjunto construido era formado por la combinación simétrica de sólidos geométricos simples sobre los que se levantaba un prisma de base octogonal, coronado por una cubierta hecha de chapa cincada y de forma piramidal, en cuya cúspide se encontraban una esfera y una bandera triangular de cobre, que alcanzaban una altura de 25 metros. Internamente, la platea, dispuesta alrededor del escenario, centralizado, podría albergar 250 personas. [11]

Resumen pág 14 | Bibliografía pág 21

Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).
Arquitecta y Urbanista por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 1999; Doctora por el Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR/UFRGS), 2011; En 2003, inició su carrera como docente e investigadora y, desde 2012, actúa en la UFRGS como profesora, tanto en el ámbito de la graduación como en el postgrado. Su tesis doctoral “Quando o projeto é patrimônio: a modernidade póstuma em questão”, fue premiada como la mejor tesis en arquitectura del año en Brasil, recibiendo los premios CAPES y ANPARQ, en 2012. Lidera el grupo de investigación *Projetar no Construído*, que se dedica al estudio de arquitecturas caracterizadas por la coexistencia de proyectos de épocas distintas, tales como ambientaciones, reformas, restauraciones, compleciones, anexos y reconstrucciones. anapel@ufrgs.br

Palabras clave

Teatro del Mondo, Aldo Rossi, reconstrucción, autenticidad, Bienal de Venecia

Método de financiación

Financiación propia

Concluida su construcción, el *Teatro del Mondo* fue remolcado hasta la *Punta della Dogana*, en una de las entradas del Gran Canal, donde la intención de Aldo Rossi, en cuanto a la relación a ser establecida entre su obra y la ciudad, finalmente se revelaba [12] [13]. A distancia, el edificio flotante dialogaba por contraste con la Plaza de San Marcos, el Palacio de los Dogos y el campanario –al norte–; y con las iglesias palladianas de *San Giorgio Maggiore* y *Il Redentore* –a este y sur–, respectivamente. Sin embargo, la relación más evidente –y de paralelismo– era con la misma *Dogana da Mar*, la antigua aduana de *Dorsoduro*, vecina a la icónica basílica de *Santa María della Salute* [14]. Además de la altura semejante –pero intencionalmente inferior–, se puede señalar similitudes de orden compositivo entre el teatro y el volumen correspondiente a la fachada principal de la *Dogana*, situado en el vértice que divide el Canal de la *Giudecca* del Grand Canal. Teatro y *Dogana* presentan la volumetría dividida en dos franjas horizontales distintas –base y torre–, además de ser terminados por una cubierta de formato especial. Verticalmente, la composición es tripartita: en el teatro, la torre central, que contiene escenario y platea, está acompañada por volúmenes, uno a cada lado, correspondientes a las circulaciones verticales; en la *Dogana*, el pórtico central es prominente y marca la entrada principal, flanqueada por columnas dobles, mientras que las alas laterales corresponden por analogía a las escaleras de Rossi. Sin embargo, la mayor evidencia de la intención de equilibrar el teatro posmoderno con su vecino *seiscentesco* es la esfera suspendida sobre la cubierta, al igual que la *Palla d'Oro* que descansa sobre el edificio de Giuseppe Benoni.

“Este teatro veneciano está ligado al agua y al cielo y por eso repite en su composición los colores y los materiales del mar-teatro veneciano. Eso me gustaba, sobre todo, que fuera una embarcación y como una embarcación sufriera los movimientos de la laguna... El teatro me parecía en un lugar donde termina la arquitectura y comienza el mundo de la imaginación.”³

La Donna è Mobile

Dos semanas después de inaugurada la Exposición Internacional de Arquitectura, promovida por la Bienal de Venecia, el teatro de Aldo Rossi volvió a navegar. [15]

A las doce horas del día 10 de agosto de 1980 el *Teatro del Mondo* partió de Venecia hacia Dubrovnik –que en aquel entonces pertenecía al territorio Yugoslavo– con ocasión de la trigésima edición del Festival Internacional de Teatro. El viaje duró doce días y recorrió más de seiscientos kilómetros. Soportado por la balsa Argentino, el teatro fue llevado por dos remolcadores –*Doge* y *Nuevito*–. La escena del edificio alto, de apariencia pesada, moviéndose lentamente hacia la alta mar, fascinó a las personas que acompañaban el evento.

El recorrido fue prácticamente una *tournée*, ya que el teatro-barco fue acompañado, por tierra, por la orquesta de Tomaso Albinoni, de Venecia, y por el *Teatro della Commedia de l'Arte all'Avogaria*. Antes de Dubrovnik, el *Teatro del Mondo* atracó en otros tres puertos –Parenzo, Rovigno y Nin– y, en cada parada, se organizaron espectáculos escénicos y musicales que cautivaban a toda la comunidad local. Además de ellos, dos muestras eran presentadas en su interior: una de ellas exhibía fotografías del precedente *Carnevale del Teatro*, y otra, a continuación de la exposición de *Palazzo Grassi*, se titulaba *Il Teatro e lo Spazio Scenico*. El público llenaba el teatro en cada presentación artística, y lo seguía con gran entusiasmo tanto a su llegada cuanto cuando partía. En Nin, una pequeña isla de pescadores, gente que nunca había estado en una platea pudo asistir a uno de los mejores espectáculos de la *tournée*, en medio de una laguna rodeada de barcos de pesca iluminados. [16]

“Rovigno [...] es extraordinario asistir una y otra vez a la llegada del teatro de madera ideado por Rossi: se repite siempre el mismo ritual, la gente lo rodea, curiosa para saber de dónde viene, qué vino a hacer aquí, qué es ese gigante que te lleva de paseo por el Adriático.”⁴

El 19 de agosto, a las dieciocho horas, el *Teatro del Mondo* finalmente atracó en Dubrovnik. Durante el trayecto, los imprevistos fueron varios: riesgo de naufragio debido a las fuertes corrientes marítimas, amotinamiento de la tripulación, epidemia de disentería, averías mecánicas... Dos de las paradas planificadas, en los puertos de Osor y Zara, tuvieron que ser canceladas –aunque el elenco que seguía por tierra mantuvo la programación artística en espacios improvisados, como en iglesias locales. [17] [18]

La dureza del viaje, sin embargo, no impidió la bella e inusitada aparición del edificio flotante al atardecer. El contraste entre el teatro sobre el agua y las fortificaciones de la ciudad, bajo la luz dorada, componía un panorama cuyo toque surrealista hacía recordar una escena de Fellini o Pasolini. La llegada a Dubrovnik fue una fiesta; el público se empujaba para entrar en el teatro-barco. Por la noche, los artistas surgieron improvisadamente en la terraza y, después de desembarcar, tomaron la plaza del puerto y las calles de la ciudad.

El 22 de agosto se soltaron las amarras y el *Teatro del Mondo* partió de vuelta a casa. Al llegar a Marghera, la perspectiva era melancólica. El Consejo de Administración de la Bienal consideró que su mantenimiento era muy caro e inútil –los tubos metálicos, la balsa y los remolcadores no

¹ Noticia disponible en: <http://g1.globo.com/pr/parana/videos/t/todos-os-videos/v/casa-e-avistada-a-deriva-no-mar-de-matinhos/7307556/>, nuestra traducción. Consultado el 31 de marzo de 2019.

² La *Festa della Sensa* celebra la Ascensión de Cristo. Muy popular desde la época de la República de Venecia, festeja dos eventos importantes: en el año 1000, la salvación de la población de Dalmacia de la amenaza de los eslavos, inaugurando el comienzo de la expansión de Venecia en el Adriático y, en el año 1177, bajo el poder del Dogo Sebastiano Zani, la firma del tratado de paz entre el Papa Alessandro III y el emperador Federico Barbarosa, poniendo fin a la secular riña entre papado e imperio.

³ Testimonio de Aldo Rossi en el documental *Il Teatro del Mondo di Aldo Rossi*. RAI Cultura, traducción propia. Disponible en: <http://www.arte.rai.it/articoli/il-teatro-del-mondo-di-aldo-rossi/16151/default.aspx>. Consultado el 28 de enero de 2019.

⁴ COLTRO, Gabriele *apud*. SACCO, Daniela. “1980/Teatro del Mondo: Venezia – Dubrovnik”. *Diario di Bordo: Diario del Laboratorio Internazionale del Teatro*. 13 de noviembre de 2008, traducción propia. Disponible en: <https://giornaledibordomediterraneo.wordpress.com/2008/11/13/1980teatro-del-mondo-venezia-dubrovnik/> Consultado el 31 de marzo de 2019.

eran propiedad de la Bienal sino alquilados—. Al igual que el reciente caso brasileño presentado en el prólogo, se decidió proceder al desmontaje de las instalaciones. Las tablas terminaron en un almacén de una empresa petroquímica.

La destrucción de su materialidad, sin embargo, no impidió que el teatro fuese preservado en la imaginación de sus admiradores en los años que se siguieron. Según Angelo Bacci ⁵, con el paso del tiempo llegaron solicitudes de reconstrucción de varias ciudades como Génova, interesada en convertirse en la Capital Europea de la Cultura en 2004 [19].

“El contemporáneo es una fugaz y moribunda presencia. Sus manifestaciones ocurren ante nuestros ojos, y aun así nuestros ojos son incapaces de controlarlas o definir las, así como las palabras son incapaces de describirlas en el tiempo, al mismo tiempo.” ⁶

Fortuna, Imperatrix Mundi

Después del desmantelamiento del *Teatro del Mondo*, su imagen persistió en los registros fotográficos y cinematográficos, pero los planos y dibujos eran muy escasos. No había proyecto ejecutivo, ya que se hicieron muchas adaptaciones en obra. En este sentido, Aldo Rossi le encargó directamente a su colaborador, Christopher Stead, un conjunto de dibujos técnicos que se acercaran a lo que se había construido y expresaran sus intenciones. Se trataba de un intento de reconstruir el proyecto, para que se convirtiera en una fuente de consulta *a posteriori* y fuera posible su publicación en medios especializados. El trabajo de Stead no consistió solo en el desarrollo de “un conjunto plausible de dibujos” ⁷, sino especialmente en la conciliación de las informaciones contradictorias –o simplemente diferentes– de lo presentado en los bocetos de Rossi. El resultado del trabajo, sin embargo, no alcanzó el nivel de detalle de un proyecto ejecutivo.

Este fue el principal desafío al que tuvo que hacer frente Germano Celant, crítico de arte y comisario de la exposición *Arti & Architettura 1900 - 2000*, que decidió reconstruir el *Teatro del Mondo* con motivo del gran evento organizado para las fiestas de Génova como Capital Europea de la Cultura de 2004. La ciudad ya contaba con una sala de espectáculos proyectada por Aldo Rossi –curiosamente, una consecuencia de la necesidad de reconstruir el *Teatro Carlo Felice*, seriamente dañado por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial ⁸–. Celant había conocido a Rossi en los años setenta, y le interesaban sus intervenciones como arquitecto en su campo de conocimiento, el de la Historia del Arte. Precisamente la exposición genovesa se centraba en estas intersecciones, con el objeto de documentar los retos que arquitectos y artistas del siglo XX se plantearon fuera de sus áreas canónicas. Del 2 de octubre de 2004 al 13 de febrero de 2005, el *Palazzo Ducale* acogió dos partes de la exposición. Una tercera se distribuiría a lo largo de la ciudad. Varios fueron los artistas y arquitectos invitados a participar en el evento –como Frank Gehry, Rem Koolhaas, Hans Hollein y Renzo Piano–. En total diseñaron diecinueve de las veinte instalaciones urbanas dispersas en los espacios públicos genoveses. El objetivo era promover la reconciliación del arte con la arquitectura, además de generar un debate sobre su relación con la ciudad, que se convertía en un gran laboratorio experimental.

El punto de partida del recorrido urbano de las intervenciones arquitectónicas era la *Piazza Caricamento*, en la zona portuaria de la ciudad. Este fue el escenario de la reconstrucción del *Teatro del Mondo*.

El costo de la reconstrucción fue de medio millón de euros, financiados en su totalidad por el contratista Coopsette, patrocinador del evento. El trabajo exigió una investigación documental exhaustiva con el fin de superar la falta de un proyecto ejecutivo que guiara estrictamente la reconstrucción. Una investigación en profundidad sobre los colores y texturas del edificio original –algunas piezas auténticas de madera del teatro veneciano habían sido encontradas en un almacén en Marghera– permitió la realización de una réplica que “es exactamente igual a lo que era”, como afirma Gianni Braghieri ⁹, colaborador de Aldo Rossi en la primera construcción del teatro, y comisario, junto con Francesco Saverio Fera, de su reconstrucción. [20] [21]

Faltaba, sin embargo, el aspecto principal. Aunque Génova sea una ciudad costera, el teatro fue reconstruido en tierra firme, y el contraste entre la estabilidad de sus formas y la inestabilidad del agua se perdió. Otrora itinerante, el único viaje facultado a la versión del siglo XXI fue a través del tiempo, tomando como punto de partida un diseño del pasado para alcanzar la materialización de una obra en el –aquel– presente.

Después de poco más de cuatro meses, la exposición *Arti & Architettura 1900 - 2000* llegó a su fin y se desmantelaron las instalaciones urbanas. Como el efímero *Teatro del Mondo* no estaba en conformidad con las normas de seguridad necesarias para que pudiera estar permanentemente abierto al público –y adaptarlo al reglamento sería antieconómico– una vez más, dejó de existir. Su desmontaje comenzó el 6 de abril de 2005. Dos semanas fueron necesarias para retirar la piel de madera, que se disputaban los genoveses, interesados en transformarla en leña o materia

⁵ BACCI, Angelo. *La mia Bienal Sottosopra*. E-book. [Venezia]? 2016, p. 21. Traducción propia. Disponible en: https://books.google.com.br/books?id=eD6vDAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false. Consultado el 31 de enero de 2019.

⁶ CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporáneo*. New York: Rizzoli, 1988, p. 5. Traducción propia.

⁷ Extracto del testimonio de Christopher Stead en el documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

⁸ El diseño de Aldo Rossi para el Teatro Carlo Felice no implicaba la reconstrucción *com'era, dov'era*, como en el caso del Teatro La Fenice. A diferencia del caso de Venecia, en Génova, aunque haya reconstruido partes de las fachadas del teatro que habían sucumbido a los bombardeos, Rossi creó interiores completamente nuevos, además de promover cambios importantes en la volumetría.

⁹ Extracto del testimonio de Gianni Braghieri al documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopipeus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

¹⁰ CELANT, Germano. *Unexpressionism: art beyond the contemporary*. New York: Rizzoli, 1988, pp. 8-9. Traducción propia.

¹¹ La expresión italiana, que significa “como era, donde estaba”, fue proferida por primera vez por el alcalde de Venecia, Filippo Grimani, durante la colocación de la primera piedra de la reconstrucción del campanario el 25 de abril de 1903.

¹² MARTINEZ, Ascención Hernández. *La clonación arquitectónica*. Madrid: Ediciones Siruela, 2007, p. 43.

¹³ HUGO, Victor. *O Corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Martin Claret, 2006, p. 110. Traducción propia.

¹⁴ El término “falso histórico” fue muy difundido a partir del texto *Teoría de la Restauración*, de Cesare Brandi, publicado por primera vez en 1963, y aparece cuando el autor presenta el segundo principio de la restauración: “la restauración debe tener como objetivo reestablecer la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer un falso artístico o un falso histórico, y sin cancelar ningún rastro del paso del tiempo en la obra de arte.” (BRANDI, Cesare. *Teoria da Restauração*. Cotia: Artes&Ofícios, 2004, p. 33. Traducción propia).

¹⁵ *Carta de Venecia*, 1964. Disponible en: https://www.icomos.org/charters/venice_sp.pdf. Consultado el 9 de abril de 2019.

¹⁶ El texto “Miestakes”, de Rem Koolhaas, fue publicado varias veces, como en: LAMBERT, Phyllis. *Mies in America*. New York: Harry N. Abrams, 2001; KOOLHAAS, Rem. *Content*. Köln: Taschen, 2004; KOOLHAAS, Rem. “Miestakes”, *A + T, New Materiality*, n° 23, 2008.

¹⁷ Llamado a tomar parte en la exposición milanesa, a Rem Koolhaas le tocó ubicar su diseño en la exedra del Palazzo della Triennale. Propuso una especie de parodia del pabellón de Mies, una casa orientada a la cultura del cuerpo. Acompañando la curva de la pared del salón, el pabellón se torcía –probablemente una alusión a la distorsión que el arquitecto juzgaba que estaba transcurriendo contemporáneamente en Barcelona.

¹⁸ En el diseño de la Fundación Prada, en Milán, concluido en 2018, Rem Koolhaas adopta todo tipo de modalidades de intervención en el contexto ya construido, desde demoliciones, o compleciones a, incluso, reconstrucciones.

¹⁹ Sanatorio Zonnestraal, diseñado por Jan Duiker y Bernard Bijvoet, construido en Hilversum en 1925 y totalmente restaurado por Hubert-Jan Henket y Wessel de Jonge, entre 2001 y 2009; Pabellón de L'Esprit Nouveau, diseñado por Le Corbusier en 1925, y reconstruido en Bolonia, por José Oubrerie y Giuliano Gresleri en 1977; Pabellón de la República Española, diseñado por José Luis Sert para la Exposición Internacional de París, de 1937, y reconstruido en Barcelona, bajo la responsabilidad de Miquel Espinet, Antoni Ubach y Juan Miguel Hernández de León, en 1992; Pabellón de Sonsbeek, diseñado por Gerrit Rietveld, en 1955, construido en el parque holandés de Sonsbeek, reconstruido en los jardines del Museo Kröller Müller por Arnold Renes, en 1966, y reconstruido de nuevo en el mismo lugar por Bertus Mulder en 2010; Pabellón de Sonsbeek, diseñado por Aldo van Eyck, en 1966, construido en el parque de Sonsbeek, y reconstruido por Hannie van Eyck y Abel Blom en 2006, también en los jardines del Museo Kröller Müller; Rietveld Aula, diseñada por Gerrit Rietveld, en 1966, para el Cementerio Wilgenhof, en Hoofddorp, y replicada por Bertus Mulder, en 2003, para el Cementerio Meerterpen, en Zwaanshoek.

²⁰ BOITO, Camillo. *Os Restauradores*. Cotia: Artes&Ofícios, 2002.

prima. La estructura metálica, alquilada especialmente para el evento, tardó más de un mes en ser desmontada, y entonces en la plaza no quedó vestigio de aquella arquitectura que había vuelto del pasado y era potencialmente capaz de resurgir en el futuro.

“La pérdida del objeto primario con su *status* único y excepcional implica, sin embargo, ganar un objeto secundario –la reproducción– con su viabilidad artificial y repetitiva. El arte alcanza así un momento decisivo que le permite moverse por caminos paralelos entre sustancia y sombra, entre el original y la copia, entre creación e imitación.” ¹⁰

Intermezzo

Aunque no son precisamente inéditas, las operaciones de reconstrucción suelen ser controvertidas. Son ejemplares dos casos de distintas épocas, que también tuvieron como telón de fondo la ciudad de Venecia. El primera se refiere al Campanario de San Marcos [22]. Tras el colapso sufrido por la torre el 14 de julio de 1902, después de mucho debate sobre cómo y dónde, se decidió reconstruirla con la misma apariencia y en el mismo lugar, aunque con la adopción de materiales más duraderos y ligeros. El 25 de abril de 1912, el campanario se reinauguró *com'era, dov'era* ¹¹. Más reciente es el caso del *Teatro La Fenice*, afectado por un incendio en 1996. Reabierta en el 2003 y proyectada precisamente por Aldo Rossi –fallecido en 1997–, la versión reconstruida del teatro tomó como referencia, entre las diferentes etapas del edificio, la imagen alcanzada en una reconstrucción anterior, la de 1836, elegida por los expertos consultados en aquel entonces. [23]

“La destrucción del histórico teatro veneciano, una de las señas de identidad de Venecia, en un pavoroso incendio en la noche del 29 de enero de 1996, abrió en Italia la caja de Pandora, pues resurgieron, con inusitada fuerza y prácticamente sin oposición pública, los defensores de la reconstrucción *com'era e dov'era*.” ¹²

Evidentemente, al elegir la analogía con la Caja de Pandora la autora asume una postura crítica a las reconstrucciones, una vez que el artefacto de la Mitología Griega contenía todos los males del mundo. Así pensaba también Victor Hugo, que dedicó uno de los capítulos de *Notre-Dame de París* para exaltar las cualidades arquitectónicas de aquella catedral y para repudiar los trabajos de restauración y reconstrucción que, según él, causaron más daños que las revoluciones políticas y religiosas.

“Violencias, brutalidades, contusiones y fracturas son obra de las revoluciones, desde Lutero hasta Mirabeau. Mutilaciones, amputaciones, dislocación de las extremidades y las restauraciones son trabajos griegos, romanos y bárbaros de los maestros que siguen a Vitruvio y Vignola.” ¹³

Desde aquel entonces hasta hoy –y, sobre todo, después de la Carta de Venecia, de 1964– se institucionalizó en el campo de la preservación del patrimonio la postura contraria a los llamados “falsos históricos” ¹⁴, traducida como la amplia aceptación y difusión del principio de la diferenciación, la clara distinción entre las nuevas y viejas arquitecturas –o sus partes–, a fin de que el observador no sea inducido a equivocarse al encontrarse frente a intervenciones en lo construido. De acuerdo con este principio, en proyectos de restauración, “todo trabajo de complemento reconocido como indispensable por razones estéticas o técnicas aflora de la composición arquitectónica y llevará la marca de nuestro tiempo”. ¹⁵

Las intervenciones restitutivas en arquitecturas modernas tampoco escapan a las críticas. Ni siquiera el más famoso ejemplar moderno reconstruido –el Pabellón de Barcelona, proyectado por Mies van der Rohe y reconstruido en 1986– alcanzó unánime aprobación [24]. Prueba de esto son opiniones como la de Rem Koolhaas, explicitada tanto en el texto *Mistakes* ¹⁶ como en la instalación *Casa Palestra*, realizada en 1985 para la *Triennale di Milano* ¹⁷ –mucho antes de su actuación en el proyecto de la Fundación Prada, evidentemente. ¹⁸ [25]

La práctica, sin embargo, ha desafiado la crítica y, aunque la materialización extemporánea de proyectos modernos notables generalmente se reserve a casos especiales, estos son más comunes de lo que se podría pensar. Reconstrucciones tales como la del sanatorio Zonnestraal [26], la del Pabellón de *L'Esprit Nouveau* [27], la del Pabellón de la República Española [28], la de los pabellones de Sonsbeek [29] [30], y la de la Rietveld Aula ¹⁹ [31] indican que –al menos desde el punto de vista del que diseña– el principio de distinción entre las partes nuevas y las antiguas –u originales– ideado por Camillo Boito ²⁰, pero hasta hoy en vigor en la restauración de arquitecturas premodernas, está dando paso a otras prioridades.

En operaciones de reconstrucción de arquitecturas modernas o más recientes –como el *Teatro del Mondo*–, puede que no sea grave delito la emulación de la imagen original mediante el uso

de nuevos materiales. La evaluación de las especificidades de estas arquitecturas desde el punto de vista patrimonial debería tener en cuenta el papel desempeñado por el proyecto. Se puede ponderar que, en ciertas circunstancias, siendo el proyecto el definidor de la forma y de la espacialidad del edificio, lo es también el verdadero objeto de interés, y es su alto grado de excelencia el que justifica su reconstrucción. En estos casos, por lo tanto, la autenticidad tendría que ver más con la correspondencia alcanzada entre la imagen resultante de la reconstrucción y aquella originalmente planificada que con la -extinta- primera materialidad. Según la tradición de las teorías de la restauración, el edificio ha sido el principal documento de toda intervención que apunte a la conservación patrimonial. Lo que se insinúa aquí es que este protagonismo pueda ser dividido con o incluso sustituido por el proyecto. Así, la materialización de un antiguo proyecto en un nuevo tiempo sería más conservadora que transgresora, ya que se la podría considerar un acto de preservación del patrimonio.

En el ámbito del arte, la copia, al menos hasta la “era de la reproducibilidad técnica”²¹, se consideró como falsificación. De la misma manera, muchos ven con reserva la reconstrucción de arquitecturas que toman un proyecto –o sus imágenes y narrativas historiográficas– como guía, quejándose de la falta de autenticidad o de la incompatibilidad con el Espíritu de la Época. Walter Benjamin, por su parte, reconocía las especificidades de cada manifestación artística, dedicándose principalmente al análisis del cine y de la fotografía, asumiendo que la validez de la replicación –y, por extensión, de la reconstrucción– depende de la naturaleza de la obra. No es absurdo plantear que pase lo mismo en relación con la arquitectura.

Sobre la posibilidad de reconstrucción y replicación de arquitecturas, cabe recordar *Ensayo sobre el proyecto*, de Alfonso Corona Martínez. Según el autor, “el proceso proyectual es una serie de operaciones que darán por resultado un modelo del cual “se copiará un edificio””.²²

El enfoque del proyecto como patrimonio parece a primera vista paradójico, ya que por lo general se asocia la idea de patrimonio exclusivamente al objeto construido y la de proyecto a lo que todavía está por venir. Admitiéndose, sin embargo, el edificio como una copia del proyecto, este último se eleva a la categoría de original y, desde siempre, los originales estuvieron investidos de mayor valor que sus copias.

Es importante notar que Corona Martínez no deja claro cuando o cuantas veces la reproducción podrá o deberá ocurrir, abriendo la posibilidad para la existencia de múltiples copias, y dando lugar a la analogía del proyecto con las artes reproducibles –como la escultura en bronce, que permite la extracción de varios ejemplares a partir de un solo molde, el cual determina la autenticidad de las copias.

La preocupación por la autenticidad no es nueva, ya sea en el arte o en la arquitectura, y, al menos desde el siglo XIX, ha estado muy pendiente de las discusiones sobre la conservación del patrimonio. En su famoso texto *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*, de 1849, John Ruskin afirma que la falsedad depende de la “intención de engañar”.²³

Es posible que la razón por la cual el *Teatro del Mondo* genovés haya sido más celebrado que criticado –aunque fuera del agua– radica en el hecho de que, a diferencia de los ejemplos anteriores, no ha sido reconstruido para permanecer, sino como instalación de arte sin demandas utilitarias y sin dar lugar a error, a partir de un propósito distinto de sus análogos. El carácter provisional se mantuvo, y su desmontaje lo preservó a la deriva en la memoria. Todavía más: su implantación en tierra firme, si bien anule el propósito fundamental del proyecto, es precisamente lo que garantiza su carácter distintivo del original, a pesar de todo el cuidado filológico reservado para los elementos arquitectónicos por los comisarios Braghieri y Fera.

Como enseña Paolo Marconi, la aversión a las reproducciones tiene su origen en el arte, en el mercado de anticuarios, siendo consecuencia de preocupaciones de orden moral y económico, donde “una Gioconda vale una cifra absurda, pero dos Giocondas serían accesibles hasta para nuestros bolsillos”²⁴. De hecho, para muchos, el mal de la falsificación reside en el perjuicio de la exclusividad y su valor.

Paradójicamente, justo cuando las arquitecturas replicadas se revisten de la condición de obra de arte, separadas de su contexto original, pasando a servir solo a la contemplación, es cuando las críticas tienden a disminuir. Además del Teatro de Rossi en Génova, hay muchos ejemplos que pueden ilustrar esta modalidad de reconstrucción, tales como: el apartamento de la Unidad de Habitación de Marsella, reconstruido en la *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, en París [32]; la *Maison Tropicale* de Jean Prouvé, adaptada por el artista Rirkrit Tiravanija como la obra

²¹ BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. Primeira versão.” In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

²² CORONA MARTÍNEZ, Alfonso. *Ensayo sobre el proyecto*. Buenos Aires: CP 67, 1998, p. 15.

²³ John Ruskin se dedica a la explicación y a la crítica del concepto de “falso”, especialmente en el capítulo “La Lámpara de la Verdad”, de su famosa obra *Las Siete Lámparas de la Arquitectura*. (RUSKIN, John. *Le sette lampade dell'architettura*. Milano: Jaca Book, 2007, pp. 65-102)

²⁴ MARCONI, Paolo. *Il restauro e l'architetto*. Venezia: Marsilio Editori, 2002, p. 10. Traducción propia.

²⁵ Acerca de la casa de huéspedes de Frank Gehry, ver: RAMOS, Fernando Guillermo Vázquez. “The house of '80: escultura e arquitetura na casa de hóspedes Winton, de Frank Gehry” En: *Arquiteturarevista*, vol. 12, n° 2, 2016, pp.154-164.

²⁶ RIEGL, Alois. “The modern cult of monuments” En: *Oppositions*, n° 25, 1982, pp. 21-51.

²⁷ En la primera mitad del siglo XVIII, el poeta romano Pietro Metastasio escribió el poema *Demetrio*, que fue musicado y se convirtió en ópera homónima. Abajo, en el idioma original, los versos de los cuales se destacó el pasaje traducido y resaltado en el texto (disponible en <https://archive.org/details/demetriodramaper164meta>, consultado el 9 de abril de 2019):

“È la fede degli amanti
come l'araba Fenice:
che vi sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sa”.

En 1790, Mozart estrena una de sus últimas óperas –*Così fan tutte*– con libreto de Lorenzo da Ponte, cuyo texto *buffo* se vale del mismo pasaje, con poca adaptación (disponible en <http://opera.stanford.edu/lu/libretti/così.htm>, consultado el 9 de abril de 2019):

“È la fede delle femmine
come l'araba Fenice:
che vi sia, ciascun lo dice;
dove sia, nessun lo sa”.

²⁸ Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

²⁹ "Il Sogno: ricostruire il Teatro del Mondo di Aldo Rossi", *Corriere del Veneto*, 25 de octubre de 2007. Disponible en: <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-veneto-venezia-e-mes-tre/20171025/281535111237568>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

³⁰ Testimonio de Aldo Rossi extraído del documental *Aldo Rossi, Il Teatro del Mondo, 1979 - 2004*. Traducción propia. Documental comisariado por Francesco Saverio Fera y dirigido por Dario Zanasi. Genova: Momopideus, 2004. Disponible en: <https://vimeo.com/132710579>. Consultado el 28 de enero de 2019.

Palm Pavilion para la 27ª Bienal de Arte de São Paulo, en el 2006, y actualmente montada al aire libre en el Instituto Inhotim [33]; o el *Cabanon* de Le Corbusier replicado *indoor* en diferentes exhibiciones de arquitectura [34]. Un poco distintos, pero no menos provocadores, son los casos de desmontaje y comercialización para posterior reconstrucción en contextos privados de algunos de los pabellones de la *Serpentine Gallery* [35], y el desmontaje –seguido de donación a una universidad– de la casa de huéspedes Winton de Frank Gehry [36] –finalmente subastada y comprada por un inversor privado que le dio un destino hasta hoy desconocido–. ²⁵

Ninguna de las arquitecturas anteriores desafiaba la exclusividad de sus originales –sea porque son ellos mismos remontados y reubicados –como en los últimos casos– o porque están desprovistas de su dimensión utilitaria, de su habitabilidad. En una exhibición, tanto en un museo como al aire libre, las cosas no pueden ser más evidentes acerca de la naturaleza y de la intención de las copias arquitectónicas, lo que contribuye a aliviar la inseguridad de los menos iluminados histórica y arquitectónicamente –sobre los cuales recae más a menudo el temor del engaño y el miedo al falso.

También incide sobre la reconstrucción de arquitecturas la preocupación por la subversión de su valor histórico. Aloïs Riegl ²⁶, a su vez, enseña la diferencia entre el “valor histórico” y el “valor de antigüedad”. El primero está relacionado con los valores de los cuales el monumento fue investido durante su existencia y el papel que representó en la historia a lo largo de sus fases. Ya el valor de antigüedad alude a los indicios visibles que revelan la edad de la obra, como las huellas de desgaste o envejecimiento. Por lo tanto, si la reconstrucción hiere alguno de esos valores apuntados por Riegl, ciertamente sería aquel relativo a la antigüedad manifestada por la pátina, y no el valor histórico, ya que la importancia atribuida a determinado edificio a lo largo del tiempo no desaparece por el “valor de novedad” de su reconstrucción.

El dilema de la autenticidad de las arquitecturas aquí en examen se resuelve simplemente con la verdad: construido en el periodo X, reconstruido en el periodo Y, admitiendo la coexistencia del valor histórico –del proyecto– con el valor de novedad –de la reconstrucción–, reconociendo que la buena copia es capaz de reconducir al original, convirtiéndose en testimonio de su importancia.

¿Acto Final?

El fantasma del *Teatro del Mondo* todavía recorre el imaginario de los arquitectos pero, como en los versos de la ópera *Demetrio*, de Pietro Metastasio, es como el Ave Fénix: “que existe, todos lo dicen; dónde está, nadie lo sabe”. ²⁷

Tal como el Fénix, es posible que el teatro de Rossi vuelva a la luz. De acuerdo con el rector de la Universidad IAUV ²⁸, Alberto Ferlenga, en un testimonio al diario *Corriere del Veneto*, el 25 de octubre de 2017 ²⁹, la posibilidad de reconstruirlo existe, mediante la recaudación de la cifra de un millón de euros.

Por lo tanto, puede ser que el *Teatro del Mondo* tenga mejor suerte que la casa de pescadores brasileña, cuya arquitectura vernácula perdurará solo en la memoria de los que fueron testigos de la hazaña que el azar pudo engendrar, o de aquellos que, como Aldo Rossi, la sepan valorar:

“(…)Tampoco son ajenas a la construcción las impresiones que siempre he tenido en mis construcciones, en mi arquitectura, de las construcciones... De construcciones temporales, las construcciones a lo largo de los cursos de agua, a lo largo del Ticino, en Lombardía, a lo largo de las playas. Construcciones de madera maravillosas, con torres y embarcaderos que vi y noté a las márgenes del río Paraná, en los cursos de agua entre Argentina y Brasil, donde hay estas construcciones sobre el agua, de madera, que se ven desde lejos, llegando del propio agua...” ³⁰ [37] [38]



[1]



[2]



[3]



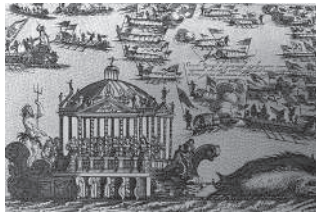
[4]



[5]



[6]



[7]



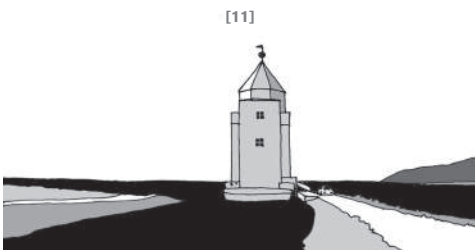
[8]



[9]



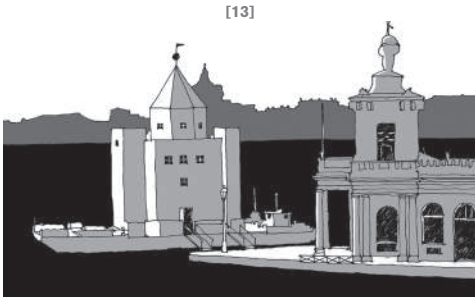
[10]



[11]



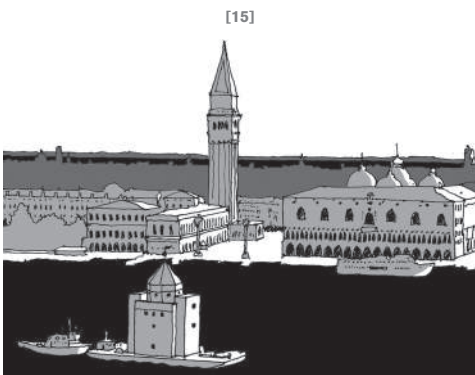
[12]



[13]



[14]



[15]

[1] Casa a la deriva en el mar de Matinhos, Paraná, Brasil. Foto: Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[2] El intento de remolcar la casa a la deriva es inútil. Foto: Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[3] A la deriva, la casa se acerca a la playa. Foto: Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[4] La casa finalmente encalla en la franja de arena. Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[5] Después de navegar por casi 15 kilómetros, la casa flotante encuentra la playa. Foto: Ana Zimmerman, 2019. Cortesía de la autora.

[6] Teatro del Mondo, de Aldo Rossi, Venecia, 1980. Croquis de Aldo Rossi. Disponible en: http://philipmarshall.net/hs/techniques/architecture/style_rossi.htm. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[7] El teatro del mundo proyectado por Vincenzo Scamozzi. Giacomo Franco, 1593. Disponible en: <https://www.palladiomuseum.org/exhibitions/scamozzi2003/schede/10>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[8] El teatro del mundo de Scamozzi, por Andrea Vicentino, 1593. Disponible en: <https://www.palladiomuseum.org/exhibitions/scamozzi2003/schede/11>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[9] *Galleggiante* en el Grand Canal. Disponible en: <http://arzana.org/barque-da-parata/la-galleggiante/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[10] Un teatro del mundo. Disponible en: <http://arzana.org/barque-da-parata/la-galleggiante/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[11] El comienzo del viaje hacia Venecia. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[12] *El Teatro del Mondo* delante de la Punta della Dogana. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[13] *El Teatro del Mondo* y la Dogana da Mar. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[14] *El Teatro del Mondo* delante de la Punta della Dogana con la cúpula de Santa Maria della Salute al fondo. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[15] *El Teatro del Mondo* parte de Venecia hacia Dubrovnik. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.

[16] *El Teatro del Mondo* en Rovigno, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.



[16]

[17] La llegada del *Teatro del Mondo* en Dubrovnik, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.



[17]

[18] *El Teatro del Mondo* en el puerto de Dubrovnik, 1980. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.



[18]

[19] *El Teatro del Mondo* en el viaje de regreso a Venecia. Ilustración: Daniel Pitta Fischmann.



[19]

[20] *El Teatro del Mondo* reconstruido en la Piazza Caricamento, Génova, 2004. Disponible en: <http://www.architetto-rinaldi.it/portfolio/articarchitettura-genoa-2004/>. Consultado el 01 de febrero de 2019.

[21] *El Teatro del Mondo* reconstruido en Génova, bajo la nieve – que nunca llegó a caer sobre la versión original. Disponible en: <https://www.flickr.com/photos/mentelocale/500689197/sizes/o/>. Consultado el 01 de abril de 2019.

[22] Campanario de San Marcos en Venecia. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2016.

[23] Los interiores reconstruidos del teatro La Fenice, según el proyecto de Aldo Rossi.



[20]



[21]

[22]

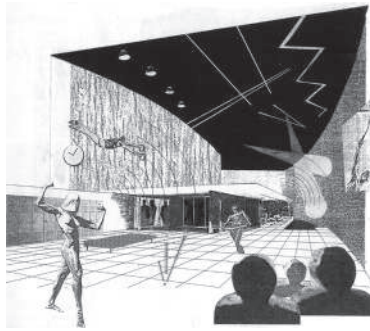


[23]





[24]



[25]

[24] El Pabellón de Barcelona, reconstruido en 1986. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2008.

[25] El diseño para la Casa Palestra, de Rem Koolhaas, Triennale di Milano, 1985. Disponible en: <https://oma.eu/projects/casa-palestra>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[26] El Sanatorio de Zonnestraal, reformado en el siglo XXI después de alcanzar la ruina durante el siglo XX. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[27] El pabellón de L'Esprit Nouveau, reconstruido en 1977 en Bolonia. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2004.

[28] El Pabellón de la República Española, reconstruido en 1992, en el Vall d'Hebron en Barcelona. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2008.

[29] El Pabellón de Rietveld, reconstruido por segunda vez en 2010, en el jardín del Museo Kröller Müller. Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[30] El Pabellón de Aldo van Eyck, reconstruido en 2006, en el jardín del Museo Kröller Müller. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2012.

[31] El Aula de Rietveld, reconstruida en 2003, en el cementerio de Meerterpen, en Zwaanshoek, a menos de diez kilómetros de su versión original, actualmente desmontada. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2014.

[32] Reconstrucción 1:1 de una de las tipologías de apartamentos de la Unité d'Habitation de Marsella, de Le Corbusier, en la Cité de l'Architecture et du Patrimoine. Disponible en: <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/collection/parcours-thematiques/la-reconstitution-de-l'appartement-type-e2-de-la-cite-radieuse-de>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[33] *Palm Pavilion*, del artista Rirkrit Tiravanija: la adaptación de la Maison Tropicale diseñada por Jean Prouvé, remontada en el Instituto Inhotim. Foto: Ana Carolina Pellegrini, 2017.

[34] El interior del Cabanon, proyectado por Le Corbusier, reproducido en escala real para la exposición "Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes", en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 2013. Disponible en: <https://www.cassina.com/en/news/cabanon-presented-part-museum-modern-arts-exhibition-le-corbusier-atlas-modern-landscapes>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[35] El Serpentine Pavilion de 2016, diseñado por Bjarke Ingels y titulado *Unzipped Wall*, se inauguró en 2018 en Toronto bajo el nuevo nombre de *Unzipped*, después de ser adquirido por el grupo Westbank. <https://www.archdaily.com.br/br/902274/serpentine-pavilion-del-big-egurado-en-toronto-como-espacio-de-eventos>. Consultado el 1 de abril de 2019.

[36] Parte de la casa de huéspedes Winton, diseñada por Frank Gehry, sigue desmontada sobre la carrocería de un camión hacia la Universidad Saint Thomas. Disponible en: <https://in.blouinartinfo.com/photo-galleries/moving-frank-gehrys-winton-guest-house>. Consultado el 1 de abril de 2019.



[26]



[27]



[28]



[29]



[30]



[31]



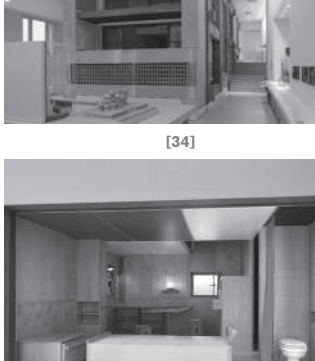
[32]



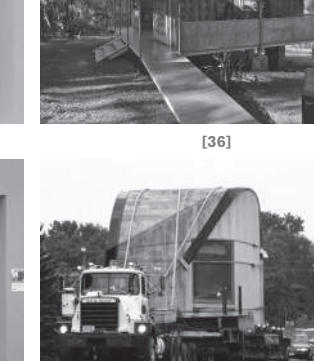
[33]



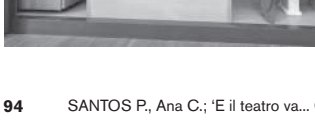
[35]



[34]



[36]



[37] El barco de pesca y la casa a la deriva.
Almir Alves, 2019. Cortesía del autor.

[38] Aldo Rossi y Paolo Portoghesi
fotografiando el *Teatro del Mondo*. Foto:
Gianni Braghieri. Cortesía del autor.

[37]



[38]



09 | Vivienda pública en los *Sassi* de Matera: análisis del caso de estudio del *Comparto “E”* _Santiago Granda



[1]

Introducción

El Centro Histórico de Matera constituye el palimpsesto del habitar del ser humano por excelencia. La historia de la ciudad del sur de Italia se remonta a la era paleolítica, con varios asentamientos primitivos, pasando por tribus indígenas, ocupación Griega, Romana, Normanda y Napoleónica; hasta grupos migratorios Armenios, Árabes, Judíos y Eslavos, alrededor del año 1200 E.C. ¹ Este importante recorrido histórico se ve reflejado en la composición de su centro histórico, los denominados *Sassi*. Se trata de construcciones complejas desarrolladas sobre un borde escarpado a manera de cuevas excavadas y habitaciones abovedadas sencillas; son desarrolladas con un único tipo de piedra calcárea suave conocida localmente como *tufo*. La superposición de vestigios de estas ocupaciones se evidencia en su imagen urbana, donde se entremezclan restos de habitaciones excavadas, iglesias romanas, bizantinas y rupestres; hasta ruinas de antiguas torres medievales. Bajo estas condiciones, fue declarado como Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO 1993, debido a su “asentamiento particular que representa el mejor ejemplo de continuidad en la región del Mediterráneo y una simbiosis única entre sus características naturales y culturales” ².

Un corte trascendental sucede en el Centro Histórico cuando se interrumpe su ocupación en 1952 bajo la Ley 619 impulsada por el gobierno italiano, donde se ordena el desalojo de los habitantes debido a condiciones de vida deplorables en los *Sassi* ³. La población es trasladada a viviendas desarrolladas bajo los criterios del estilo de vida y sanidad moderna; en consecuencia, los *Sassi* se abandonan por un periodo de 30 años. Actualmente, a pesar de un pronunciado desarrollo turístico, cultural y económico; solamente el 3% de la población habita en el Centro Histórico.

Como parte de las estrategias de reocupación del Centro Histórico, se establece la Ley 179 en 1992, que promueve la “edificación residencial pública” en el área de los *Sassi*. La presente investigación se enfoca en el análisis del *Comparto “E”*. El análisis está dividido en dos partes. Primero, en el desarrollo de un anteproyecto arquitectónico a partir de un levantamiento estructural realizado en 1996 y, en segundo lugar, la búsqueda de debilidades, fortalezas y, sobre todo, posibilidades que puedan enriquecer esta estrategia de ocupación en los *Sassi* de Matera.

Resumen pág 14 | Bibliografía pág 21

Universidad de Basilicata.
Santiago Granda es arquitecto por la Universidad Católica del Ecuador. Es miembro fundador de ESEcolectivo Arquitectos, estudio enfocado en arquitectura experimental con base en Quito (Ecuador). Por otra parte, sus estudios de investigación están vinculados a la conservación del patrimonio; es Máster en Análisis Estructural de Construcciones Históricas por la Universidad de Minho en Portugal y Máster en Intervención y Patrimonio por la Universidad de Basilicata en Italia.
santifer.8282@gmail.com

Palabras clave

Vivienda pública, patrimonio, centro histórico, conservación, Matera

Método de financiación

Comisión Europea a través del programa de becas del Proyecto ELARCH

¹ TOXEY, P. A. *Materan Contradictions. Architecture, Preservation and Politics*. Matera: Ashgate Publishing Limited, 2011, pp. 17-18

² ICOMOS. (1992). *World Heritage List: I Sassi di Matera*, Matera. Obtenido de <http://whc.unesco.org/en/list/670/documents/>

³ Camera dei deputati ed il Senato della Repubblica Italiana. (13/02/2018). *Gazzetta Ufficiale della Repubblica Italiana*. Obtenido de Legge 17 maggio 1952, n. 619

⁴ Sassi Web. (20/03/2018). *Carlo Levi, la Lucania e Matera*. Retrieved from Sassi Web: <http://www.sassweb.it/matera/musei-a-matera/domenico-ridola/biografia-domenico-ridola/vita-e-opere-carlo-levi/>

Matera: contexto de un asentamiento complejo

El desarrollo de Matera ha estado condicionado por dos características particulares: su localización y desarrollo histórico. Su ubicación geográfica es clave en el desarrollo de su centro histórico. Se ubica en el sur de Italia, hacia el este, en el costado del Mar Adriático y dista tan solo 60km de la ciudad portuaria de Bari. La ciudad se asienta justo en el borde natural entre las planicies de la región de Puglia y la cadena montañosa de la región de Basilicata. Esta particularidad se evidencia especialmente en las características geológicas de los *Sassi*: las cuevas y construcciones se desarrollan en un fragmento de colina hecho de una piedra calcárea particularmente suave, conocida localmente como *tufo*. Estas construcciones continúan superponiéndose por el borde de la colina hasta rematar en una quebrada escarpada y un río. Este límite natural se conoce como la *Gravina de Matera* –quebrada de Matera–. [1]

Por otra parte, Matera ha fluctuado entre periodos de intenso desarrollo y otros de permanente estancamiento en su historia. Durante la unificación de Italia en la década de 1860, Matera se mantuvo desapercibida mientras que el norte del país se modernizaba intensamente debido al desarrollo tecnológico, económico e industrial que predominaba en toda la zona norte de Europa. A partir de este momento, y durante un periodo prolongado de un poco más de medio siglo, el declive de la franja sur de Italia pasaría desapercibido hasta mediados del siglo XIX.

En el siglo XX llegaría el quiebre más importante de la ciudad del sur de Italia a través de un proceso de segregación generalizado a raíz de la aparición de Matera como vergüenza nacional. Matera aparece en el panorama político debido a varias iniciativas artísticas que retrataban las condiciones de vida del sur del país. Tal es el caso de Carlo Levi, escritor que representó “las condiciones de vida inhumanas de la gente aplastada por la injusticia social e indiferencia política; pobres agricultores olvidados en los márgenes del estado”⁴. Carlo Levi publicaría el libro *Cristo si è fermato ad Eboli* (*El Diablo se detuvo en Eboli*) en 1945 y sería el representante más fuerte de la dificultad del estilo de vida de la parte sur de Italia, realidad que no pertenecía solamente a Matera, pero sí sería especialmente retratada en el sitio.

La vivienda en los *Sassi* de Matera

Para entender la Vivienda en los *Sassi*, el análisis se aborda desde dos enfoques complementarios: la tecnología constructiva y la evolución de la vivienda.

– Tecnología constructiva

Las condiciones geológicas de Matera permitieron que el desarrollo constructivo de los *Sassi* girara en torno a una técnica específica: la excavación. La suavidad y facilidad de manipulación de la piedra local permitió que se desarrollaran asentamientos excavados simples comenzando en el periodo neolítico. A lo largo de la historia, la técnica de excavación evolucionaría consiguiendo construcciones más complejas y sofisticadas en forma de cuevas. Actualmente, las construcciones de los *Sassi* se componen de tres elementos bien definidos: la cueva, la cueva taponada y el *lamione*. La cueva y la cueva taponada se entienden como el espacio excavado donde se encuentran habitaciones, cisternas y canalizaciones. Por otra parte, el *lamione* es la prolongación de la cueva hacia el exterior. Una construcción sencilla con bloques de *tufo* que sirve de cerramiento de la caverna natural y ofrece un importante crecimiento en términos de superficie. [2]

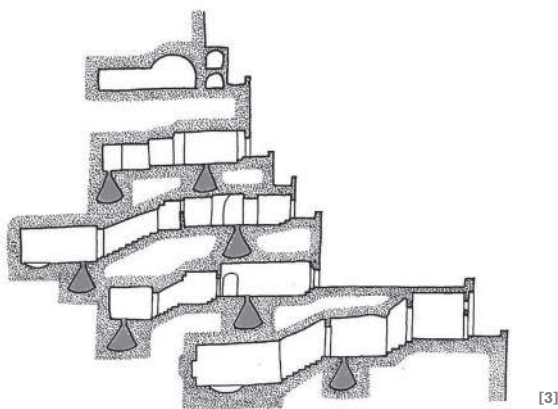
La superposición de estas lógicas constructivas se desarrolla de forma espontánea en el tiempo, de modo que una vivienda se ubica encima del techo de otra conformando varios niveles de viviendas sucesivos que en ciertos casos llegan hasta los diez pisos. Esta disposición de habitaciones ha tenido como consecuencia la formación de una trama urbana llena de escalones y callejones irregulares, que muchas veces dificultan la orientación en el sitio y construyen esa imagen de laberinto por la que se conoce la ciudad.

[3]



[1] Los *Sassi* de Matera y la vista de la quebrada desde el parque de la Murgia Materana. Fuente: (Carrieri, 2018).

[2] Cueva natural, cueva taponada y lamione. Adaptado de (SassWeb, 2018).



[3]

Se considera que existen en total de 3.012 cuevas en los Sassi; 665 de ellas tienen entrada por debajo del nivel de calle por lo que se accede a través de escotillas; 1.672 cuentan con acceso a nivel de calle, 362 con entrada elevada, 307 en el primer piso y 8 en segundo piso. Se calcula que más de la mitad de las viviendas, en total 1.645, están excavadas completamente en roca. [3]

- Desarrollo de la vivienda en los Sassi

La situación actual de la vivienda en los Sassi parte de 1950, cuando los habitantes fueron trasladados a viviendas de alquiler subsidiadas por el gobierno, ubicadas en la periferia del centro histórico. El proyecto “empleó a famosos arquitectos italianos para diseñar nuevos y modernos asentamientos rurales y una ciudad nueva y moderna para las 16.000 –eventualmente 20.000– personas que iban a ser desalojadas y despojadas de las antiguas casas vernáculas”⁵. Las nuevas viviendas buscaban facilitar la vida de los habitantes a través de propuestas arquitectónicas vanguardistas inspiradas en la cultura local. Matera se había convertido en el laboratorio de la experimentación urbana moderna hasta el punto de ser considerada como la “Utopía italiana” debido al intenso desarrollo de soluciones de vivienda innovadoras.

A la par de la reubicación de los habitantes, la degradación del centro histórico aumentó sin mayores intervenciones durante 30 años. Las primeras acciones de recuperación vendrían realizadas a partir de la Ley 771 en 1986, que preveía la “conservación y restauración –arquitectónica, urbana, paisajística y económica– de los Sassi de Matera y la protección de las altas planicies [que] son de interés nacional preeminente”⁶. Paulatinamente, Matera se consolidaba como un asentamiento de interés nacional.

La reivindicación de Matera trajo consecuencias contradictorias. Por un lado, los planes de preservación permitieron una renovación del 65 - 75% de los espacios según el *Ufficio Sassi* y trajeron varios reconocimientos, como la reciente nominación como Capital Europea de la Cultura de 2019. En general, gran parte este reconocimiento está basado en el hecho de que el sitio ha estado habitado sin interrupción durante más de 30.000 años. Esta aseveración implica que los Sassi requieren ser habitados para conservar esta condición de continuidad, y el curso de su evolución muestra lo contrario: el desarrollo de los Sassi no se centra en la ocupación de los mismos sino en la promoción turística. Como señala Pontrandolfi, “esta tendencia está teniendo el efecto de la banalización tanto de la forma de recuperación como de los usos para el turismo. Esto está causando el renacimiento de la idea de dos ciudades separadas. Una tendencia peligrosa y enmascarada que implica reducir a los Sassi a mercancía”⁷.

Parte de esta banalización se relaciona con una preservación parcial de la imagen de la Matera preindustrial, conocida como “capital de la civilización campesina”, dirigida a los turistas nostálgicos. Una especie de Matera vieja y nueva a la vez. La misma lógica se sigue en la oferta de alojamiento turístico. Se ha producido un importante crecimiento de alojamientos bed & breakfast y, sobre todo, un aumento de viviendas rehabilitadas y modernizadas, dirigidas a un mercado exclusivo procedente de fuera de la región. En consecuencia, el 88% de los hoteles están clasificados como servicios de tres a cinco estrellas. El crecimiento de establecimientos B&B en la reocupación se ha cuadruplicado en los últimos seis años: de 111 ofertados en el 2010, a un total de 482 en el año 2016. Matera se ha consolidado como foco de turismo de toda la Basilicata, atrayendo el 70% del movimiento total de turistas, con un crecimiento importante de extranjeros, pasando de 70 mil en el año 2013 a 103 mil en el año 2016⁸.

La posición contradictoria del turismo como fuente de preservación y no de la preservación como recurso turístico, ha obstaculizado el objetivo principal del plan de preservación: la integración con la ciudad. Este papel prioritario del turismo en la evolución urbana influye en los Sassi, dado que las personas que se reintroducen son generalmente la elite cosmopolita y

⁵ TOXEY, A. “Reinventing the Cave: Competing Images, Interpretations, and Representations of Matera, Italy”. *Traditional Dwellings and Settlements Review*, 2004, pp. 61-78.

⁶ ICOMOS. (1992). *World Heritage List: I Sassi di Matera*. Matera. Obtenido de <http://whc.unesco.org/en/list/670/documents/>

⁷ PONTRANDOLFI, A. *La Vergogna Cancellata: Matera negli Anni dello Sfollamento dei Sassi*. Matera: Altrimedia Edizioni, 2002.

⁸ Pilati, P. (20/05/2018). *L'exploit di Matera: sassi e cultura aprono la strada a startup, industria e 800 milioni di opere*. Obtenido de La Repubblica: http://www.repubblica.it/economia/affari-e-finanza/2018/01/22/news/sassi_turismo_e_cultura_aprono_la_strada_a_startup_industria_e_800_milioni_di_opere-187013081/?refresh_ce

⁹ Aesinet Staff. (10/03/2018). *AESINET: Il portale del Comune di Jesi*. Obtenido de LEGGE 17 febbraio 1992, n.179: <http://www.comune.jesi.an.it/MV/leggi/1179-92.htm>

¹⁰ CELLURA, G. (04/02/2018). *Recupero Sassi, appaltata la realizzazione di 40 alloggi*. Obtenido de Sasiland News: https://www.sasiland.com/notizie_matera/notizia.asp?id=16274&t=recupero_sassi_appaltata_la_realizzazione_di_40_alloggi

[3] Sección esquemática de la construcción en los Sassi de Matera. Fuente (Laureano, 1993).

[4] Distribución de las zonas “comparto” en los Sassi. Fuente: Autor.

educada y los expatriados de otras regiones y naciones que no temen a los turistas, mientras que una parte importante de los habitantes del pasado no tiene ninguna voluntad aparente de ocupar el área de *Sassi* nuevamente.

A pesar de todo, el gobierno local propuso varias estrategias para fortalecer el proceso de preservación. A partir de la década de 1980, ofrece un subsidio –hasta el 50% del costo– en las iniciativas privadas de rehabilitación. En 1992 la Ley 179 se inaugura para promover la construcción de vivienda pública en los *Sassi*.

La ocupación de los *Sassi* continúa aumentando desde el punto de vista económico y turístico. Varias actividades novedosas siguen creciendo dentro del centro histórico; empresas de alta tecnología, oficinas regionales, fundaciones culturales, tiendas de productos regionales, etc. Sin embargo, el número de residentes se ha limitado a alrededor de 1.800 personas. Si bien la integración económica con la ciudad se ha alcanzado en gran medida, la reocupación sigue siendo un desafío por lograr

Caso de Estudio: Ley 179 y Comparto “E”

– Ley 179

Como parte del plan de reocupación de los *Sassi*, el 17 de febrero de 1992 se establece la Ley 179 bajo el nombre de “Norma para la Edificación Residencial Pública” –*Norme per l’edilizia residenziale pubblica*–⁹. La ley 179 establece zonas designadas con varias propiedades del gobierno que se conocen como “*Comparto*”. En principio, se establecieron un total de ocho zonas –denominadas con letras de la A a la H– ubicadas tanto en el *Sassi Barisano* como *Caveoso*. A lo largo del tiempo, el plan de intervención se ha estancado debido a falta de fondos, dificultades de ejecución o trabas burocráticas.

En 2012, se inició el proceso de urbanización de dos de las ocho zonas designadas: *Comparto D* y *E*. El plan incluía la intervención de las 40 propiedades incluyendo a cuatro *vicinatos*. La inversión total fue de 582.000 euros¹⁰. [4]

Actualmente, varias de las áreas de estudio se encuentran cerradas al ingreso general bajo disposición oficial de “trabajo en proceso” incluyendo las zonas consideradas en el año 2012. Las restantes, están abandonados sin ninguna disposición oficial en los exteriores.

[4]





[5]

- Comparto “E”

El *Comparto “E”* se localiza cerca de la *Via Bruno Buozzi* en la parte baja del *Sassi Caveoso*, a escasos minutos a pie de la *Piazza di San Pietro*. Está compuesto por dos grupos bien definidos de edificios de hasta cuatro plantas. Los dos grupos están divididos entre sí por la calle pública *Madonna delle Grazie* como se observa en la *Figura 6*. El *Comparto “E”* fue seleccionado como caso de estudio debido a dos características: su representatividad y la disponibilidad de información.

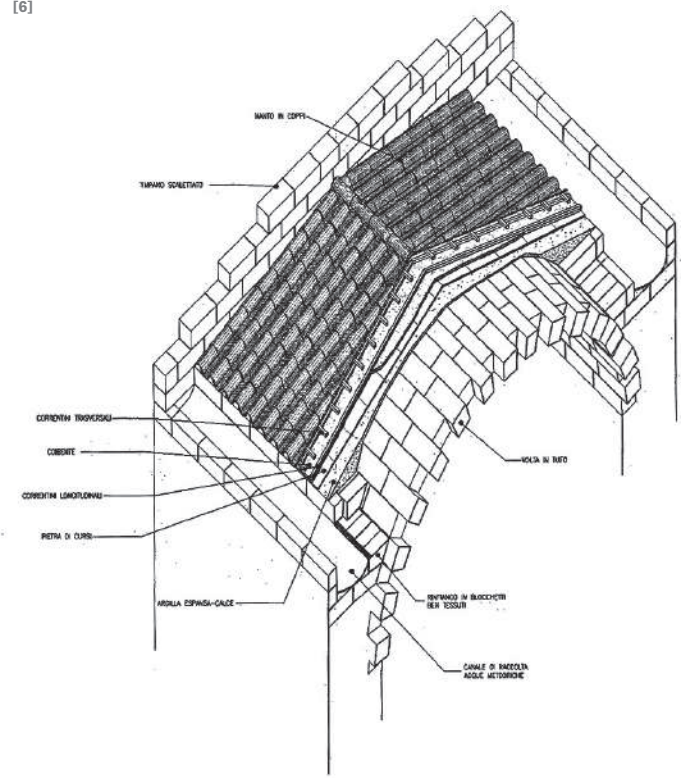
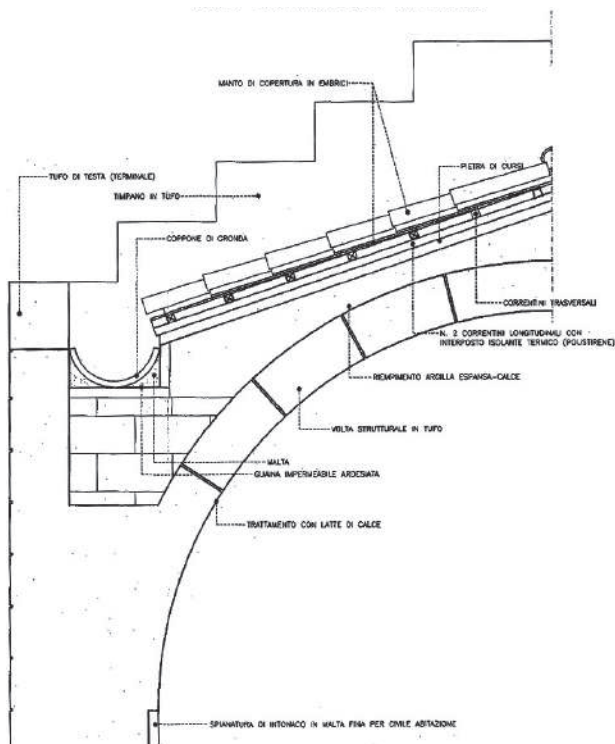
Su representatividad se debe a la famosa fotografía *Il Vicinato* de *Henri Cartier-Bresson*, tomada en 1951 cuando los *Sassi* permanecían habitados, antes de la expulsión de los pobladores. [5]

Por otra parte, se dispone de información técnica de este *comparto* debido a un proyecto de 1996 denominado como *“16 alloggi nel Comparto “E” del Sasso Caveoso”*, desarrollado por un grupo técnico liderado por el Prof. *Architecto Tommaso Giura Longo* ¹¹. El proyecto estaba enfocado en el levantamiento detallado del estado general de las construcciones y su caracterización estructural.

Anteproyecto Arquitectónico en el Comparto “E”

El desarrollo del Anteproyecto para el *comparto “E”* se divide en tres fases. En primer lugar, se desarrolla la reconstrucción digital del proyecto de consolidación estructural desarrollado por el grupo de *Giura Longo* para un posterior análisis de las principales intervenciones estructurales del mismo. La segunda fase, se centra en el desarrollo del Anteproyecto arquitectónico a partir de los criterios estructurales previamente analizados. La última fase es un análisis de las condiciones del proyecto propuesto.

[6]



- Análisis del Proyecto Estructural

El proyecto original está dividido en tres secciones: levantamiento del cuadro húmedo y de fisuras, donde se incluyen fallas mecánicas, y levantamiento de daños en elementos arquitectónicos; planos generales de intervención, divididos en cinco plantas correspondientes a cada nivel; y planos de detalles constructivos, donde se detallan procedimientos técnicos para intervenciones de varias escalas.

Como punto de partida, se hace un recuento de las acciones detalladas en los planos de intervención en el proyecto original. Las intervenciones comprenden acciones de pequeña a gran escala; desde demolición y construcción de paredes de mampostería no estructural, hasta intervenciones de recuperación total, como la reconstrucción de una bóveda con remate a extradós a falda, detallado en la Figura 7. [6]

En el presente trabajo, se consideran las intervenciones de carácter elemental, es decir, intervenciones urgentes relacionadas con la consolidación y estructura. Estas acciones serían las mínimas para la implementación de la propuesta arquitectónica. Las intervenciones menores, como la disposición de paredes no estructurales, no se consideran en el análisis porque podrían variar de acuerdo a criterios en el diseño arquitectónico.

En total se consideran 4 intervenciones generales, organizadas según el “nivel de planta” en que se localizan, como se puede observar en la Figura 7. En primer lugar, las cámaras de aire “avispa”, utilizadas para la ventilación en pisos en contacto con fuentes de alto nivel de humedad. Segundo, intervención en bóvedas, donde se especifican las bóvedas con un daño severo y necesitan ser reemplazadas. Tercero, la re-cuadratura de aperturas, teniendo en cuenta ventanas y puertas que deben ser intervenidas a nivel de mampostería para la colocación posterior de carpintería; y, finalmente, intervenciones en entretecho, considerando entretechos tanto en ladrillo-concreto como en madera-metal. [7]

EDIFICIO DE VIVIENDA PÚBLICA EN LOS SASSI DE MATERA. COMPARTO "E"						
CÁMARA DE AIRE EN PISO			RECUADRATURA DE APERTURAS			
SUPERFICIE						
NIVEL	(m ²)	% SUP. TOTAL	NIVEL	UNIDADES	% TOTAL	
NIVEL 1	383.44	100.0%	NIVEL 1	10	83.00%	
NIVEL 2	574.74	64.9%	NIVEL 2	32	78.04%	
NIVEL 3	0	0.0%	NIVEL 3	6	100%	
NIVEL 4	0	0.0%	NIVEL 4	0	0%	
NIVEL 5	0	0.0%	NIVEL 5	0	0%	
TOTAL	958.18	52%	TOTAL	48	75%	
BÓVEDAS			ENTRETECHO			
NIVEL	EXISTENTES	RECONSTRUIDAS	NIVEL	SUPERFICIE (m ²)	% SUP. TOTAL	
NIVEL 1	19	0	NIVEL 1	0	0%	
NIVEL 2	26	1	NIVEL 2	22.29	3%	
NIVEL 3	2	0	NIVEL 3	38.02	14%	
NIVEL 4	1	0	NIVEL 4	115.8	62%	
NIVEL 5	3	0	NIVEL 5	27.05	26%	
TOTAL	51	1	TOTAL	203.16	11%	

[7]

[5] Derecha: *Il Vicinato* de Cartier Bresson. Fuente (CCWorld, 2018). Izquierda: Implantación general del Comparto "E" Fuente: Autor.

[6] Detalle de recuperación de bóveda con remate de extradós a falda, desarrollado en el proyecto de 1996. Fuente: (Longo, y otros, 1996).

[7] Tabla 1. Intervenciones en el Comparto "E" en el plan de intervención de 1996. Fuente: Autor.

¹¹ Aesinet Staff. (10/03/2018). *AESINET: Il portale del Comune di Jesi*. Obtenido de LEGGE 17 febbraio 1992, n.179: <http://www.comune.jesi.an.it/MV/leggi/1179-92.htm>

Como se puede observar en la Figura 7 las intervenciones de consolidación tienen predominancia dependiendo del “nivel” en donde se desarrollan. De este modo, las cámaras de aire en piso están distribuidas en los dos primeros niveles, que representan el 52% del área total del proyecto. En cuanto a las intervenciones en entretecho, se limitan a los niveles superiores ocupando un total del 11% del área total de las construcciones. En cuanto a la re-cuadratura de aperturas, tres cuartos de todas las puertas y ventanas necesitan ser intervenidas en todo el proyecto, lo que sugiere un alto nivel de degradación en las construcciones. Por último, en cuanto a la reconstrucción de bóvedas, se estima que tan solo una debe ser reconstruida de 51 totales, lo que sugiere que, a pesar del abandono, la condición estructural del proyecto se encuentra en un estado aceptable.



[8]

- Anteproyecto arquitectónico

El anteproyecto comienza con la reconstrucción digital de los planos del proyecto original, específicamente de la sección de consolidación y estructura, donde se encuentran todas las modificaciones estructurales básicas del proyecto. La reconstrucción final comprende un grupo planimétrico de los cinco niveles del Comparto "E". En la Figura 8 se observa la reconstrucción del segundo nivel. Posteriormente se desarrolla una propuesta arquitectónica. [8]

El diseño del proyecto de vivienda social se basa en dos criterios: distribución arquitectónica que continúe con las lógicas de las intervenciones de consolidación estructural, y el aprovechamiento máximo del espacio, dando prioridad a dimensiones mínimas cuando sea posible. Bajo esta lógica, los espacios cerrados se reducen al mínimo en áreas privadas –únicamente dormitorios y baños– y los espacios públicos se distribuyen en un solo espacio sin divisiones. Además, el mobiliario fijo utilizado se repite en todas las viviendas siempre que es posible, con variaciones de acuerdo al número de usuarios de cada vivienda, de este modo se responde a criterios de fabricación industrializada y reducción de costos.

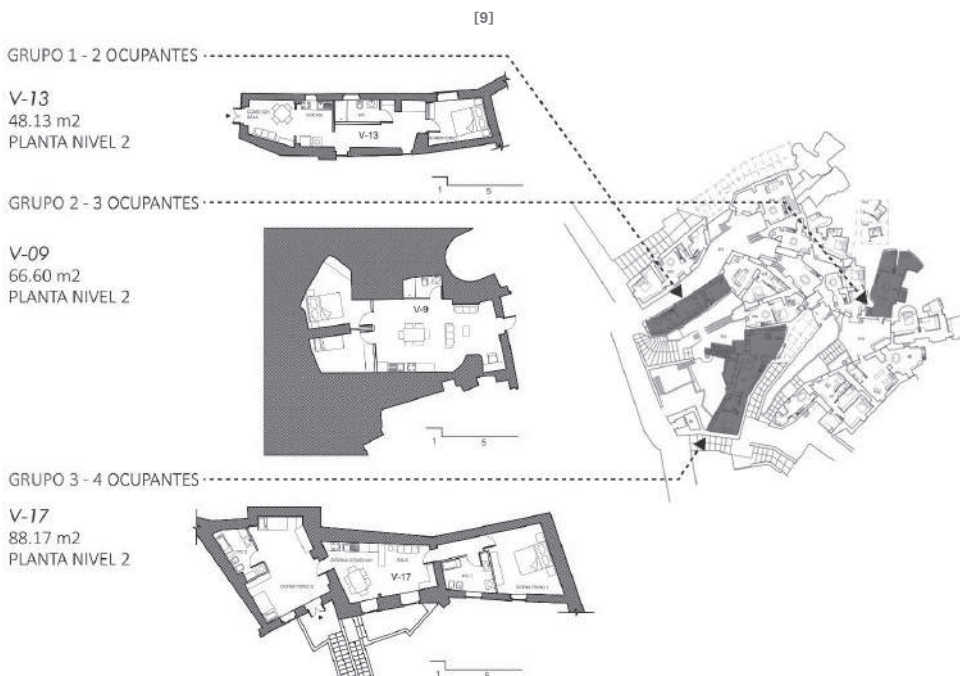
Para el diseño de viviendas, se consideran tres categorías dependiendo de la cantidad de ocupantes: cuatro, tres y dos ocupantes. La distribución de los grupos de vivienda entre las construcciones obedece a la disponibilidad de espacio; por esta razón, gran parte de las vivien-

[8] Reconstrucción de la planta del segundo nivel. Proyecto original desarrollado por (Longo, y otros, 1996).

[9] Grupos de vivienda asociado al número de usuarios. Fuente: Autor.

[10] Planta Nivel 5. Áreas abiertas, circulación peatonal y vertical. Fuente: Autor.

[11] Tipos de espacios considerados para el análisis. Fuente: Autor.

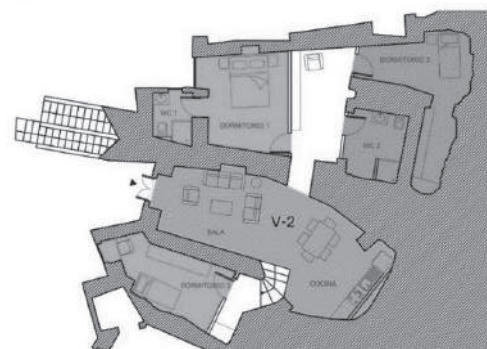


[9]



- ÁREAS ABIERTAS
- ASCENSOR
- CIRCULACIÓN PEATONAL PÚBLICA

[10]



- TIPO DE ESPACIOS CONSIDERADOS EN EL ANÁLISIS
- V-2
111,50 m²
4 OCUPANTES
PLANTA NIVEL 1
- ESPACIO CON VENTILACIÓN E ILUMINACIÓN NATURAL
 - ESPACIO SIN VENTILACIÓN O ILUMINACIÓN NATURAL
 - ÁREA EXCAVADA

[11]

das del grupo de 2 ocupantes están distribuidas en áreas con poca superficie como cuevas en planta baja o espacios de superficie menor, como se puede observar en la Figura 9, donde la vivienda V-14, destinada a 2 ocupantes, se adapta en un área de 36,22 m². En el mismo nivel, se desarrolla la vivienda V-17 destinada a 4 ocupantes en una superficie total de 88,17 m². [9]

Fuera de las viviendas, la distribución de espacios comunales continúa la distribución original de las plazas del *vicinato*. Se trata de tres áreas abiertas enmarcadas por tres grupos de construcciones, ocupando una superficie total de 576,3 m², como se puede observar en la Figura 11. Por otra parte, entre los espacios comunales se destina un total de 174 m² para áreas de servicio, con espacios para maquinaria de ventilación e iluminación, áreas comunales y bodegas de uso general de las viviendas. Entre los espacios comunales, el proyecto original de 1996 disponía la incorporación de un ascensor en la esquina sur de la plaza P-2. El ascensor prevé la comunicación vertical para el acceso a las viviendas ubicadas en el segundo bloque, donde la diferencia con el nivel de calle supera los dos pisos de altura. En las construcciones restantes, la implantación permite un acceso peatonal gracias al recorrido perimetral. El proyecto final cuenta con 24 viviendas que ocupan un total de 1.840,93 m², donde la cantidad de ocupantes máxima es de 78 personas. [10]

- Análisis del Proyecto de Vivienda

La propuesta arquitectónica es analizada como caso de estudio, con el fin de determinar las dificultades en la implementación de vivienda social en los *Sassi*, debido a su condición de espacios excavados y mayoritariamente irregulares.

Para esto, se realiza una cuantificación de áreas excavadas y áreas con ventilación natural. Las primeras, se entienden como cuevas de un solo acceso y con número reducido de ventanas o aperturas de ventilación; condición frecuente en los *Sassi*. Se calcula el porcentaje de área en condición de "espacio excavado" tanto para viviendas como para espacios de servicio. Este porcentaje permite entender qué cantidad de superficie está sujeta a condiciones desfavorables de *confort* típicas de los espacios excavados en cuevas. Por otra parte, las áreas con ventilación natural se refieren a espacios con al menos una apertura hacia espacios abiertos, sin importar que se trate de áreas excavadas. En este caso, se hace un recuento de las áreas privadas: baños y habitaciones. Este porcentaje permite establecer un panorama de la cantidad de espacios que tienen condiciones favorables de iluminación y ventilación natural, cualidades elementales en vivienda pública. En la Figura 11, se muestra un esquema del funcionamiento de la vivienda V-2, ubicada en el Nivel 1. En el esquema, se explican los tipos de espacios analizados para el caso de estudio. [11]

Posteriormente, en la Figura 11, se hace un recuento del análisis llevado a cabo en el caso de estudio. Como se puede observar, el proyecto total cuenta con un área neta de 2.567,82 m² divididos entre espacios abiertos, de servicio y viviendas. En cuanto al total del área excavada, el 45,27% de las viviendas se encuentra en áreas excavadas, lo que indica que la mitad del proyecto está sujeta a dificultades de iluminación, humedad, temperatura y ventilación. Del mis-

EDIFICIO DE VIVIENDA PÚBLICA EN LOS SASSI DE MATERA, COMPARTO "E"					
CATEGORÍA DE VIVIENDA			ÁREA EXCAVADA		
CATEGORÍA	CANTIDAD	TOTAL	ÁREA	m2	%
4 OCUPANTES	7		VIVIENDAS	833.49	45.27%
3 OCUPANTES	8	22	AREAS DE SERVICIO	144.39	94.19%
2 OCUPANTES	7				
ÁREA DE INTERVENCIÓN			AREAS CON VENTILACIÓN NATURAL		
ÁREA	m2	TOTAL	ÁREA	CANTIDAD	%
VIVIENDAS	1816.99		HABITACIONES	17 of 43	39.53%
AREAS COMUNALES	576.3	2567.82	BAÑOS	7 of 31	22.58%
AREAS DE SERVICIO	174.53				

[12]

mo modo, las áreas de servicio se encuentran casi en su totalidad en áreas excavadas, con un 94,19%. Por una parte, este valor indica que las áreas de servicio se encuentran en los niveles donde se encuentran las áreas excavadas, las mismas que no presentan periodos de ocupación prolongados.

Por otra parte, el recuento de áreas con ventilación natural confirma los datos obtenidos del área excavada, con un porcentaje menor al 40% de áreas ventiladas en el caso de baños y habitaciones. [12]

En términos generales, el análisis del caso de estudio indica que a pesar de tratarse de un *comparto* con muchas ventajas respecto a otros considerados por la Legge 179 –circulación perimetral, alto porcentaje de superficie en área no excavada–, aún se mantienen grandes dificultades para implementar un proyecto de vivienda comparado con un proyecto fuera de los *Sassi*. Por una parte, la distribución irregular de espacios, consecuencia del desarrollo espontáneo de las construcciones y la técnica utilizada, dificulta la implementación de soluciones en serie. Cada vivienda requiere un tratamiento único, tanto en términos de disposición de áreas como en mobiliario, sistemas de ventilación o incluso carpintería básica. Por otra parte, las condiciones de iluminación y ventilación natural sugieren que es necesario implementar varios sistemas mecánicos para compensar las dificultades propias de espacios excavados.

Conclusiones

- Desafíos en el habitar los *Sassi* de Matera

La historia muestra que la reocupación de los *Sassi* sigue siendo un desafío, principalmente debido a la relación con sus habitantes muy afectados desde los acontecimientos de la década de 1950. La falta de arraigo a los *Sassi*, la ruptura cultural y social y la autopercepción asociada a la identidad, influyen en la eficiencia de las iniciativas impulsadas por el gobierno. Se trata de una problemática que engloba muchos frentes además de la arquitectura.

Por otro lado, los proyectos de residencia pública son especialmente difíciles de desarrollar en este contexto. Esto se debe a dos condiciones: primero, la cantidad generalmente limitada de recursos de los programas públicos –solo la intervención en el *Comparto "E"* se ha detenido durante décadas debido a la falta de fondos– y la complejidad de la construcción en los *Sassi*. El breve análisis de este estudio de caso sugiere que las dificultades técnicas no solo están relacionadas con el diseño, el proceso constructivo y el proceso logístico; sino también con la ocupación de espacios excavados, que implica afectaciones en los estándares de la vivienda contemporánea –como las condiciones de iluminación, ventilación y confort de temperatura–.

Una parte de la dificultad de intervención se asocia con los criterios de rehabilitación del centro histórico, siendo un lugar altamente complejo donde las acciones se tornan muy específicas como para separarlas en dicotomías sencillas. En el caso de la residencia, el arquitecto proyectista original de la Martella, Federico Gorio, señala que la dimensión de los *Sassi* de Matera permite sostener un área residencial con acceso a través de escaleras y peatonalmente. Sostiene

[12] Proyecto de Vivienda Residencial Pública, características principales. Fuente: Autor.

¹² GORIO, F. (2001). Entrevista a Federico Gorio: Note sulla costruttività interminabile della tecnica. (M. Saito, Entrevistador) Obtenido de http://maurosaito.it/wp-content/uploads/2017/02/13_Intervista-a-Federico-Gorio.pdf

¹³ Comitato di Matera 2019. *Matera città candidata Capitale Europea della Cultura 2019*. Matera: Comitato di Matera, 2019. Obtenido de <https://www.matera-basilicata2019.it/it/mt2019/dossier-di-candidatura.html>

que el problema principal tiene que ver con la falta de un análisis “orgánico” del sitio “siguiendo la forma étnica y social difundida en la ciudad; y probablemente sería más fácil encontrar los criterios para asignar, dados los vacíos que existen tras la expulsión”. Este proceso orgánico está relacionado con los mismos análisis sociológico, social, psicológico y ambiental realizados para el diseño de la Martella. En ese sentido, Gorio sostiene que “la ciudad, el sentido de la comunidad, debe nacer en el interior de los habitantes y no al externo. De lo contrario, todo sale mal” ¹².

– Posibles alternativas y estudios posteriores

La *Legge* 179 se ha enfrentado a varios impedimentos que han afectado a su efectividad; tomando en cuenta que es una ley implementada hace 26 años, gran parte del problema puede estar relacionado con su enfoque. La intervención en *Sassi* implica importantes esfuerzos técnicos y altos costos para establecer una calidad igual a la de construcciones contemporáneas. Esta condición no afecta solamente a la construcción de edificios de vivienda social, pero sí es un problema particularmente nocivo, porque está sujeto a una contradicción elemental: la viabilidad de la vivienda pública depende en gran medida de su eficiencia de intervención y costos económicos, entonces el *Sassi* es la antítesis de un lugar idóneo para este tipo de proyectos. Por tanto, no es una coincidencia que las intervenciones en *Sassi* están ampliamente destinadas a alojamientos turísticos exclusivos. Esta tendencia se ajusta a la solución obvia viable: recuperación sofisticada de cuevas destinadas a turistas con altos costos de ejecución y mantenimiento.

Históricamente, los últimos 50 años han generado cambios drásticos en Matera, no solamente desde el punto de vista económico o urbano; ha pasado de ser considerada vergüenza nacional a Patrimonio Cultural de la humanidad en un lapso de 40 años. Matera será, en palabras del dossier de la candidatura, “la plataforma colaborativa cultural más fuerte y representativa del sur de Europa en los próximos 20 años”. ¹³

Las primeras consecuencias son palpables: el crecimiento turístico, la más evidente y ampliamente discutida; la implementación de instituciones educativas –la Universidad de Basilicata se instituyó en 1982 y se ha implementado un nuevo campus en Matera, actualmente en construcción–, equipamientos culturales y comerciales y los reconocimientos –el último como Capital Europea de la Cultura 2019– que reafirman su importancia para la región y el país.

¿Es posible establecer diferentes lógicas de vivienda siguiendo la evolución acelerada de Matera? ¿Es factible adaptar el enfoque de las leyes relacionadas con la reocupación de los *Sassi*, como la Ley 179?

Para permitir la ocupación de la vivienda en los *Sassi* de Matera, la lógica debe seguir la misma observación ya realizada por el arquitecto Gorio: hay que partir de quienes quieren vivir en los *Sassi*. Y para entenderlo hay que mirar las potenciales ventajas del desarrollo de Matera, los nuevos ocupantes, los que de alguna manera llegarán a Matera. Se espera al menos 100 programas de residencias de movilidad europea en Matera; 40 reuniones, comités internacionales y escuelas comunitarias de las redes de cambio europea; y se pretende involucrar al menos a 8.000 operadores y artistas de toda Europa.

Naturalmente, en el proceso de entender los potenciales de Matera, no se pueden obviar las consecuencias negativas del desarrollo de las ciudades, asociados a fenómenos como la gentrificación, disociación cultural e inflación de precios. Es necesario que el futuro de Matera considere este tipo de ejemplos históricos precisamente en este momento en que, sin duda, es otro histórico despunte y una inigualable oportunidad.

10 | La reinención de la costa. Diseñando paisajes resilientes

_Miriam García García

El contexto global

Hay futuros que se pueden anticipar, o, mejor dicho: el futuro es aquello que acontece al imaginarlo en este preciso instante. Pero, si somos conscientes de habitar en una era post ecológica, cualquier futuro imaginable implicará nuevas relaciones entre la naturaleza y la cultura y, por lo tanto, la transformación física y social del medio que habitamos.

No en vano hemos convertido el mundo progresivamente en un sistema planificado y diseñado, en especial desde el siglo XVIII y la Revolución industrial. Y, además, lo hemos hecho concibiendo este como un sistema cerrado. Sin embargo, la atmósfera, los océanos y la tierra son sistemas abiertos que, con sus fuerzas biológicas, químicas y físicas, han conseguido hasta la fecha, aparentemente, absorber, en gran medida, los cambios globales. Pero hace tiempo que sabemos que esto ya no es así. Los cambios globales que sufre el planeta están liderados por la acción humana. Por supuesto, en este escenario, como siempre, las dinámicas físicas, biológicas y químicas siguen sus ciclos, pero fuertemente condicionados por la actividad humana. Esta época ha sido denominada como “Antropoceno” ¹ y el calentamiento global, comúnmente conocido como cambio climático, ha sido reconocido como su crisis más emblemática ².

Habitamos en un momento, por lo tanto, de una ineludible responsabilidad personal y global, en el que se hace necesaria la acción. Una acción alimentada por la creatividad y transformabilidad inscritas en la ecología. No se trata ya de defender la conservación de unos frente a otros, sean humanos o no humanos, sistemas ecológicos o sociales. Este pensamiento, que encuentra sus raíces en el romanticismo, sigue alejando al hombre de responsabilidad alguna sobre el presente y el futuro de la vida en el planeta. Este planteamiento se ha mostrado además ineficaz frente a los continuados e imprevisibles cambios fruto del calentamiento global. En este contexto, la política y, por supuesto, los procesos de planificación y diseño, han de reformularse a la luz de la condición antropocena. Y es que, si asumimos que habitamos en un mundo cada vez más diseñado y planificado, en

[1]

Resumen pág 15 | Bibliografía pág 22

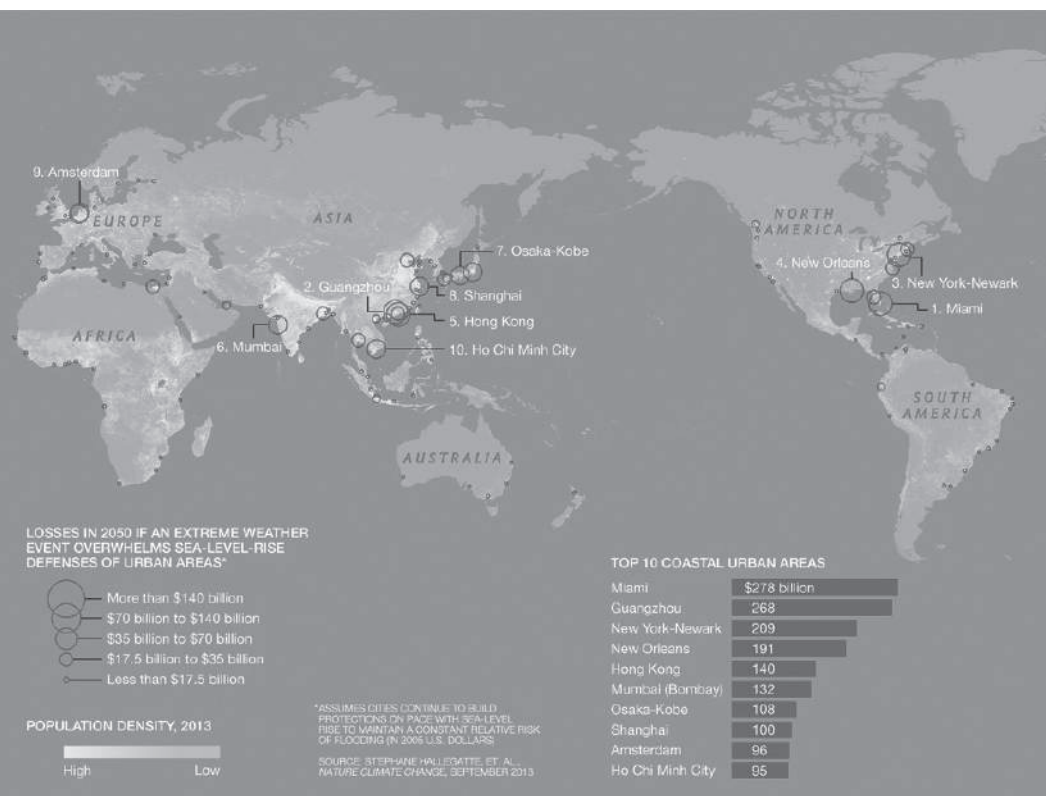
Universidad Politécnica de Madrid. Doctora Arquitecta, Paisajista, Técnico urbanista y directora de LANDLAB, laboratorio de paisajes, oficina con base en Barcelona. Desde ella colabora en diferentes proyectos destinados al fomento y desarrollo de la planificación espacial, el paisaje y el diseño urbano. Sus trabajos cuentan con reconocimiento nacional e internacional como el Premio de la XII Bienal de Arquitectura y Urbanismo española o Good Practice 2012 del Comité Un- Hábitat. Combina la práctica profesional con la investigación y la docencia a ambos lados del Atlántico. Ha sido Directora del Grado de Paisajismo de la Universidad Camilo José Cela de Madrid. En la actualidad es Resident Professor at the Master Degree Landscape Architecture en el Politécnico de Milán (IT); profesora en la Maestría en diseño del Paisaje de la Universidad Pontificia Bolivariana (CO), profesora en el Máster en Arquitectura de Paisaje de la Universidad Politécnica de Catalunya, así como en el Máster Universitario en Urbanismo y Estudios Territoriales del Instituto Nacional de Administración Pública en Madrid (ES). miriamgarcia@landlab.es

Palabras clave

Costa, cambio climático, diseño, infraestructura, lexicón, litoral, paisaje, resiliencia, sistemas adaptativos complejos

Método de financiación

Financiación propia e Investigadora Invitada en The University of Pennsylvania School of Design (USA, 2015).



un sentido amplio podemos pensar que los problemas socio-ecológicos que experimentamos son el resultado de un mal diseño o una mala planificación ³. Aunque son innumerables los factores que han contribuido al actual estado de, llamémoslo así, insostenibilidad global, desde la perspectiva de la planificación y el diseño, hay dos relevantes. De un lado, la falta de comprensión del funcionamiento de la naturaleza y, de otro, el mal uso del conocimiento sobre el alcance ecológico de las acciones diseñadas y planificadas.

En buena medida, ha sido el calentamiento global o, si se prefiere, sus efectos, lo que nos obliga a darnos cuenta de que la escala de la sostenibilidad es global y de que para valorarla y responder en consecuencia es necesario, por una parte, una cierta perspectiva en el tiempo y en el espacio y, por otra, dotarnos de nuevas dialécticas, herramientas y procesos, capaces de articular los cambios adaptativos de los sistemas con la actividad humana. Es precisamente en este contexto donde la ciencia contemporánea nos lleva a una comprensión del territorio y las ciudades como sistemas adaptativos complejos ⁴.

Sistemas costeros y cambio climático

La costa es uno de los entornos en los que los cambios que está experimentando el Sistema Tierra pueden apreciarse con mayor rapidez y su análisis, por lo tanto, puede ayudar a los científicos en la comprensión de sus dinámicas y efectos, además de concienciar a la sociedad sobre las consecuencias del calentamiento global ⁵. Así, por ejemplo, el incremento del nivel del mar conlleva una mayor exposición financiera de las ciudades costeras, donde las poblaciones no paran de crecer y el valor de las infraestructuras y bienes sigue en aumento. Si solo el nivel del mar se incrementa en aproximadamente 40 cm, los daños por inundaciones en las ciudades costeras del mundo pueden suponer un coste de un trillón de dólares anuales. [1]

Puede que con fuertes inversiones sea posible levantar grandes infraestructuras de defensa como se ha venido haciendo, pero los costes de mantenimiento serían también muy elevados. Además, los fenómenos climáticos extremos, como fuertes temporales o huracanes, que se esperan también cada vez más frecuentes e intensos, podrían desbordar e inutilizar estas infraestructuras. Del mismo modo, se espera que esta tendencia de urbanización y crecimiento urbano expansivo siga en aumento en los próximos años, lo que convierte el futuro del litoral en un tema imprescindible en la política y en la planificación de nuestros días ⁶. Y es que, incluso aceptando las incertidumbres sobre los efectos del cambio climático en las áreas litorales, es urgente reconocer que estas experimentan procesos de fuertes cambios, muchos de ellos no previstos y otros imprevisibles. Por lo tanto, los modelos políticos, sociales y las técnicas con los que hemos trabajado necesitan reformularse ⁷.

Durante miles de años los pobladores de las zonas costeras apenas introducían cambios sustanciales, tan solo se aprovechaban de las condiciones estratégicas y de la fertilidad de estos emplazamientos. La costa era simplemente la prolongación última de la tierra en el mar, un territorio hostil plagado de misterios, un espacio solo apto para marineros, pescadores y piratas. Solo el despertar de una nueva sensibilidad hacia lo sublime en el siglo ilustrado hizo ver a algunos artistas la costa como un territorio donde el vacío se volvía emoción. Posteriormente, a lo largo del siglo XIX, comienza a promulgarse el higienismo y las bondades terapéuticas de tomar las aguas, una actividad practicada preferentemente por las clases altas hasta la

¹ Paul J. Crutzen y Eugene F. Stoermer propusieron en 2000 un nuevo tiempo geológico, el 'Antropoceno' como consecuencia de la influencia global de las actividades humanas sobre el Sistema Tierra y sus manifestaciones geológicas. CRUTZEN, Paul. J., & STOERMER, Eugene. F. "The Anthropocene", *Global Change Newsletter*, n° 41, 2000, pp.17-18.

² PURDY, Jedediah. *After Nature: A Politics for the Anthropocene*. Cambridge, MA: Harvard university Press, 2015.

³ LATOUR, Bruno. "Facing Gaia: A New Enquiry Into Natural Religion". *Gifford Lectures*. Edinburgh: University of Edinburgh, 2013.

⁴ HOLLING, Crawford. S. "Understanding the complexity of economic, ecological, and social systems", *Ecosystems*, n° 4, 2001, pp. 390-405.

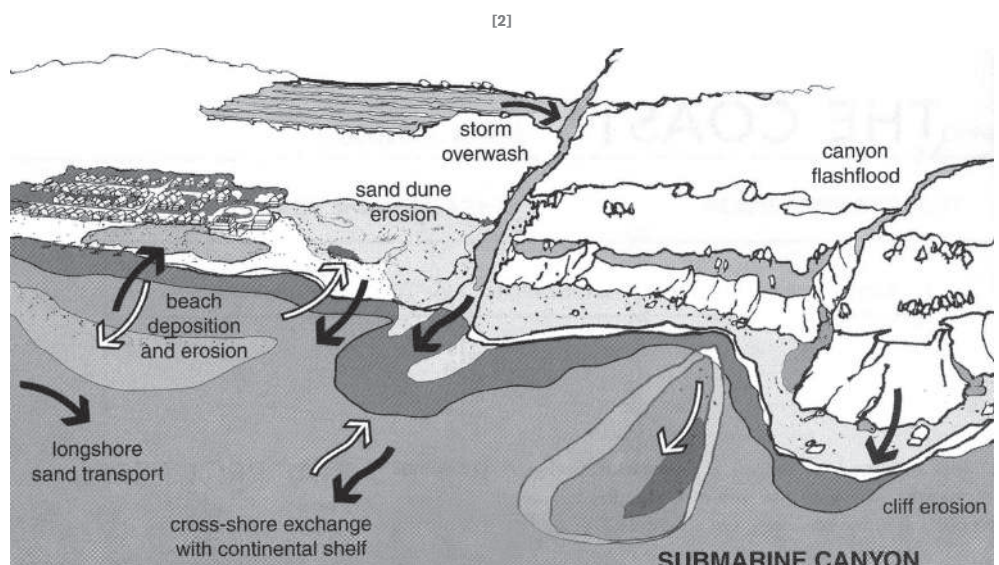
⁵ DAVIS, Richard. *The evolving coast*. New York, NY: Scientific American Library, 1997.

⁶ NICHOLLS, Robert. J. "Coastal flooding and wetland loss in the 21st century: changes under the SRES climate and socio-economic scenarios". *Global Environmental Change*, n° 14, 2004, pp. 69-86.

⁷ HALLEGATTE, Stephane., GREEN, Colin., NICHOLLS, Robert. J., & CORFEE_MORLOT, Jan. "Future flood losses in major coastal cities". *Nature Climate Change*, n° 3, 2013, pp. 802-806.

[1] El coste del cambio climático en 2050, Stephane Hallegatte. *National Geographic*, 2015.

[2] Planicie costera. Costa continental respaldada por acantilados y dunas. WATSON, Donald; ADAMS, Michele. *Design for Flooding*. architecture, landscape, and urban design for resilience to flooding and climate change, Hoboken, NJ, USA: John Wiley & Sons, Inc, 2011.



llegada del estado del bienestar y el turismo de masas a mediados del siglo XX. Es entonces cuando las playas se convierten en el objeto de deseo, en la representación de la conquista de la igualdad social, el derecho al ocio y al tiempo libre para todos; y, por supuesto, en el espacio abonado para una floreciente industria del turismo y del sector servicios ⁸. [2]

Pero las costas, a pesar de ser uno de los territorios más deseados y apreciados por la sociedad contemporánea, son al mismo tiempo unas grandes desconocidas. Son sistemas adaptativos complejos, con importantes entradas y salidas de materiales y energía. Sus transformaciones son graduales y progresivas en sus variables lentas, como por ejemplo la subida del nivel del mar o la erosión. Sin embargo, en otras ocasiones, los cambios siguen patrones de ciclos más abruptos, con picos de intensidad que provocan efectos más dramáticos para las poblaciones costeras, como en el caso de los tsunamis y huracanes. Todas estas dinámicas se ven amplificadas en nuestros días por los efectos del cambio climático. De hecho, los dos factores que más inciden en la variabilidad de los sistemas costeros son el clima/meteorología y, directa o indirectamente, las actividades humanas ⁹. Por ello es necesario conocer las consecuencias de la relación entre las dinámicas costeras y el cambio climático, como paso previo a cualquier reformulación de la planificación y diseño de estos entornos. Para ello es posible apoyarse en un marco teórico genérico realizado para evaluar los peligros inherentes al cambio climático a través de un sistema combinado de clasificación y evaluación de riesgos costeros conocido como *The Coastal Hazard Wheel* ¹⁰. Este marco se ha desarrollado para ser utilizado en escalas relevantes para la planificación regional y nacional y tiene como objetivo cubrir todos los ambientes costeros mundiales a través de un sistema de clasificación costera especialmente diseñado que contiene 113 tipos genéricos de costa basándose en parámetros biogeofísicos clave. Utiliza como base una categorización geológica, a la que se le añaden las principales fuerzas y procesos dinámicos que actúan en el medio costero y en el propio marco geológico. Parte del reto de esta clasificación ha sido reflejar un número de entornos genéricos lo más bajo posible, manteniendo al mismo tiempo la utilidad del sistema de clasificación para la toma de decisiones y el diseño. Los componentes incluidos son la disposición geológica –o registro estratigráfico–, la exposición a las olas, el rango de mareas, la flora / fauna, el balance de sedimentos y las tormentas. De este modo, cada sistema costero genérico tiene una combinación específica de estas variables. Este marco proporciona también información sobre el grado en que los efectos clave del cambio climático son inherentes a cada entorno costero. Las variables de cambio climático consideradas en este sentido son las definidas en el Cuarto Informe de Evaluación del IPCC –*Intergovernmental Panel on Climate Change*– e incluyen un aumento de la temperatura media global de 1,1-6,4°C para 2100, un aumento del nivel del mar global de 0,18-0,59 m en 2100, un aumento medio de la temperatura de la superficie del mar, una disminución media del pH del agua del océano, una posible intensificación de los ciclones tropicales y una posible alteración de los patrones de precipitación/escorrentía. De este modo se definen como riesgos más significativos: la alteración de los ecosistemas, inundación gradual, intrusión salina, erosión e inundaciones. El resultado es un conjunto de 565 evaluaciones de riesgos individuales, graduada en cuatro niveles de riesgo diferentes. Lo interesante es que la clasificación realizada y su combinación con los efectos del cambio climático sirve aquí para ilustrar las transformaciones más representativas inherentes a los sistemas costeros a lo largo del mundo. [3]

Hacia un nuevo marco conceptual de la planificación y diseño litoral

Si la intensa y extensa transformación física del litoral surge en parte, como relataba Corbin, fruto de un cambio de mentalidad, del mismo modo, la conciencia antropocena podría ayudarnos entonces a reinventar la costa a la luz de los efectos del cambio climático. El sociólogo alemán Ulrich Beck en su artículo titulado: “*How Climate Change Might Save the World*” ¹¹ alimenta esta hipótesis al argumentar que efectivamente el cambio climático salvará el mundo, pero probablemente de manera diferente a como se espera. Para él, no se trata de contemplar las consecuencias negativas que nos traen las nuevas condiciones económicas y ecológicas globales sino, por el contrario, aprovechar las consecuencias imprevistas, pero potencialmente positivas y emancipadoras de las catástrofes. Es entonces, cuando los modelos establecidos fracasan, cuando es posible alumbrar el germen de nuevos órdenes, estructuras y relaciones. Por lo tanto, lejos de aproximarnos a la melancolía o al pesimismo, la conciencia de la condición antropocena supone para los diseñadores y planificadores todo un reto. Un reto en el que la cruzada ecologista que defiende que aún es posible encontrar, al menos regionalmente, ecosistemas en funcionamiento a gran escala por los que vale la pena trabajar para mantener su funcionalidad, es compatible con trabajar para que paisajes fuertemente influenciados por los seres humanos puedan ser gestionados de una manera que preserve, o incluso expanda, la diversidad biológica y su autorregulación, al menos localmente.

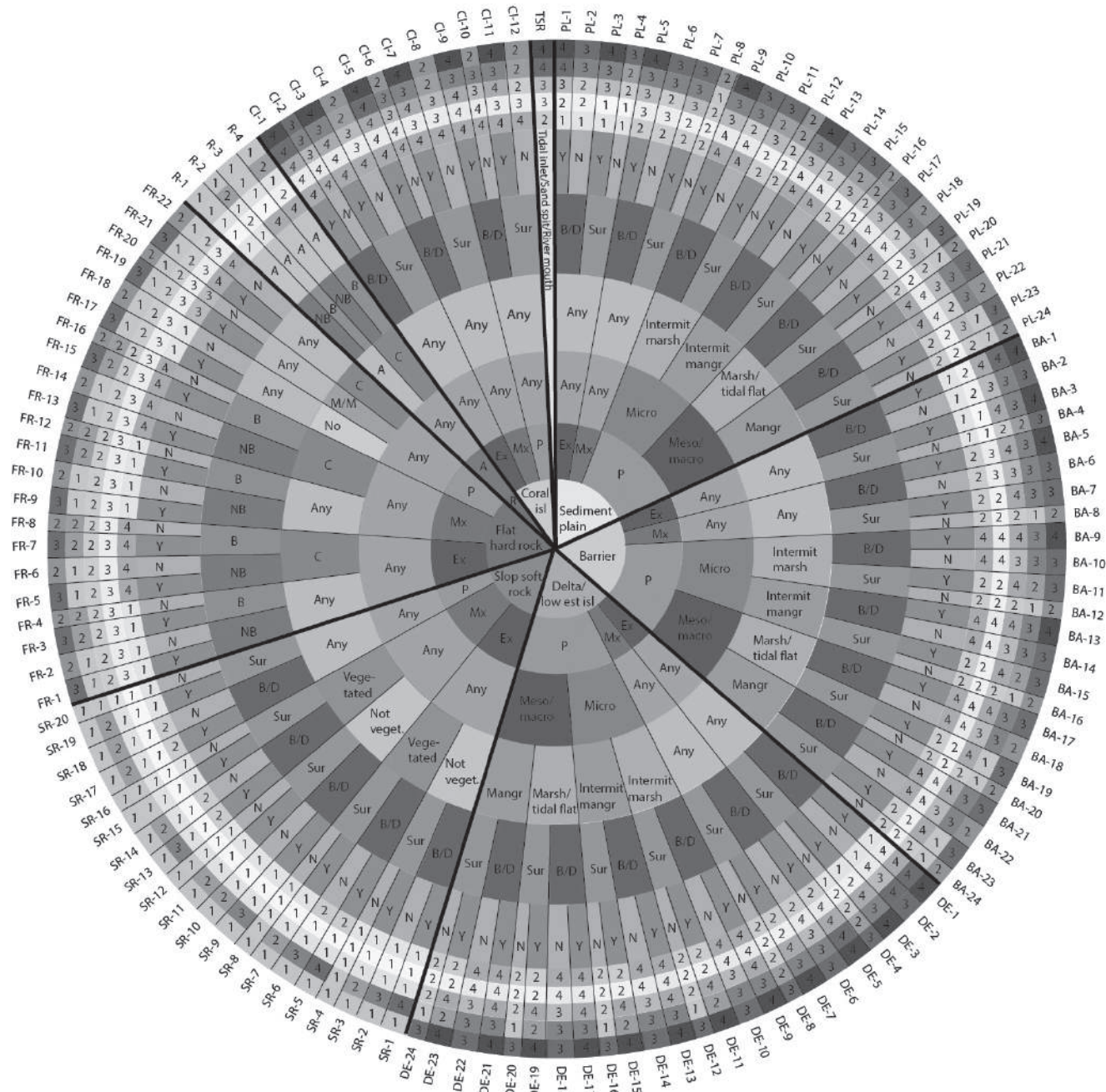
⁸ CORBIN, Alain. *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Mondadori, 1993, Barcelona.

⁹ CROSSLAND, Christopher. J., KREMER, Hartwing. H., LINDEBOOM, Han. J., MARSHAL CROSSLAND, Janet. I, LE TISSIER, Martin. D.A. *Coastal Fluxes in the Anthropocene*. Berlin, Heidelberg: Springer Berlin Heidelberg, 2005.

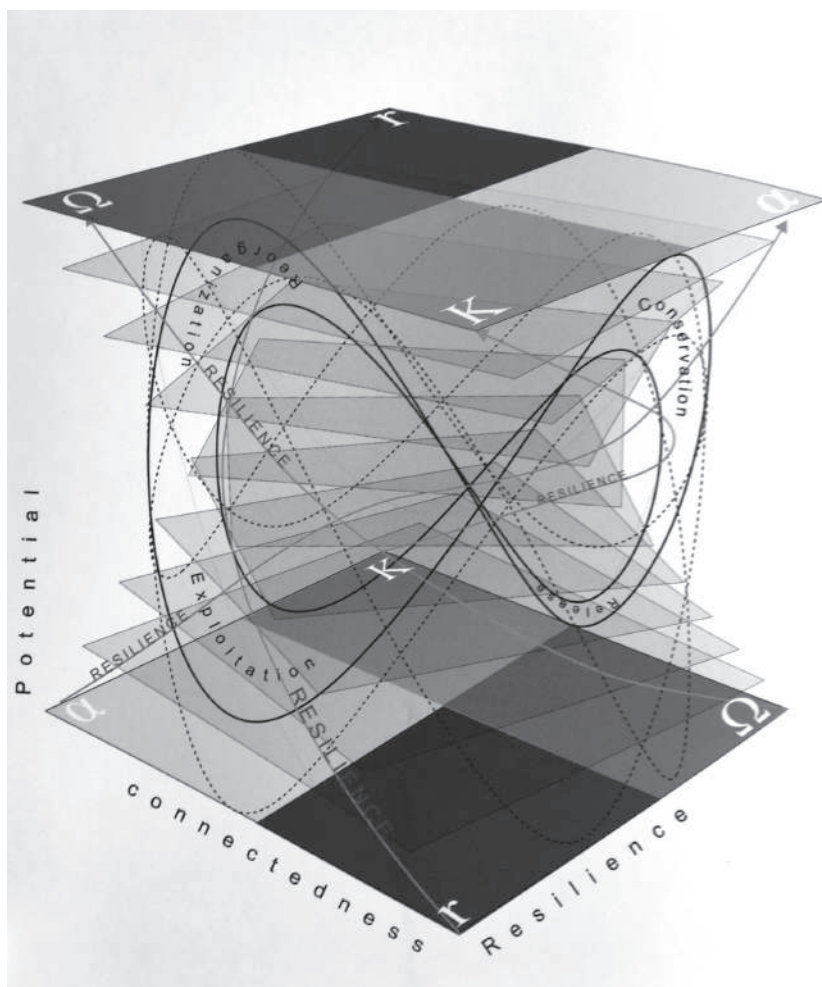
¹⁰ APPELQUIST, Lars Rosendahl & HALSNAES, Kirsten. “The Coastal Hazard Wheel system for coastal multi-hazard assessment & management in a changing climate”, *Journal of Coastal Conservation*, vol 19, n° 2, 2015.

¹¹ BECK, Ulrich. “How Climate Change Might Save the World: Metamorphosis”, *Wet Matter, Harvard Design Magazine*, n° 39, 2014, p. 88–98.

[3] The Coastal Hazard Wheel. APPELQUIST, Lars Rosendahl & HALSNAES, Kirsten. “The Coastal Hazard Wheel system for coastal multi-hazard assessment & management in a changing climate”, *Journal of Coastal Conservation*, vol 19, n° 2, 2015.



[3]



[4]

Para desarrollar esta hipótesis, la tesis doctoral de la que surge este artículo analiza dos de los eventos más catastróficos a los que la sociedad estadounidense ha tenido que enfrentarse en la última década: el huracán Katrina, que en agosto de 2005 dejaba tras de sí casi 2.000 fallecidos, cientos de miles de desplazados en Louisiana, Mississippi y Alabama y más de 100 billones de dólares en daños materiales; y el huracán Sandy, que en octubre de 2012 arrasaba la costa noreste de Estados Unidos –New York y New Jersey– dejando tras de sí 186 fallecidos, más de 600.000 viviendas dañadas, 200.000 pequeños negocios cerrados y unas pérdidas económicas que se cifraron en 65,7 billones de dólares a lo largo de más 24 estados. Ante estas catastróficas e inesperadas consecuencias en uno de los países más desarrollados tecnológicamente, se hizo necesario la búsqueda de nuevos modelos. Eso se llevó a cabo a través de dos concursos internacionales de ideas de planificación y diseño: *Changing Course competition for the future of the Lower Mississippi River Delta* (2014-2015) y *Rebuild by Design*, (2012-2015) ¹².

Tras el análisis de ambos concursos y sus propuestas, es posible reconocer, como apuntaba Beck, el comienzo de un cambio de mentalidad y la emergencia de nuevos órdenes que pueden sintetizarse, por un lado, en un conjunto de proposiciones que avanzan un nuevo marco conceptual y que confrontan pasado y futuro; y, por otro, en un nuevo abecedario visual de prácticas y herramientas de diseño para la adaptación del litoral a los efectos del cambio climático.

Las proposiciones

Estas proposiciones condensan lo que para John Meyer, uno de los más importantes estudiosos de la política ambiental, resulta imprescindible en el contexto actual y que no es más que la construcción de un nuevo marco conceptual para aplicar a la práctica de la planificación y diseño litoral ¹³.

Del riesgo a la resiliencia

No sabemos si vivimos en un mundo con más riesgos que los de anteriores civilizaciones, sin embargo, la sociedad actual ha sido definida por algunos sociólogos, como Ulrich Beck y Niklas Luhmann, como una sociedad en riesgo. No se trata tanto de la cantidad de riesgo como de la falta de control y desconocimiento de las consecuencias inesperadas que las acciones de una parte de la sociedad tienen sobre el medio socio-ecológico, lo que diferencia este momento

[4] Ciclos adaptativos de los ecosistemas redibujados e interpretados por Tomás Folch, Nina Marie Lister y Chris Reed. REED, Chris, & LISTER, Nina-Marie. *Projective ecologies*. Barcelona: Harvard Graduate School of Design and ACTAR, 2014, p 278.

¹² Concursos internacionales de ideas: Rebuild by Design (<http://www.rebuildbydesign.org/>) o Changing Course (<http://changing-course.us/>)

¹³ MEYER, John. M. *Engaging the everyday: environmental social criticism and the resonance dilemma*. Cambridge, MA: MIT Press, 2015.

¹⁴ LAWRENCE, V., CAMPANELLA, J., & THOMAS, J. "The Resilient City: How Modern Cities Recover from Disaster". *Journal of Urban Affairs*, n° 29, 2005.

¹⁵ MCHARG, Ian. *Design with nature*. New York, NY: Garden City, N.Y. Published for the American Museum of Natural History by the Natural History Press, 1969.

de la historia. No obstante, es posible afirmar que la noción determinista y fiable de riesgo con la que se ha venido planificando y diseñando a ambos lados del Atlántico durante los últimos siglos, se ha demostrado falible. Y es que el desarrollo de la tecnología ha sido envuelto en un halo de conocimiento absoluto, infalible y seguro, que ha llevado a amplificar los riesgos inherentes de los sistemas litorales al forzarlos hasta límites inimaginables, con consecuencias catastróficas cuando fallan.

Pero los sistemas socio-ecológicos no tienen comportamientos lineales y predecibles. La sintética caracterización de los sistemas costeros y sus riesgos ante los efectos del cambio climático ejemplificada por *The Coastal Hazard Wheel* –erosión, intrusión salina, subida gradual del nivel del mar, inundación y alteración de los ecosistemas– sirve para tomar conciencia de su diversidad y complejidad, así como de su dimensión y alcance espacio-temporal. Por ello, son cada vez más las voces autorizadas que nos convocan a una reflexión para abandonar los grandes proyectos infraestructurales de carácter defensivo, en favor de una planificación y diseño adaptativos ante los efectos del cambio climático. Es en este contexto, donde el concepto de resiliencia ha supuesto una renovación en la manera de entender las relaciones entre hombre y naturaleza dominante en la Modernidad. Probablemente la noción más extendida de este concepto tenga que ver con la capacidad de un sistema de sobreponerse y recuperarse tras una perturbación. Pero su alcance va mucho más allá y en las últimas décadas este concepto ha evolucionado llegando a convertirse en el marco para la comprensión de cómo los sistemas adaptativos complejos se auto-organizan y cambian a lo largo del tiempo. [4]

Diseñar la resiliencia de los territorios litorales en el contexto actual de cambio climático conlleva, si se quiere mantener su funcionamiento a largo plazo, reconocer sus dinámicas internas y la reacción –para cada tipología costera– de las variables lentas y acumulativas ante los efectos del cambio climático. La capacidad de reforzar la resiliencia consiste en dejar –o posibilitar– al sistema mutar en respuesta a las adversidades. Esto hace saltar por los aires la práctica del urbanismo contemporáneo ya que el diseño resiliente necesariamente implica una posición proactiva y creativa. No consiste por lo tanto en aislar o preservar enclaves litorales por su singularidad o estado de conservación, sino que es necesario asegurar el funcionamiento del conjunto del sistema, así como su capacidad de transformación y adaptación a los efectos del cambio climático. Conlleva entonces un planteamiento multiescalar, como proceso iterativo de planificación y diseño, de estrategia y proyecto, de experimentación, gestión y aprendizaje continuado ¹⁴.

Del diseño a la investigación a través del diseño

La necesidad de gestionar la incertidumbre de los sistemas socio ecológicos ante los efectos del cambio climático, supone también un cambio en los procesos de planificación y diseño. Esto implica pasar del diseño en sí mismo a la investigación a través del diseño. Es decir, del diseño como acto ideal abstraído del contexto, al diseño como proceso táctico y experimental, dentro de un marco científico. Y es que es necesario asumir que el problema que el planificador o el diseñador debe resolver cuando se enfrenta a los efectos del cambio climático es incierto y desconocido y que además no tiene una única respuesta posible. Esto es lo que se denomina como un problema retorcido. Esta cuestión aplicada a la planificación nos indica que el análisis no es suficiente para comprender todo el conjunto de relaciones de los sistemas. Por lo que incorporar la investigación a través del diseño, incluso como una herramienta para la formulación de las preguntas, abre nuevas posibilidades. No se trata de responder a cuestiones concretas a través del diseño, sino de utilizar este como parte del proceso de análisis y de creación de escenarios futuros cuya implementación sea capaz de servir a los objetivos identificados, con independencia de que no se puedan predecir los procesos que vayan a desencadenarse. Este pensamiento resiliente conlleva el entendimiento de la planificación como un conjunto de acciones experimentales en las que innovación y tecnología se funden a través del diseño volviendo a reconciliar esa antigua separación entre las ciencias y el arte, entre la investigación y el proyecto. En los dos concursos de ideas analizados el diseño se convierte en el auténtico motor de propuestas que no se basan ya tanto en tendencias contrastadas con datos históricos, como en la generación de escenarios futuros que toman forma a través de proyectos de nuevos paisajes capaces de evolucionar en el espacio y en el tiempo.

De la infraestructura al paisaje

Específicamente en el campo de la planificación y desde que en 1969 se publica por primera vez la obra de Ian L. McHarg *Proyectar con la Naturaleza* ¹⁵, el análisis del territorio surge como una herramienta que propone abandonar los planes basados exclusivamente en el desarrollo de la forma urbana para dar paso a otros centrados en un entendimiento ecológico del mismo, como binomio naturaleza-ciudad. De este modo, las actividades humanas entran a formar parte

del sistema, ya que la manera en la que se desarrollan modifica el comportamiento global del mismo. Es en este contexto en el que el paisaje se constituye como el marco conceptual y espacial, el medio desde el que inducir estos procesos de cambio. De esta necesidad, surge la creciente alineación de dos disciplinas, urbanismo y paisaje, que nunca debieron disociarse. Y es que en cierta manera el paisaje ha supuesto un remedio frente al urbanismo convencional. Desde esta perspectiva regenerativa y adaptativa del paisaje muchos planificadores han aprendido a analizar y teorizar territorios, ecosistemas, redes e infraestructuras, así como a planificar y diseñar vastas extensiones vacías o urbanizadas. El urbanismo se ha enriquecido con el estudio de los ecosistemas, su conservación y biodiversidad. Esta influencia cobra fuerza en las últimas décadas de la mano de la comprensión de su funcionamiento metabólico y capacidad de resiliencia. Los campos de la ecología del paisaje, el urbanismo ecológico y, más recientemente, el urbanismo paisajístico han sentado las bases de esta aproximación.¹⁶

Al mismo tiempo, en el ámbito del diseño, la emulación de las formas, los procesos y los sistemas naturales se ha convertido en un campo de creatividad e innovación tecnológica. Mucha de la atención prestada a los ecosistemas en el diseño contemporáneo se ha centrado en su concepción como infraestructuras que catalizan procesos, al mismo tiempo que desarrollan un programa técnico, como calles, barreras o filtros¹⁷. Cada vez son más frecuentes proyectos que integran los procesos naturales y fortalecen las lógicas del lugar dando forma a nuevas infraestructuras blandas o paisajes infraestructurales, como herramientas con las que trabajar con las fuerzas de la naturaleza. Al mismo tiempo se revisan los modelos de desarrollo de las ciudades gracias a nuevas interacciones del paisaje, infraestructura y urbanización.¹⁸

En esta misma línea de pensamiento se sitúa la construcción de paisajes generativos basados en los ciclos, procesos y flujos que engendran diferentes formas y formatos de interacción con la naturaleza. Se trata de paisajes que también son fuentes y recursos de nuevas sinergias de la ciudad con su medio y que se manifiestan a través de herramientas de infiltración, transporte de sedimentos, fertilización de suelos, protección frente a temporales y otros muchos servicios metabólicos. En la gestión y calibración de esos intercambios es donde el diseño se convierte en director de las capacidades productivas y en configurador de un registro legible de complejos y dinámicos paisajes.¹⁹

Esta dimensión del paisaje como infraestructura regenerativa y adaptativa es la que se reclama como herramienta de resiliencia de los paisajes costeros ante los efectos del cambio climático. Las propuestas de los equipos a los concursos *Changing Course* y *Rebuild by Design* evidencian una fuerte apuesta por el paisaje como infraestructura y por las medidas basadas en la naturaleza –motores de arena, trampas de sedimentos, bermas biodrenantes, marismas y humedales artificiales, arrecifes vivos, etc.– y las medidas no estructurales –programas de resiliencia, estrategias de gestión de agua, políticas de realojo, etc.– frente a las actuales infraestructuras duras y de carácter defensivo.²⁰

Lexicón para el diseño de costas resilientes

Aunque el diseño de paisajes costeros resilientes ante los efectos de cambio climático conlleva su integración en cada contexto local, es posible reconocer nuevos tipos, como piezas de este nuevo imaginario y vocabulario con el que diseñar en base a sus características socio-ecológicas²¹. Se trata de tipologías –estructuras y procesos– ligadas a un vocabulario desconocido hasta la fecha en la planificación y diseño del litoral. El nuevo marco conceptual anteriormente descrito recoge una semántica propia que da forma a este conjunto de nuevas herramientas capaces de nutrir los procesos socio-ecológicos que harán posible la reinención de la costa a través del diseño de paisajes resilientes. Y es que el lenguaje, incluyendo el científico y el técnico, está siempre vivo. Su evolución le ha permitido su adaptación a los distintos contextos y sociedades a lo largo de los siglos conformando el sustrato de su cultura. El Lexicón que se propone en este texto es solo una muestra, una porción de ese nuevo vocabulario que queda por construir para el diseño de costas resilientes.²² [5]

Todas estas herramientas sintéticamente representadas en la imagen 5 se pueden agrupar en cuatro grandes familias que pueden trabajar de manera complementaria fluctuando en el espacio y en el tiempo, dependiendo de los contextos.

– Las medidas naturales son aquellas que evolucionan con el tiempo a partir de acciones físicas, biológicas, geológicas y procesos químicos que operan en la naturaleza. Las estructuras naturales costeras pueden tener infinitas formas que van desde los arrecifes, islas barrera, dunas, playas o humedales, entre otros. Estas configuraciones evolucionan de manera diferenciada al estar sometidas a distintos efectos del cambio climático.

– Las medidas basadas en la naturaleza están creadas por el diseño del hombre a partir de la

¹⁶ CORNER, James. "Ecology and landscape as agents of creativity". THOMPSON, George F., STEINER, Frederick R. *Ecological design and planning* New York: John Wiley & Sons, 1997, pp 81-108. CORNER, James. *Recovering landscape: essays in contemporary landscape architecture*. New York, NY: Princeton Architectural Press, 1999. MOSTAFAVI, Mohsen., & DOHERTY, Garet. *Ecological Urbanism*. Cambridge, MA: Lars Müller publishers, 2010. REED, Chris, & LISTER, Nina-Marie. *Projective ecologies*. Barcelona: Harvard Graduate School of Design and ACTAR, 2014. WALDHEIM, Charles. "Landscape as Urbanism". WALDHEIM, Charles (Ed.), *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006, pp 35-53.

¹⁷ BERRIZBEITIA, Anita, & POLLAK, Linda. *Inside/outside: between architecture and landscape*. Rockport: Rockport Publishers Inc, 1999.

¹⁸ BÉLANGER, Pierre. "Landscape infrastructure: urbanism beyond engineering". *PhD Thesis Wageningen University*, 2013. REED, Chris. "Public Works Practice". WALDHEIM, Charles (Ed.), *The Landscape Urbanism Reader*. New York: Princeton Architectural Press, 2006, pp 267-285.

¹⁹ FLETCHER, David. "Los Angeles River Watershed: Flood Control Freakology". VARNELIS, Kazys, *The infrastructural city: networked ecologies in Los Angeles*. Barcelona: Actar, 2008, pp 34-51. LISTER, Nina-Marie. "Sustainable Large Parks: Ecological Design, or Designer Ecology". CZERNIAK, Julia, & HARGREAVES, George, *Large Parks*. New York: Princeton Architectural Press, 2007, pp 35-57. ORFF, Kate. "Cosmopolitan Ecologies". BRASH, Alexander, HAND, Jamie, ORFF, Kate. *Gateway: visions for an urban national park*. New York, NY: Princeton Architectural Press, 2011, pp 50-73. REED, Chris. "The Agency of Ecology". MOSTAFAVI, Mohsen., & DOHERTY, Garet (Eds.), *Ecological Urbanism*. Cambridge, MA: Lars Müller Publishers, 2010, pp 324-329. VARNELIS, Kazys. "Introduction: Networked Ecologies". *The infrastructural city: networked ecologies in Los Angeles*. Barcelona: Actar, 2008, pp 4-16.

²⁰ Ver imagen 5. Lexicón para el diseño de costas resilientes. Elaboración propia.

²¹ HILL, Kristina. "The New Age of Coasts: A Design Typology - Strategies for flood control". *Topos: European Landscape Magazine*. n.º 87, 2014, p 16.

²² Los casos de estudio que alimentan esta investigación (las propuestas ganadoras de los concursos Rebuild by Design competition y Changing Course competition) se desarrollan en dos tipos de costas: costa sedimentaria de pendiente moderada y deltaica, respectivamente. Por lo tanto, el Lexicón propuesto debe ampliarse a otro tipo de costas, como las rocosas o los arrecifes de coral, en futuras investigaciones. Para esta clasificación se ha atendido a la caracterización costera propuesta por The Coastal Hazard Wheel system.

ingeniería, la construcción o el trabajo con los procesos naturales y proveen, como las naturales, múltiples beneficios ecosistémicos. Estas estructuras, aunque sintéticas, funcionan de modo análogo a como lo hacen las naturales.

– Las medidas estructurales son las construcciones tradicionales de disminución de la erosión y protección costera, protección de las inundaciones y minoración de la fuerza del oleaje. La tecnología sigue su avance en el camino de construir una mayor adaptabilidad de las mismas a los procesos dinámicos costeros. Se propone pasar de duras a semi-duras, de fijas a móviles y de monofuncionales a multifuncionales, ampliando así el abanico de beneficios posibles e integrándose en la construcción de paisajes con las anteriores.

– Las medidas no estructurales son aquellas encaminadas a completar las anteriores y operan en relación a las comunidades colaborando a la regulación de los flujos. Incluyen las medidas encaminadas a facilitar procesos de mejora y equidad social frente a los riesgos. Pueden consistir en la adquisición de terrenos, la reubicación de barrios, la sustitución paulatina de usos y actividades por otros más compatibles con el entorno. Pueden también conllevar ayudas económicas, físicas o sociales y son imprescindibles en cualquier contexto. El ideal, como en las medidas anteriores, es que su desarrollo pueda llegar a una gestión sostenida en el tiempo sin el apoyo final de las instituciones. [6]

La inaplazable reinención de la costa

Se podría decir que la condición antropocena no deja otra alternativa para los paisajes litorales de todo el mundo que su transformación fruto de la aceptación de los efectos del cambio climático. Por lo tanto, si la condición antropocena es resultado del binomio entre hombre y naturaleza, entre natural y artificial como componente esencial de su carácter híbrido; si el mundo en que habitamos es un sistema –adaptativo complejo– en el que los cambios, las transformaciones, incluso las perturbaciones constituyen la base de su proceso evolutivo; si reconocemos la costa como un sistema socio-ecológico adaptativo y complejo, reconoceremos también que su dinamismo, su capacidad de variación morfológica y ecológica, es parte esencial de su identidad. Y es que las costas se transforman, mutan, se metamorfosean como repuesta al contexto. Si esto es así, no es posible que nuestra manera de relacionarnos con la costa se limite como hasta la fecha a la mera protección, la regulación de usos o la construcción de obras e infraestructuras que imposibilitan la evolución natural del litoral, a la vez que amplifican los efectos, convertidos ahora sí en amenazas, del calentamiento global.

La reinención de la costa requiere de una visión dinámica basada en la observación detallada de sus fenómenos externos y en la experimentación intuitiva a través del diseño, capaz de catalizar su auto-organización y transformación. Una transformación donde los distintos componentes o estructuras del sistema socio-ecológico presentan una correspondencia funcional –anatómica y morfológica–. Esto permite diseñar la relación entre lo cambiante y lo permanente. Donde, además, lo cambiante forma parte de una constante y continuada adaptación morfológica, proceso que posibilita continuar con la observación y el diseño, como mecanismo de gestión dinámica de una sociedad con su costa. Una reinención conceptual y técnica que supone una oportunidad para diversas metamorfosis físicas y sociales del litoral como condición de resiliencia.

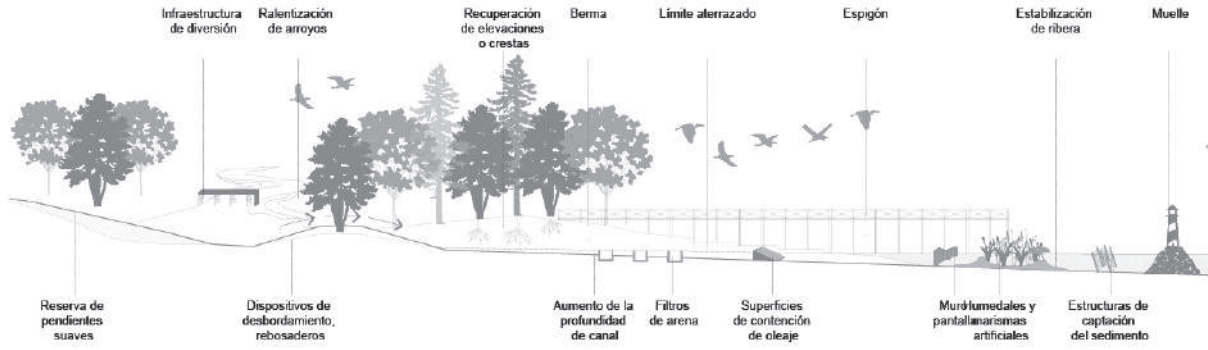
[5]

<p>NOMBRE amenaza a la que hace frente o combate el componente</p> <p>periodo de implementación periodo hasta estar operativo (tras el de implementación)</p> <p>descripción</p>	<p>MEDIDAS NATURALES</p> <p>Las herramientas naturales se generan y evolucionan a partir de los procesos físicos, biológicos, geológicos y químicos que tienen lugar en el medio costero. Las estructuras naturales que encontramos en esta categoría se manifiestan a través de una amplia diversidad de formas: arrecifes, islas barrera, dunas, humedales, marismas, etc.</p>	<p>CUENCA DE RALENTIZACIÓN DE ARROYOS</p> <p>Área de retención de escorrentías para la captación de sedimento y materia orgánica.</p>	<p>CUENCA DE BIORRETENCIÓN</p> <p>Depresiones del terreno para el tratamiento in situ de las escorrentías de agua de tormenta.</p>	<p>SISTEMA DUNAR</p> <p>Depósitos de arena y grava modelados por el viento y el oleaje sobre la banda costera.</p>
<p>CLASIFICACIÓN EN FUNCIÓN DEL TIPO DE ESTRUCTURA</p> <p>natural basado en procesos naturales estructural no estructural</p>	<p>CANALES DE INTRUSIÓN DE AGUA SALADA</p> <p>Áreas que permiten que el agua salada del océano se filtre en acuíferos de agua dulce próximos a la costa.</p>	<p>ANEGADO CANAL DE INUNDACIÓN</p> <p>Área de entrada del material lavado o recolectado por el azote de olas excepcionalmente fuertes.</p>	<p>MARISMA</p> <p>Humedales en el litoral dominados por especies macrofitas y otras plantas herbáceas.</p>	<p>VEGETACIÓN A PARTIR DE SEMILLAS VEGETATION</p> <p>Cobiertas que fomentan a formar comunidades de fácil expansión gracias a su alta productividad de semillas.</p>
<p>AMENAZAS A LAS QUE SE ENFRENTA EL COMPONENTE</p> <p>perturbación en las oscilaciones inundación por lluvias inundación</p>	<p>CUENCA DE DRENAJE DE AGUA DE TORMENTA</p> <p>Depresión poco profunda utilizada para ralentizar y tratar in situ la escorrentía del agua de tormenta.</p>	<p>ESTANQUES</p> <p>Masa de agua natural o artificial considerado normalmente de menor tamaño que un lago.</p>	<p>BOSQUE DE AGUA DULCE</p> <p>Extensa área de vegetación acuática adaptada a una baja concentración de sal en el medio, menos del 1‰.</p>	<p>MEDIDAS BASADAS EN PROCESOS NATURALES</p> <p>El proceso de implantación de herramientas basadas en procesos naturales comienza con su diseño por parte del hombre, su mejora por medio de la ingeniería, su construcción y su actualización en el entorno. Para todo esto solo el primer paso para alcanzar su completo funcionamiento en el medio a través de la interacción con los procesos naturales para lograr un aporte relevante en problemas específicos como la gestión de inundaciones.</p>
<p>MEJORAS INFRAMAREALES</p> <p>Mejoras en la batimetría y las condiciones biológicas con estructuras y procesos que tienen lugar en el medio.</p>	<p>BERMA</p> <p>Plataforma lineal poco pronunciada dispuesta en un dique o en el litoral a lo largo de la costa.</p>	<p>BERMA CON BIODRENAJE</p> <p>Elementos estructurantes con capacidad de ralentizar, absorber, infiltrar y filtrar el agua de las tormentas.</p>	<p>BERMA PARQUE</p> <p>Berma como espacio verde dentro del entorno urbano con funciones recreativas, educativas, culturales...</p>	<p>PARQUE</p> <p>Pieza de territorio, pública o privada, reservada para fines recreativos, educativos, estéticos o estéticos.</p>
<p>ROMPEOLAS EXPUESTO</p> <p>Estructura construida con elementos naturales cuyo diseño morfológico cataliza ciertas mejoras en los (...)</p>	<p>ROMPEOLAS INTERMAREAL</p> <p>(...) habitats naturales. Su construcción en el mar tiene el objetivo de reducir drásticamente la acción (...)</p>	<p>ROMPEOLAS INFRAMAREAL</p> <p>(...) del oleaje, también servir como refugio a las especies que habitan el entorno litoral próximo a la costa.</p>	<p>ISLAS FLOTANTES</p> <p>Masca flotante de sustrato compuesto por lodos y turba que permita el crecimiento de plantas acuáticas.</p>	<p>ARRCIFES ARTIFICIALES</p> <p>Estructura artificial que puede imitar algunas de las características y funciones de un arrecife natural.</p>
<p>DISPOSITIVOS DE DESBORDAMIENTO REBOSADEROS</p> <p>Elementos que permiten la adición de material dragado que es depositado sobre las playas de la banda costera.</p>	<p>DISPOSITIVOS DE CONTROL DE AVULSIONES</p> <p>Estructura o pieza de territorio diseñada como barrera o para cambiar el curso de una masa de agua.</p>	<p>SUPERFICIES DE CONTENCIÓN DEL OLEAJE</p> <p>Puede tratarse del acabado superficial de un dique o terraplén para evitar su erosión y colapso.</p>	<p>CALLES VERDES</p> <p>Las calles verdes captan del agua proveniente de las tormentas y son capaces de gestionar sus escorrentías.</p>	<p>JARDÍN COMUNITARIO</p> <p>Cualquier pieza del territorio pública o privada donde los individuos mantienen y cultivan especies de plantas.</p>
<p>ESCLUSAS DE SEGURIDAD</p> <p>Serie de compuertas que controlan las mareas en los ríos y canales.</p>	<p>DRENAJE DE TORMENTA</p> <p>Un drenaje de tormenta de agua superficial está diseñado para evacuar el exceso de agua de lluvia.</p>	<p>CORREDOR TIERRA-MAR</p> <p>Espacio abierto que incluye parques costeros, paseos marítimos, corredores de acceso, etc.</p>	<p>ELEVACIÓN DE CALLES Y TERRENO</p> <p>Los diques de terreno artificial protegen los territorios bajos de las posibles inundaciones.</p>	<p>MURO DESPLEGABLE</p> <p>Muros modulares listos para abarrotar y hacer frente a posibles inundaciones.</p>
<p>INCREMENTO DE PROFUNDIDAD EN UN CANAL</p> <p>Mantenimiento de la capacidad del canal para asegurar la evacuación de crecidas y la navegación.</p>	<p>ALIVIADERO MULTI-ALTURA</p> <p>Estructuras que pueden formar parte de un dique o situarse en la parte posterior de uno.</p>	<p>COMPUERTAS DE PLEAMAR</p> <p>Dispositivo de control de corrientes entre un área intermareal y una masa de agua cercada por diques.</p>	<p>DISPOSITIVOS DE DRENAJE</p> <p>Receptores de agua superficial en acequias y canales que sirven como mecanismo de filtrado.</p>	<p>SIFÓN DE DRAGADO</p> <p>Dispositivo utilizado para conducir el sedimento acumulado en el lecho de masas de agua.</p>
<p>NO ESTRUCTURALES</p> <p>Las medidas no estructurales que complementan, completan o parcialmente sustituyen a las medidas estructurales incluyen modificaciones en las políticas públicas, prácticas de gestión, políticas regulatorias y políticas restauradoras. Esencialmente consisten en una serie de políticas tanto físicas como programáticas diseñadas a la medida de las necesidades de una comunidad y al nivel de riesgo en el que se sitúa con el objetivo de reducir este riesgo y mejorar la resiliencia costera. Este tipo de programas buscan evitar un desarrollo inconsciente y ayudar a los habitantes a prepararse contra las inundaciones.</p>	<p>DOTACIONES CULTURALES Y RECREATIVAS</p>	<p>DESARROLLO URBANÍSTICO RESIDENCIAL</p>	<p>POLÍTICAS DE RETROCESO ESTRATEGICO</p>	<p>PROGRAMAS EDUCATIVOS EN RESILIENCIA</p>

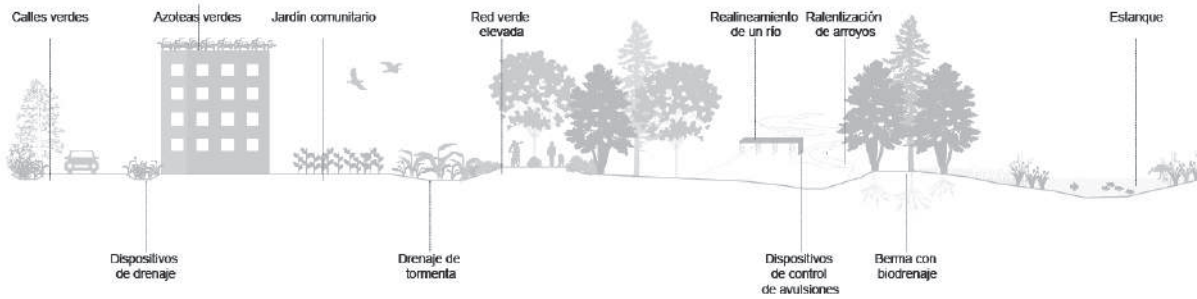
<p>ZONA DE SEDIMENTACIÓN</p> <p>Área de descenso de la velocidad del agua en la que el material en suspensión se deposita.</p>	<p>DIQUES DE RETENCIÓN SEDIMENTARIA</p> <p>Áreas de reserva cuyas diques interrumpen el proceso de transporte del material desde los ríos.</p>	<p>DUNA DE REPOSICIÓN</p> <p>Sistema durar de la banda costera que permite la relación entre el océano y las marismas salobres.</p>	<p>RECUPERACIÓN DE ELEVACIONES O CRESTAS</p> <p>Recuperación de su reducción pendiente y su coronación con una plataforma continua, alargada y más o menos plana.</p>	<p>BOSQUE DE MANGLARES</p> <p>Comunidad de arbustos y árboles algófilos capaces de desarrollarse en medios costero con fuerte acción del oleaje (bahías, deltas...)</p>	<p>LECHO DE ALGAS MARINAS</p> <p>Plantas marinas que crecen en zonas intermareales e intramareasles poco profundas.</p>
<p>ARRECIFE DE OSTRAS</p> <p>Densa agregación de colonias de ostras que forman extensas comunidades.</p>	<p>NIDO DE OSTRAS</p> <p>Lecho de material diverso que proporciona los necesarios puntos de agarre para el desove de las ostras.</p>	<p>ISLAS DE BAHÍA, ATOLONES E ISLAS INTERMAREALES</p> <p>Islas generalmente originadas a partir de arrecifes cuya forma en anillo rodea total o parcialmente una laguna.</p>	<p>ESTABILIZACIÓN DE RIBERAS</p> <p>Tratamientos estructurales y naturales en el margen de los arroyos cuyo diseño permite su estabilización.</p>	<p>ESTANQUE DE DEPOSITO</p> <p>Zona capaz de captar escorrentías cargadas de sedimento reduciendo sus elementos en suspensión.</p>	<p>ISLAS BARRERA</p> <p>Playas barrera cuya sección transversal incluye dunas, áreas de material, bocanque costero y marismas saladas.</p>
<p>MOTOR DE ARENA</p> <p>Estrategia costera cuyo diseño utiliza el poder de las corrientes para ayudar a proteger la banda libre.</p>	<p>JARDINES DE CAPTACION DE AGUA DE LLUVIA</p> <p>Áreas diseñadas para albergar especies nativas y captar y almacenar el agua proveniente de las tormentas.</p>	<p>AZOTEAS VERDES</p> <p>Sistema de vegetación, retención de agua, filtrado y drenaje instaladas en tejados y cubiertas.</p>	<p>JARDIN DE BIORRETENCIÓN</p> <p>Depresión poco pronunciada y con vegetación, diseñada para detener las escorrentías y agua de las tormentas.</p>	<p>RED VERDE ELEVADA</p> <p>Entramado de infraestructura verde elevada por encima de la potencial futura subida del nivel del mar.</p>	<p>INFRAESTRUCTURA DE DISPERSION</p> <p>Dispositivos que permiten cambiar el curso del agua para su canalización, construcción o entubado.</p>
<p>BARRERA CONTRA LA SALINIDAD</p> <p>Combinación de un dique neumático sobre una balsa de grava que impide el paso de agua salada.</p>	<p>CONSOLIDACIÓN DE HUMEDALES DRAGADOS</p> <p>Relleno de la red de canales abierta a través del dragado y de la exposición natural de humedales y marismas.</p>	<p>HUMEDALES Y MARISMAS ARTIFICIALES</p> <p>Humedales diseñados y generados por el hombre en un área originalmente seca.</p>	<p>DISPOSITIVO DE DEPOSITO DEL SEDIMENTO</p> <p>Elementos que permiten la adición y fijado del material dragado depositado sobre las playas de la banda costera.</p>	<p>RED DE MICROCAPTACIÓN</p> <p>Trampas para el fijado del sedimento continuamente sumergidas.</p>	<p>REFUERZO DE MARISMAS</p> <p>Reserva de material sedimentario y mejora de los ciclos de depósito sedimentario en marismas.</p>
<p>RESERVA DE PENDIENTES SUAVES</p> <p>Plataforma de leve pendiente con materiales permeables que se enfrenta a un creciente nivel del mar.</p>	<p>LÍMITE ATERRAZADO</p> <p>Superficie relativamente plana e inclinada en contacto con el mar que reduce la actividad del oleaje.</p>	<p>RESERVA DE AGUA DE TORMENTA</p> <p>Área de humedales y cuencas de arroyos donde el desarrollo urbano está restringido o prohibido.</p>	<p>FILTROS DE ARENA</p> <p>Salto de capas de arena que generan superficies rugosas cuya textura se incrementa aguas abajo.</p>	<p>ESTRUCTURAS DE CAPTACION DEL SEDIMENTO</p> <p>Dispositivo instalado in situ para capturar partículas levadas del terreno por las tormentas y las lluvias.</p>	<p>ÁREA DE RETENCIÓN DE AGUA</p> <p>Superficie de agua que fluctúa según las precipitaciones y escorrentías de áreas impermeables próximas.</p>
<p>CANAL DE ALIVIO DE ALTO OLEAJE</p> <p>Canal profundo en la cara de barriente de una barrera frente al oleaje que permite evacuar el exceso de agua.</p>	<p>ESTRUCTURALES</p> <p>Medidas que pueden ser realizadas en etapas posteriores para reducir la erosión costera o los riesgos asociados a la acción del oleaje y las inundaciones. Las estructuras tradicionales incluyen diques, puertas barrera contra el alto oleaje de las tormentas, compuertas, muros de contención, superficies de contención del oleaje, etc. El propósito de diques, muros y puertas barrera es el de prevenir y reducir las inundaciones, mientras que los compuertas y superficies de contención tienen el objetivo de reducir la erosión costera.</p>	<p>REALINEAMIENTO DE UN RIO</p> <p>Proceso de enderezamiento de un río como línea de defensa, evitando cobas de mantenimiento.</p>	<p>REALINEAMIENTO DE UN CANAL</p> <p>Construcción de un nuevo canal orientado a través de un territorio que anteriormente lo contenía.</p>	<p>MUELLE</p> <p>Estructura realizada en piedra u hormigón que se extiende mar adentro para proteger un puerto.</p>	<p>ESPIGÓN</p> <p>Estructura perpendicular a la línea costera para reducir las corrientes a lo largo de la costa y/o alejar el material.</p>
<p>MURO BÁSICO</p> <p>Herramienta de defensa costera estática construida frente al mar para proteger de las mareas y el oleaje.</p>	<p>BANCADA CONTINUA</p> <p>Límite rocoso, lamiado o plataforma plana o ligeramente inclinado con bancadas hacia el mar.</p>	<p>ANILLO DE DIQUES</p> <p>Anillo de compartimentación que establece diferentes niveles de seguridad frente a un posible evento climático.</p>	<p>ROMPEOLAS O DIQUE MARINO</p> <p>Muro o dique diseñado a detener el oleaje en una masa de agua.</p>	<p>DIQUE</p> <p>Muralla dispuesta a lo largo de la orilla de un río como resultado de inundaciones o avenidas.</p>	<p>PASEO MARÍTIMO</p> <p>Espacio público que desdibuja la línea de protección costera hacia el mar y que incluye elementos dotacionales.</p>
<p>TANQUE SÉPTICO</p> <p>Contenedor de aguas residuales y permite en la decantación de sólidos en suspensión y su digestión.</p>	<p>MURO PANTALLA</p> <p>Estructura que incluye una superficie de contención del oleaje e hilera de tablas de acero.</p>	<p>COMPUERTAS OSCILANTES</p> <p>Compuertas que se desplazan como barreras cuando el nivel de la masa de agua aumenta.</p>	<p>COMPUERTAS DE PLEAMAR INTELIGENTES</p> <p>Compuertas con elementos flotantes que las mantienen abiertas hasta que el agua alcanza cierto nivel.</p>	<p>BARRERA DE ALTO OLEAJE</p> <p>Estructura mecanizada cuya principal función es la de prevenir episodios de inundación costera.</p>	
<p>POLÍTICAS DE COHESIÓN DE LA COMUNIDAD</p>	<p>MEJORA DEL TRANSPORTE PÚBLICO</p>	<p>POLÍTICAS ESTRATÉGICAS DE GESTIÓN DEL AGUA</p>	<p>NUEVOS PUESTOS DE TRABAJO ASOCIADOS A INFRAESTRUCTURAS RESILIENTES</p>	<p>CADENA LOGÍSTICA DE EMERGENCIA MARÍTIMA</p>	<p>Lea las instrucciones de este medicamento</p> <p>consulte a su paisajista</p>



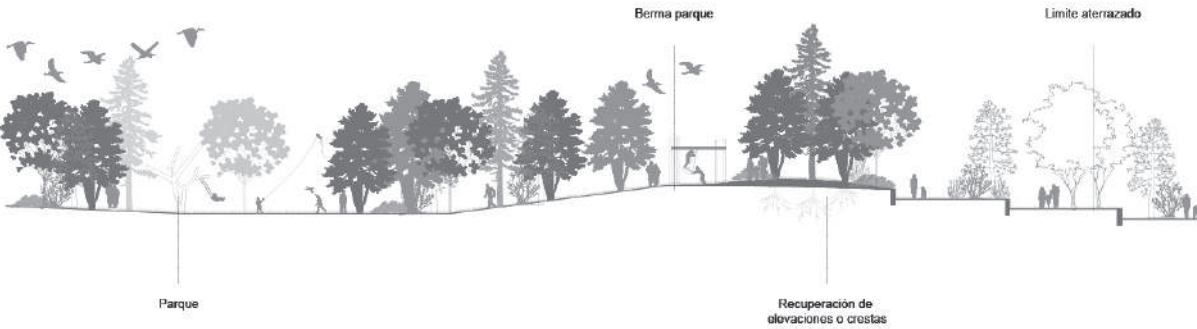
erosion



flooding



gradual inundation

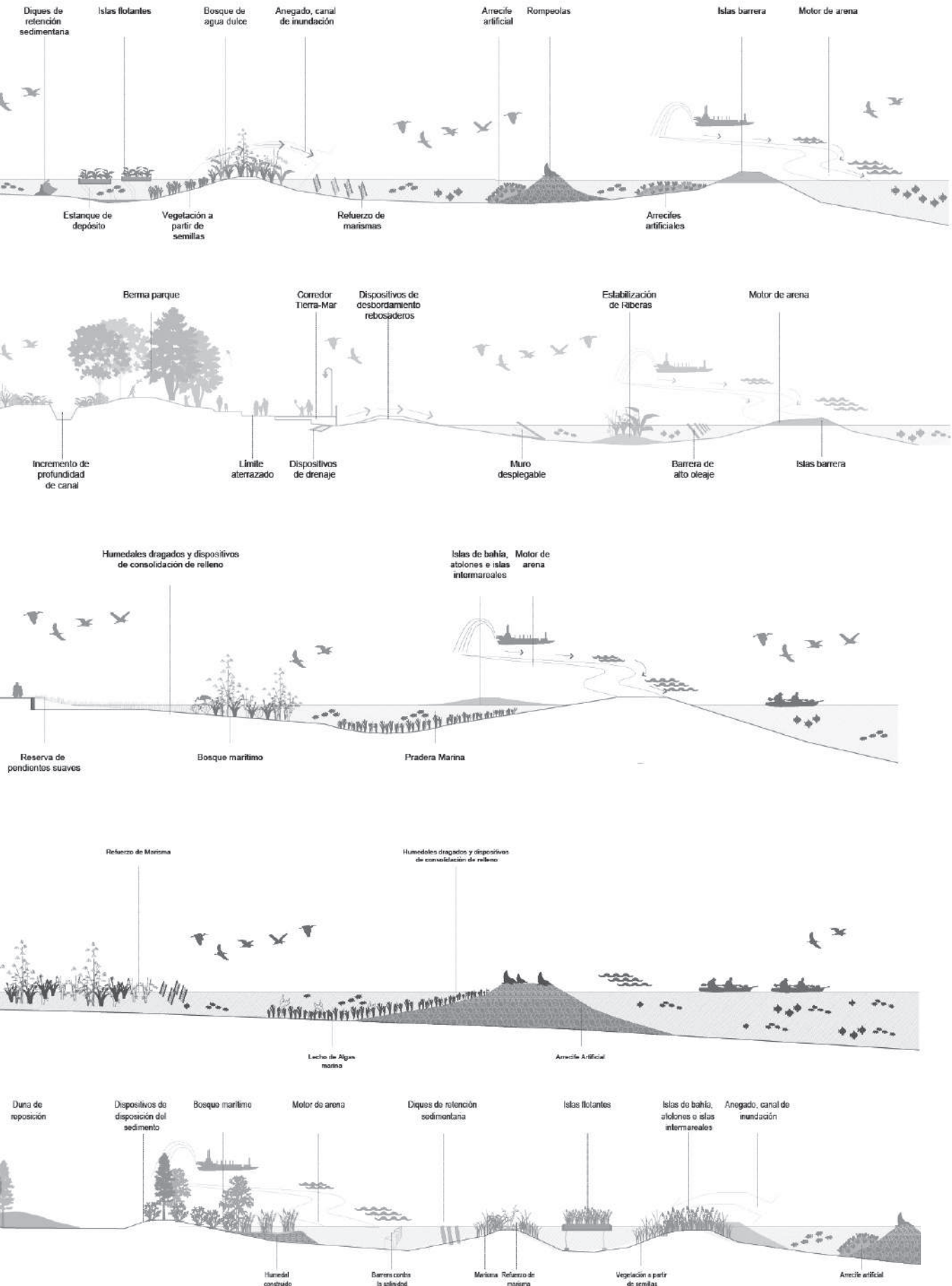


salinity intrusion



ecosystem disruption





11 | Una lectura de los vínculos interesados entre arquitectura y poder desde la Semiótica: El caso de Albert Speer _Carlos Miguel Iglesias Sanz

De Imhotep a Speer

Cuatro hombres contemplan de pie un dibujo sobre un tablero horizontal. Dos de ellos dominan la escena; uno de ellos habla, al parecer dando explicaciones sobre lo que contemplan, al más próximo. Los cuatro visten con corrección burguesa trajes elegantes en un ambiente sereno y sosegado próximos a un gran ventanal que mira a un jardín. Es el año 1938; nos encontramos en el estudio berlinés de la persona que está hablando, el joven arquitecto alemán de 33 años, Albert Speer. El hombre que está a su lado es Adolf Hitler, Führer del Tercer Reich Alemán, el hombre más poderoso entonces en el mundo. El dibujo sobre la mesa es el alzado del *Volkshalle* –Sala del Pueblo–, que podía albergar concentraciones de 150.000 personas y que estaría rematado por una cúpula de 240 metros de altura, la coronación colosal del eje Norte-Sur de *Welthauptstadt* –Germania–, la capital del mundo, que Hitler desea construir para su régimen milenarista nazi. [1]

Hoy sabemos que estos proyectos nunca llegaron a ser realizados; nos queda únicamente el legado gráfico de una arquitectura visionaria ¹. La ideología impulsora fue destruida implacablemente en el Armagedón final de la Segunda Guerra Mundial; destrucción que ha censurado también la obra de un hombre abatido moralmente en su cautiverio de 20 años en Spandau y silenciado en los círculos profesionales. Sin embargo, asistimos últimamente a un renovado interés en su figura hasta ahora dominada por una inquietante aureola que proyectaba sombras y que impedía desvelar, desde una mirada sesgada e ideológica, el verdadero valor arquitectónico intrínseco. Es el tiempo de escritos y ensayos sobre la arquitectura de Speer en donde comenzamos a descubrir aproximaciones que tratan de desvincular la omnipresente relación con el poder de su imaginario creativo y buscan el conocimiento estricto de su arquitectura como hecho objetivable. Y es que el caso de Speer es paradigmático en esta cuestión hasta el punto de que la valoración de su trayectoria profesional como arquitecto rara vez se hace de manera independiente de su trayectoria política e ideológica. [2]

Hasta no hace mucho, la obra más completa que se conocía sobre Speer era la realizada por la periodista e historiadora Gitta Sereny, autora también de las biografías de varias personalidades clave del Nacionalsocialismo, como la de la actriz y cineasta Leni Riefenstahl, con quien colaboró el arquitecto. Fue a finales de los años 1970 cuando Sereny comenzó una serie de conversaciones con Speer que se mantuvieron durante tres años. En 1978, el historiador sueco Lars Olof Larsson recopiló los proyectos de Speer en una exposición en Estocolmo, y posteriormente en un libro de 1982 sobre el proyecto de Speer para Berlín. También el historiador Joachim Fest colaboró en la redacción de las memorias de Speer que publicó en 2008. Pero es la monografía de Léon Krier la que posiblemente estudia con mayor claridad la obra de Speer alejada de la contaminación habitual a causa de valoraciones políticas y morales. ²

[1]



[2]



Resumen pág 15 | Bibliografía pág 23

Universidad San Pablo CEU.
 Doctor arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid y profesor colaborador en la Escuela Politécnica Superior, EPS, San Pablo CEU, en el área de Proyectos Arquitectónicos y Proyecto Fin de Carrera, desde el año 1990. Compagina su actividad profesional con la investigación (procedimientos de creatividad y estrategias de docencia). Miembro principal del Grupo de Investigación Rebirth_Inhabit, donde ha desarrollado la Patente sobre "Arquitectura de alojamiento adaptable modular_sistema 3", viviendas modulares de emergencia, VEM. Obras con distintos premios y publicaciones, destacando el Primer Premio Estación Tren de Alta Velocidad TGV en Lyon, 1989, Primer Premio European 1 de 220 VPO en Madrid, 1989, Primer Premio 145 VPO para la EMVS en Vallecas, 2006, Primer Premio Asamblea Local Cruz Roja en Pinto, 2017, y Primer Premio Asamblea Local Cruz Roja en Brunete, 2018. Ha expuesto su obra en el Centro Pompidou de París, 1989, la galería de exposiciones del MOPT de Madrid, 1991, y el Colegio de Arquitectos de Madrid, COAM, 2017. Su trabajo se incluye en libros y publicaciones como *Architecture D 'Aujourd hui*, *El Croquis*, *Arquitectura Viva*, *Guía de Estudios de Arquitectura de Promateriales*, 2014, etc.
 cmiglesias.eps@ceu.es

Palabras clave

Semiótica, poder, arquitectura, Speer, estilo, ideología

Método de financiación

Financiación propia

[1] Hitler y Albert Speer examinando los planos del Grosse Halle de Germania. Estudio del arquitecto, 1938. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[2] Adolf Hitler y Albert Speer revisando unos planos en el Berghof, la residencia de montaña del Führer en Obersalzberg. Fotógrafo: Heinrich Hoffmann. 1938. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[3] Imhotep: Complejo funerario de la "Pirámide Escalonada" de Saqqara, cerca de Menfis (Egipto), durante el reinado del faraón Zoser. (aproximadamente 2980 - 2950 a. C.). Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

Llega a preguntarse: “¿Puede una espada que ha matado injustamente ser llamada bella? ¿Puede un criminal de guerra ser un gran artista?” Su respuesta es inequívocamente sí. Sostiene que la arquitectura de Speer afin al estilo clasicista –entendida por Krier como la originada por una producción artesana-artística *versus* la originada en el modernismo por una producción con métodos industriales– ha sido condenada por el Tribunal de Núremberg, incluso a una sentencia más severa que al propio Speer. Y se pregunta por qué la arquitectura ha sido particularmente criminalizada tras las consecuencias del holocausto nazi y no, por ejemplo, la industria alemana –I.G. Farben, Krupp, Kodak–, la ciencia –fuga de cerebros a América, y la tecnología, que estuvieron al menos tan implicados con la actividad criminal nazi³. Llega incluso a decir que los sistemas industriales democráticos y totalitarios comparten muchas de las mismas características y objetivos. Propone que para lograr una ajustada crítica y análisis del trabajo de Speer es necesario trabajar de un modo epistemológico distinto del canon de la doctrina modernista. Al tratar de demostrar que la arquitectura del régimen nacionalsocialista no es más condenable que su industria o su tecnología y realizar una dura crítica de la sociedad industrializada moderna y del sistema de producción en serie, llegando a calificar la arquitectura moderna de *flagellum dei*, enviada a la Tierra para castigar a la humanidad por sus excesos y su arrogancia, recibió exacerbadas críticas. En 2013, Krier publicó una reedición de su monografía de Speer matizando las expresiones que habían resultado más espinosas: en una entrevista con Peter Eisenman, Krier comentaba: “El primer libro era algo sentimental, diría yo. El estilo era un poco enfático”.

Pero es tal la contaminación ideológica a la hora de afrontar el estudio de la obra de Speer que Hans Hollen llegó a apuntar irónicamente que somos afortunados de que Hitler no fuera muy aficionado de la Secesión vienesa, o de lo contrario hubiera sido eliminada, como lo ha sido la arquitectura clásica, del suelo alemán, en clara crítica a los procesos de desnazificación indiscriminada en el ámbito de la arquitectura. Y el propio Speer le comentó a Krier en vida: “Si Hitler hubiese sido aficionado al arte moderno, a la arquitectura clásica le iría de maravilla”. Es decir, que no existe una relación unívoca entre los sistemas totalitarios y una arquitectura determinada, ya que la sobreestetización de lo político en los regímenes radicales puede incardinarse indistintamente tanto en estilos clasicistas como modernistas o vanguardistas. Por tanto, la sobreexposición de la arquitectura al influjo del poder oculta en situaciones límite –y el régimen nazi ciertamente lo fue– las auténticas cualidades de sus obras, confundiendo mayoritariamente el juicio político e ideológico con la crítica arquitectónica y estética. Una manera que proponemos de aproximarnos al esclarecimiento de esta confusión epistemológica es la aplicación de instrumentos extradisciplinares a la cuestión arquitectónica que aporten nuevas miradas esclarecedoras sobre la relación entre arquitectura y poder. Una hermenéutica que posibilite la interpretación e investigación científica en estos casos extremos de relación íntima entre poder y arquitectura. Pero ¿es esta una cuestión nueva en la historia política del hombre y sus manifestaciones arquitectónicas?

Nos fijaremos en la figura de Imhotep, ministro y arquitecto egipcio, posiblemente el primer arquitecto conocido en la historia –aproximadamente 2980 - 2950 a. C.–, autor del complejo funerario de la *Pirámide Escalonada* de Saqqara, cerca de Menfis –Egipto–, durante el reinado del faraón Zoser –Djoser, Djoser o Dyeser–, que construyó con miles de toneladas de piedra caliza el primer manifiesto arquitectónico “semiótico” en forma de cenotafio monumental real [3]. Desde entonces las producciones arquitectónicas han expresado en mayor o menor medida su contenido significativo codificado, independientemente de las diversas ideologías en las que han surgido. Es indudable que gran parte de la arquitectura construida o imaginada ha tenido su razón de existir por el encargo directo del poder como manifestación visible de su presencia en las distintas civilizaciones y sociedades de la humanidad, como verdadera estética de su representación. En esta relación con el poder y con la ideología es fácil que se oculten o incluso tergiversen las verdaderas cualidades intrínsecas de la arquitectura, contaminándose el juicio crítico sobre ella. Al igual que la figura de Imhotep está asociada al Faraón Zoser y llegó a ser elevado al rango de Dios venerándose su arquitectura, Albert Speer está, por el contrario, indisolublemente asociado a Adolf Hitler, el Führer, siendo no solamente condenado como criminal de guerra en el juicio de Núremberg por sus incontestables implicaciones en el régimen nazi, sino también su arquitectura que ha sufrido una sistemática destrucción y censura. La reciente revisión del estudio de Léon Krier sobre la obra de Albert Speer, junto con la atención a disciplinas externas, al menos inicialmente, al campo de la arquitectura, como la semiótica y la semiología, nos permitirá acercarnos al espinoso campo de las relaciones entre el poder y la arquitectura –parafraseando a Krier, “El poder de la arquitectura y la arquitectura del poder”–, en la figura del arquitecto de Hitler, Speer, para tratar de separar el uso que se ha dado a su obra de la obra en sí misma.

¹ El Bayerisches Hauptarchiv en Múnich conserva 3.113 dibujos de la actividad profesional de Speer (1933-42). Han sido custodiados desde 1944 en rollos de piel bajo la fortaleza de Núremberg. Aunque Rudolf Wolters, el cronista de Albert Speer, elaboró en 1944 un sistemático inventario de todas las maquetas de proyectos urbanos y arquitectónicos de Speer, desaparecieron desde 1945 en la zona militar rusa.

² Hasta fechas recientes no existía una recopilación de la producción arquitectónica de Speer. Como hemos dicho fue Lars Olaf Larsson quien primero la realizó, con motivo de una exposición celebrada en Estocolmo en 1975, y posteriormente en una monografía publicada en alemán en 1978. En gran parte mitigó la escasa documentación y conocimiento de su producción arquitectónica. En 1985, Léon Krier redactó una monografía sobre el arquitecto, (editorial Archives d'Architecture Moderne, Bruselas), que recientemente vuelve a publicar The Monacelli Press, Nueva York, con un prólogo de Robert A.M. Stern, además de una versión actualizada del texto principal de Krier, “Una arquitectura del deseo”. KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture. 1932-1942*. Foreword by Robert A. M. Stern. USA: The Monacelli Press, 2013.

³ Industrias como la I.G. Farben, Krupp, Kodak, y científicos como Von Braun, entre otros ejemplos.

[3]



Semiótica, Semiología y Arquitectura

Dado que nuestra intención es utilizar hermenéuticamente las disciplinas de la semiótica y la semiología en el ámbito arquitectónico, concretamente como instrumentos para el estudio y análisis válidos de los proyectos y construcciones de Speer durante la existencia del régimen nazi, inicialmente atenderemos a la primera cuestión sobre las discusiones lingüísticas acerca del nombre de las mismas. La semiología comenzó su desarrollo anticipatorio en el *Curso de lingüística general* del suizo Ferdinand de Saussure –publicación póstuma, 1913–, dentro de la corriente epistemológica del estructuralismo, como ciencia que estudia los signos entendidos como instrumentos de comunicación en la sociedad. La semiótica de Charles Peirce ⁴ tiene como propósito la elaboración de una teoría general de los signos que los clasifique e identifique, pero con la introducción de la tríada del signo, su objeto y el intérprete. Ambas disciplinas han dado lugar a una confusión terminológica, independientemente de la naturaleza metodológica de las mismas, y adoptaremos el criterio de la *Internacional Association for Semiotic Studies* ⁵ de adoptar la palabra semiótica como término general. [4]

Una segunda cuestión es la definición del término semiótica. Tanto la definición de Saussure como la de Peirce, más amplia en su noción triádica sobre los límites de implicación de la misma, se basan en el concepto de signo como unión de un significante con un significado, asociados a una forma física determinada que es la emisora. Más ambiciosa es la propia definición de Eco siendo para él la semiótica la que “(...) estudia todos los procesos culturales [es decir, aquellos en los que entran en juego agentes humanos que se ponen en contacto sirviéndose de convenciones sociales] como procesos de comunicación” ⁶, que es la que asumiremos en nuestro discurso.

Y una tercera cuestión es la de relacionar la semiótica con la arquitectura. Si bien, como ya hemos establecido, entendemos la semiótica no solamente como la ciencia de los signos reconocidos como tales, sino que la podemos considerar como la ciencia que estudia todos los fenómenos culturales como si estos fueran un sistema de signos, en definitiva, un sistema de comunicación, a la hora de aplicarla a la arquitectura encontramos nuevas dificultades dada la naturaleza particular de la misma. Entendida esta como un producto con un objetivo prevalente de “funcionalidad”, independientemente de que contenga además posibles variables comunicativas en sí misma, parece que escapa inicialmente al campo de la semiótica. Sin embargo, la experimentación fenomenológica del objeto arquitectónico nos depara múltiples vivencias y percepciones en las que se nos comunican informaciones más allá de las estrictamente utilitarias. La arquitectura genera en sus códigos funcionales significados icónicos vinculados a ellos que nos introducen en otras maneras de entender el uso inicial. La lectura de una experiencia arquitectónica no es únicamente funcional, sino que también desvela significaciones de índole estético, emotivo, un *pathos* particular que introduce funciones de orden simbólico. De esta manera la razón de ser primigenia de “función”, se amplía a todas las demás finalidades de comunicación del proyecto, ya que las connotaciones “simbólicas” de lo útil no dejan de ser menos “útiles” que sus objetivos “funcionales” ⁷. La arquitectura no es solo Función, es también comunicación, representación. [5] Aproximaciones cercanas son las obras de Aldo Rossi ⁸ y el recientemente fallecido Robert Venturi ⁹ que han intentado trasladar los mecanismos de expresividad arquitectónica a una codificación de carácter lingüístico.

Es entonces cuando la arquitectura no solo responde a las demandas funcionales-utilitarias, sino que es capaz de ser “leída”, como un texto que contiene un universo de códigos y símbolos. Es posible, como determina el filósofo Roland Barthes, leer la ciudad como si fuera un texto, entendida la ciudad como la manifestación más significativa de la arquitectura. Para él, “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla

⁴ Charles Sanders Peirce (1839-1914), filósofo estadounidense, experto en creatividad, razonamiento abductivo y padre de la semiótica.

⁵ Acuerdo del comité internacional que dio origen a la Internacional Association for Semiotic Studies de aceptar el término “Semiótica” para cubrir todas las posibles acepciones de los dos términos en discusión. París, enero de 1969.

⁶ ECO, Umberto. *La estructura ausente. Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999, p. 27

⁷ *Ibidem*. p. 295.

⁸ La revalorización de la obra singular y, sobre todo, el monumento, como elementos fundamentales de la historia de la ciudad y de la memoria colectiva llevan a Rossi a poner en primer plano una codificación semiótica del carácter expresivo de la arquitectura. ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1981.

⁹ Mostrar la pluralidad funcional y la ambigüedad significativa de la arquitectura sirve a Venturi para desmitificar los presupuestos oficiales del movimiento moderno, ampliando la comprensión arquitectónica a la atención hacia su polisémico carácter lingüístico. VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, 1980.

[4]



[5]



[4] Zeppelinfeld. Pórtico de columnas de travertino y mosaicos. Albert Speer, 1935. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[5] Die Neue Reichkanzlei. Patio de Honor. 17 m. x 28 m. x 68 m. Albert Speer, 1938. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.



[6]

a sus habitantes.”¹⁰ Fundamenta la posibilidad de una semiótica de la ciudad dado que el espacio humano ha sido siempre significativo, como revela Kevin Lynch en sus estudios sobre semántica urbana que descubren las funciones de los símbolos en el espacio urbano. Para Barthes la ciudad es un discurso que es en realidad un lenguaje que comunica y en el que nos comunicamos. Urge una disciplina técnica que nos permita pasar de la metáfora inicial a la descripción científica de la significación y su análisis: será para él la semiología la herramienta que lo posibilite. La ciudad refleja en su memoria un mundo particular de significaciones compartidas en una densa red simbólica en continua construcción y expansión: la cultura. Es en este marco de la ciudad donde la presencia del poder es más notoria¹¹. Poder que expresó de manera unívoca las intenciones simbólicas de una ideología radical en la arquitectura del régimen nazi con la participación de un complejo código de signos expresivos que mediante la semiótica se muestran capaces de “convertir la arquitectura en configuración técnica, pétreo, de los más arraigados arquetipos”, como decía F. Javier Seguí de la Riva.¹² [6]

Además, Umberto Eco nos descubre que el mensaje estético está aún más predispuesto a la ambigüedad en una lógica “abierto”¹³ de los significantes, mediante un juego de interpretaciones sucesivas en donde su comprensión se funda en una dialéctica que transita entre la aceptación y la refutación de los códigos del emisor y la introducción o rechazo de los códigos del receptor. Es, por tanto, una dialéctica entre fidelidad al mensaje y libre interpretación del mismo. Por tanto, cuanto más abierto está el mensaje estético a distintas descodificaciones, mayor será la influencia de la ideología en la lectura e interpretación del mismo.

Es decir, que la utopía semiótica que busca un sistema cerrado y rigurosamente estructurado oscila entre esa exigencia de rigor primigenia y una apertura en sus procesos al intervenir las ideologías y la circunstancia –el contexto– que la contradice, deviniendo en una reestructuración continua que Eco denomina “*semiosis in progress*”.

Esta “circunstancia” se manifiesta como el conjunto de la realidad que condiciona la elección del sistema de códigos e influye en la interpretación de sus descodificaciones. Puede llegar a ser un factor intencional en la comunicación, siendo más interesante que, “en lugar de modificar los mensajes o de controlar las fuentes de emisión, se puede alterar un proceso de comunicación actuando sobre las circunstancias en que va a ser recibido el mensaje”.¹⁴

Fascinación del Poder, Fascinación de la Arquitectura

Cuanto han tratado personalmente con Albert Speer, entre los que volvemos a citar a Joachim Fest, gran historiador del nazismo, quien colaboró con él en la redacción de sus *Memorias* y de los *Diarios de Spandau*¹⁵, y mantuvo, durante quince años, detalladas conversaciones; Gitta Sereny, que dedicó más de veinte años de su vida como biógrafa con largas conversaciones y el intercambio de cartas durante más de cuatro años¹⁶, y el nombrado León Krier, quien compartió en julio de 1981, apenas dos meses antes de su fallecimiento en septiembre de ese año, conversaciones con el arquitecto en los archivos estatales de Múnich; se preguntan ¿cómo pudo ser él?, ¿cómo pudo un hombre sofisticado, culto y preparado, introducirse en el círculo de una clase extremista, zafia, brutal y vulgar, y ser el coadjutor de la visionaria pesadilla de un personaje amoral? Su respuesta es el poder hipnótico que Hitler ejercía sobre él, una suerte de fascinación en el culto al líder¹⁷, que anulaba su juicio crítico. Este es el aspecto habitualmente más tratado en cuanto se nombra la figura de Speer: su vinculación con el poder y su complicidad ideológica con un régimen del que conocía sus campos de exterminio y el genocidio racista.¹⁸

Pero en este texto nos alejaremos de las disquisiciones morales y personales sobre la responsabilidad de Speer, ya juzgadas en Núremberg y sentenciadas en el cautiverio de la prisión de Spandau, para atender a la cuestión de la fascinación en la ideología extremista nazi y su vinculación con la arquitectura. Una sucinta aproximación biográfica a la trayectoria de Speer parece oportuna, obviando una prolífica enumeración de datos y acontecimientos últimamente más conocidos en las recientes publicaciones sobre él. Hijo y nieto de arquitectos, nace en Mannheim (1905-Londres, 1981), en una clase media-alta. Refinado y culto, hábil con las matemáticas y con las estadísticas, estudia arquitectura en las Escuelas Técnicas Superiores de Karlsruhe y de Múnich, y finaliza en la Escuela Técnica Superior de Berlín-Charlottenburg, donde intenta estudiar el primer semestre en los seminarios de proyectos del profesor Hans Pölzig, siendo rechazado por presentar un dibujo insuficiente. El segundo semestre fue llamado a Berlín el profesor Heinrich Tessenow; Speer se convierte en devoto alumno, ayudante infatigable en sus clases magistrales y posteriormente colaborador en su estudio, siendo para él su principal maestro. Tessenow le introduce en el conocimiento del clasicismo nórdico –Carl Petersen, Gunnar Asplund– y del maestro Karl Friedrich Schinkel.

¹⁰ BARTHES, Roland. *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2ª edición 1993. *Semiología y Urbanismo* (p. 257-266)

¹¹ El proceso haussmanniano transformará radicalmente el tejido urbano de la ciudad de París bajo los dictados de Napoleón III, cambiando las significaciones de esta mediante una reescritura de la memoria urbana en una nueva ciudad emergente de formas hegemónicas que abren las puertas a la modernidad. Este embellecimiento estratégico, función simbólica, comparte la función pragmática sobre los problemas militares relacionados con el control de la ciudad y la seguridad policial, con una eficaz disposición de nuevos y amplios bulevares y avenidas que dificultan la acción subversiva de las barricadas revolucionarias.

¹² En la tesis de Luis Jesús Arizmendi Barnes, *Albert Speer, arquitecto de Hitler. Una arquitectura destruida* (1975), dirigida por Francisco Javier Seguí de la Riva, se inicia el camino de la interpretación semiótica para el estudio particular del arquitecto Speer, en la que interpreta los diferentes elementos arquitectónicos según su dimensión simbólica. Hoy en día, donde la arquitectura se alía indiscriminadamente con poderes económicos, financieros y políticos, parece aún más oportuno el análisis de las arquitecturas del poder mediante disciplinas expertas en el estudio de los signos, códigos y comunicación. ARIZMENDI BARNES, Luis Jesús. *Albert Speer; arquitecto de Hitler (Una arquitectura destruida)*. Pamplona: Eunsas. Ediciones Universidad de Navarra, S.A., 1978.

¹³ ECO, Umberto, *Obra Abierta*. Barcelona: Seix-Barral. 1965. “La poética contemporánea (...) refleja una tendencia general de nuestra cultura hacia procesos en que, en vez de una secuencia unívoca y necesaria de acontecimientos, se establece, como un campo de probabilidad, una “ambigüedad” de situación capaz de estimular actitudes de acción o de interpretación siempre distintas.”

¹⁴ ECO, Umberto. *La estructura ausente: Introducción a la Semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen, 1999. p. 413.

[6] Die Neue Reichkanzlei. Detalle de cornisa. 17 m. x 28 m. x 68 m. Albert Speer, 1938. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942, USA: The Monacelli Press*. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

Obtiene el título de arquitecto en el verano de 1927. Sus inicios son difíciles en un país sumido en una profunda crisis económica y en 1928 acepta el cargo de arquitecto de la Corte del soberano de Afganistán, Amán Allah, interesado en contratar especialistas alemanes para llevar a cabo reformas en su país. Pero Amán fue derrocado antes de que Speer se trasladara a Afganistán. 1931 será un año crucial en su vida. Speer, invitado por sus alumnos, acude a oír por primera vez a Hitler que habla en el Hasenheide de Berlín. Queda cautivado y se afilia al partido nazi, el NSDAP. Consigue sus primeros encargos para el ministro de propaganda Dr. Josef Goebbels. Después llegan los encargos de Hermann Göring: su casa en Berlín, el Palacio Göring, al lado de la Potsdamer Platz.

En el verano de 1933, Speer es presentado a Hitler ¹⁹. En 1934, tras la muerte del arquitecto Ludwig Troost, el dictador le encarga el proyecto de la tribuna del Campo Zeppelin influenciado por la arquitectura dórica del altar de Pérgamo, pero a una colosal escala y el diseño de la escenografía y el despliegue de las masas humanas que asistirán al Congreso del partido Nazi en Núremberg. Junto con la directora de cine, Leni Riefenstahl, que con 30 cámaras realiza el documental propagandístico *El Triunfo de la Voluntad*, Speer logrará que la identificación del Führer con la *Volksgemeinschaft* –mito de la comunidad popular– se materialice en una escenografía que transforma la política en estética. ²⁰

La escenografía arquitectónica al servicio del nuevo régimen tiene un momento de subyugante comunión emocional al utilizar Speer la tecnología moderna en la producción de un efecto magistral: 130 proyectores de las defensas antiaéreas forman por la noche un gigantesco espacio mágico de luz, como escenario que contempla el desfile de los estandartes y asistentes del partido, en un juego absoluto de sublimación de la mística nazi, proyectando un cuadrado sobre las nubes a un kilómetro de altura: La Catedral de Luz, como lo llamó el embajador británico Sir Neville Henderson. [7]

1936 es un año clave para Speer cuando planeando los Juegos Olímpicos de verano publica *La teoría del valor de la ruina –Die Ruinenwerttheorie–*, cuyo principio es construir edificios de acuerdo con su futuro estado de ruina: el edificio no solo está construido para ser utilizado por sus contemporáneos, sino también para suscitar la admiración de quienes lo encontrarán en el estado de vestigio mil años después. Poco se podía imaginar que el Reich de los mil años apenas durara 12, colapsando en 1945. Esta teoría inspirada en la herencia grecorromana, de la que está parcialmente inspirada la arquitectura nazi, muestra un concepto romántico de la arquitectura de Speer. En el Plan cuatrienal de 1937, Speer contribuye en esta cuestión con su *Stone Not Iron*, en la que publica una fotografía del Partenón con el subíndice: “Los edificios de piedra de la antigüedad demuestran en su estado actual la permanencia de los materiales de construcción naturales.”

En este mismo año Hitler le encarga el Pabellón Alemán para la Exposición Universal de París que es galardonado con la medalla de oro. Es nombrado también Inspector Nacional de Urbanismo y Arquitectura, *Generalbauinspektor*, y jefe de uno de los departamentos del sindicato vertical DAF –*Deutsche Arbeitfront*, Frente Alemán del Trabajo– y se le encargan los planes para la reconstrucción de Berlín, que habría de convertirse en la capital de un Estado supra-germano –*Welthauptstadt-Germania*.

La Nueva Cancillería del Reich ocupará desde 1938 su máxima atención dotándola de un neoclasicismo colosal y retórico con el que el arquitecto afirmaría haber procurado aproximarse a “la grandeza melancólica de Juan de Herrera”. El monumental proyecto de Germania, un bulevar Norte-Sur en Berlín de 5 kilómetros, coronado por la gigantesca cúpula de la *Grosse Halle* de 240 metros de diámetro, donde se ubica el *Reichstag*, será otra de sus grandes preocupaciones. [8] Todo debe estar terminado en 1950, tanto la gran avenida como el Arco

[7]



¹⁵ FEST, Joachim (2008). *Conversaciones con Albert Speer. Preguntas sin respuesta*. Barcelona: Ediciones Destino. 2008.

¹⁶ SERENY, Gitta. *Albert Speer: his battle with truth*. Nueva York: Alfred Knopf, 1995. Versión española: descatalogada. Edición consultada: Picador, 1996; reedición de Macmillan, 1995.

¹⁷ ARENDT, Hannah. *Origins of Totalitarianism. Part III: Totalitarianism*. Nueva York: A Harvest Book, 1994.

¹⁸ En Posen (actual Poznań, Polonia), en el Wathergau, Himmler pronunció dos históricos discursos. El primero el 4 de octubre de 1943 ante sus Gruppenführer; el 6 de octubre, ante una convención de Reichsleiter y Gauleiter, estando presentes Dönitz (Marina), Milch (Luftwaffe) y Speer, Reichminister de Armamentos y Producción de Guerra. En una declaración insólita (y quizás único documento escrito y sonoro existente), admitió la Solución Final judía. (Edlösung): “los judíos deben ser exterminados”. Cuando se descubrió el texto del discurso de Himmler, Speer se corrigió a sí mismo: ese día, aseguró, se había marchado en coche a Posen a la hora de comer y no se había quedado a escuchar a Himmler. PADFIELD, Peter. *Himmler. El líder de las SS y de la Gestapo*. Madrid: La esfera de los libros, 2003, pp. 585-595.

¹⁹ “Tras años de esfuerzos baldíos, me sentía lleno de ganas de trabajar; sólo tenía veintiocho años. Como Fausto, habría vendido mi alma por hacer un gran edificio. Ahora había encontrado a mi Mefistófeles. No me pareció menos absorbente que el de Goethe”. SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acantilado, 2001. p. 60.

20 El conjunto urbanístico que emprende Speer tiene unas dimensiones colosales, que no llega a concluir antes del final de la incipiente guerra: la Sala de Congresos, de 200 metros de anchura, 300 metros de longitud y 50 metros de altura, con cuatro niveles de galerías, prevista para 50.000 personas; el campo de Marte (*Märzfeld*), de 1.000 metros de anchura y 600 metros de longitud, con tribunas para unas 160.000 personas; el espacio de Luitpold, para la consagración de banderas y la oración de los caídos; la gran calle (*Grosse Strasse*), de dos kilómetros de longitud y 24 metros de anchura, el proyecto de un gran estadio, el *Zeppelinfeld*, con la gran tribuna de 20 metros de altura.

21 Joachim Fest, historiador, asesor de Speer en la redacción de sus memorias, afirma que este ejercía una atracción emocional sobre Hitler, con un subyacente erotismo masculino, siendo, paradójicamente, Hitler el sumiso. Además, su mutua pasión por la arquitectura les unía en una especial intimidad, que ninguno de los jefes nazis y compañeros de partido desde el Putsch fallido de Múnich de 1923, tenía con el Führer. Se pasaban veladas, incluso noches enteras, revisando bocetos, planos y modelos de sus proyectos. Era su arquitecto y su confidente.

22 NIETZSCHE, Friedrich. *El crepúsculo de los dioses*. Madrid: Alianza Editorial. 2013.

del Triunfo, para celebrar el desfile de la victoria de la Alemania victoriosa sobre el mundo. Pero los acontecimientos bélicos interrumpen drásticamente su carrera como arquitecto: la súbita muerte del ministro Todt le alza como *Reichminister* de Armamentos y Producción de Guerra. No obstante, Speer y Hitler continuarán trabajando hasta el final en sus proyectos urbanísticos con enormes maquetas, aún bajo los bombardeos de la artillería soviética en los sótanos de la Cancillería en Berlín. Una fría despedida de Hitler en el búnker y el llanto al conocer Speer su suicidio, fueron finalmente los hechos que rompieron el hechizo y extinguió la magia entre ambos. **21**

Speer, como arquitecto, transita entre estados apolíneos y dionisiacos, necesitado de la gran voluntad del poderoso para llegar a crear su obra: “Quienes siempre han inspirado a los arquitectos han sido los hombres más poderosos; el arquitecto ha estado constantemente sometido a la sugestión del poder. En la obra arquitectónica han de quedar de manifiesto el orgullo, el triunfo sobre la fuerza de la gravedad, la voluntad de poder; la arquitectura es una especie de elocuencia del poder expresada en formas, que unas veces convence e incluso adula y otras se limita a dar órdenes” **22** [9]. Una arquitectura que además de fascinar está dotada en sus mensajes de un razonamiento persuasivo al servicio de la comunicación de masas, donde en el caso de regímenes totalitarios, la fascinación es recíproca. Además de la circunstancialidad vinculante de ser Hitler un pintor-arquitecto frustrado rechazado por dos veces en la Academia de Viena, otro dirigente nazi, Alfred Rosenberg –procesado en Núremberg, sentenciado a muerte y ahorcado como criminal de guerra–, arquitecto y fundador en 1928 de la *Kampfbund Für Deutsche Kultur*, organismo ideologizante en el panorama artístico del nazismo, focalizará la atención del régimen hacia la arquitectura como expresión construida de la representación del poder.

Estilo e ideología

El combate ideológico del nazismo contra sus enemigos políticos naturales, el bolchevismo y el semitismo, encuentra en la arquitectura el medio idóneo por el cual toda su acción propagandística podía extenderse como una persuasión constante en la vida cotidiana de sus ciudadanos. Fue tal la simbiosis signica entre formas arquitectónicas –estilo– y mensaje –ideología–, que parece difícil imaginar otra expresividad configural distinta a la que el Nacionalsocialismo llevó a cabo. Sin embargo, aunque inicialmente el pensamiento nazi valida su modernidad progresista revolucionaria con la adhesión a los avances de la Ciencia y con la Tecnología más innovadora, en paralelo su sentimiento popular reaccionario de derechas (*völkisch*) considera el arte moderno degenerado, de carácter antialemán (*undeutsch*).

Y la arquitectura no escapa a estas contradicciones. Mientras el Gauleiter –jefe regional del partido nazi– de Dessau se enfrenta a la Bauhaus de Gropius y Meyer –la catedral del marxismo– hasta lograr su cierre, el ministro de la Luftwaffe, Hermann Göring, encarga naves para su flota aérea al más puro estilo objetivo *sachlich* [10]. La ausencia de relación unívoca entre totalitarismos y estilos arquitectónicos nos muestra varios ejemplos, como el fascismo italiano cuya expresión arquitectónica está liderada por el racionalismo y el futurismo más puristas –Adalberto Libera, G. Terragni, etc.–, el comunismo soviético, en principio afín a la vanguardia constructivista y suprematista para derivar en la época estalinista a un realismo arquitectónico.

Speer reconoce que su arquitectura no solo expresaba la esencia del Nacionalsocialismo, sino que era parte integral y consustancial de él. Además de la representación política del mito, es claramente reconocible una intencionalidad psicológica condensadora de significaciones directas o indirectas. Para ello había de lograr significar sus edificios como símbolos del poder, mediante la transmisión de un mensaje claro que expresara la ideología en la comunidad alemana. ¿Cómo lograrlo? Y, consecuentemente, ¿cuál es el mejor estilo para ello? [11]

[7] Speer, Albert “Catedral de luz”, Núremberg, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

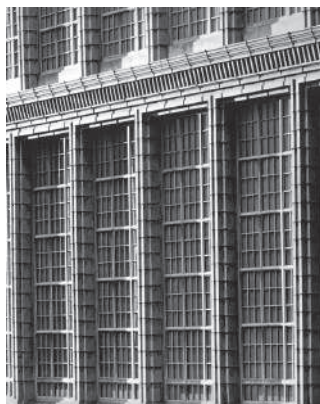
[8] Speer, Albert. Dibujo del Eje Norte-Sur para la futura Alemania. Berlín, 1937-1943 (Germania aus der Luft). Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[9] Grosse Halle. Dibujo de Adolf Hitler. Berlín, 1925. (hitler volkshalle sketch). Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

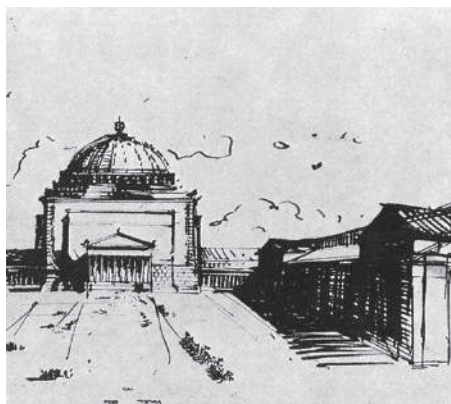
[10] Hangar de la Luftwaffe en Dortmund, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

[11] Sud- Bahnhof. Detalle de fachada. Albert Speer. Berlín, 1939. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[11]



[9]



[8]



[10]



Ambas preguntas pueden tener una respuesta complementaria bajo la disciplina de la semiótica. Como ya hemos dicho, el cometido de la obra arquitectónica no es únicamente, entre otros, su funcionalidad; es también comunicación, representación y codificación. Y para la finalidad en la que Hitler había depositado su confianza en “su arquitecto”, la ideologización de las masas, era necesaria la semantización precisa y notoria de las formas arquitectónicas para transmitir una clara comunicabilidad. Este factor de comunicación que trasciende lo meramente funcional, conducirá a una estetización de la política en la “piedra” de la arquitectura, *Das wort aus stein*²³ –Palabra de Piedra–. El imaginario personal del arquitecto, construido a través del legado de sus maestros, fundamentalmente Tessenow, Shinckel y Asplund, se orienta hacia un clasicismo depurado, casi ascético.

Encontramos también reminiscencias egipcias en el trabajo inicial de Speer; así el interés de Asplund por Ledoux puede compararse también al de Speer por Friedrich Gilly, gran amante del estilo clásico griego y egipcio. Sus edificios monumentales se caracterizarán por el énfasis en lo Tectónico, en el diseño de la fachada y en la articulación de columnas, pilares y cornisas. En una búsqueda de la seducción, la conmoción, el *pathos* del pueblo, donde la hipnosis del líder carismático logre la fusión del *volk* con el Führer, Speer opta por lo monumental, lo colosal, para la creación de un espacio de cohesión absoluto, donde el individuo quede subyugado por la masa y el entusiasmo. Las primeras experiencias son los congresos del partido en Núremberg, preparatorios de la *machtergreifung* –toma del poder–; aquí pondrá a prueba el manejo de dimensiones gigantescas que parecen carecer de finitud, como las ensoñaciones visionarias de Boullée, en donde se concentra la atención de una inmensa extensión horizontal de hombres en formación hacia un punto visible focal, la tribuna desde la que el líder hablará a los suyos. Un espacio sagrado, hipnótico, en el que el orador oficia una ceremonia pagana en una escenografía de piedra y banderas. [12]

Para Speer utilizar las formas clasicistas no significa una renuncia a construir a la manera moderna²⁴. Renuncia a la ornamentación enfática, como lo hiciera también el funcionalismo, señalando la intemporalidad y la eternidad como valores de la nueva arquitectura, genuina expresión del Nuevo Estado. La habilidad en el manejo de grandes escalas, proporciones y dimensiones, el despojamiento de ornamentos, la esencialidad de sus composiciones volumétricas, permiten una comunicabilidad perfectamente sintonizada entre el emisor –el Führer– y el receptor –el volk–, mediante un mensaje expresado semánticamente por la arquitectura. La arquitectura colosal nazi fue un elemento de comunicación proxémico de la representación del poder. [13]

Su racionalización no se queda en reflexiones sobre el espacio; atiende a la imagen de sus alzados como soporte emblemático y enfatizante. Su proceso personal depura las formas, no solo en cuanto a volúmenes básicos, sino también en cuanto a un ascetismo en el lenguaje clasicista y en el despojamiento de ornamentos. Aunque hay influencias de sus arquitectos maestros de formación, del compañero Rosenberg con su afinidad hacia la grecia dórica, de los gustos helenísticos del propio Hitler²⁵, del clasicismo como poética del orden, Speer no cultivó un estilo determinado. Quiso crear un lenguaje personal que aunara lo monumental como germen de lo eterno y permanente con una ideología política en la que sinceramente creía y que terminó siendo devastadora para sus seguidores. No es este el lugar de juzgar al hombre. Es el momento de atender a su obra. Y en una particular interpretación semiótica de su arquitectura que valora la capacidad semántica de construcción física de unos significados establecidos *a priori* por la codificación ideológica nazi, Speer se revela como un maestro. Arquitectura que aspira a explicitar códigos comprensibles para el establecimiento de interpretaciones unívocas de su función, forma y su comunicación. Para él el movimiento nazi representaba más que una encarnación del poder político, un imperativo de absoluta dominación sobre el individuo y sobre la nación. Su naturaleza intrínseca, en donde la funcionalidad es un aspecto más de sus múltiples valores –representación, empatía, comunicación–, puede ser desvelada con el uso de la investigación en el campo semiótico. Como dice Krier, no existe una arquitectura democrática o autoritaria, no es política o ideológica. La mera identificación de la arquitectura clasicista con lo tiránico, con el totalitarismo es confundir los fines políticos de su uso coyuntural con los significados culturales particulares. Son un legado de la humanidad y de la cultura por encima de su utilización ocasional histórica por regímenes rechazables. Es un instrumento de los políticos, del poder, para bien o para mal. Y el arquitecto es su hacedor, autor de su obra, no del uso al que pudiera destinarse. [14]

Y es que el lenguaje arquitectónico, y en general el urbano, es un metalenguaje a través del cual se desvela la sociedad que habita la ciudad, y en donde se muestran las expresiones fácticas del poder. No atiende únicamente a la prestación de una funcionalidad utilitaria, sino que además lleva implícita la representatividad, el *pathos* colectivo y, sobre todo, la comunicabilidad de mensajes,

²³ Término acuñado por Hitler en sus discursos culturales, *Kulturrede*. También es el título de una película de propaganda de la arquitectura nazi, de 18 minutos. Enero 1939.

²⁴ La arquitectura clásica de la Antigüedad adquirió una significación general como un sistema de símbolos, que configura un lenguaje clásico de la arquitectura. NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona: Editorial Reverte, 2005.

[12] Congreso del Partido. Núremberg, 1934. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.

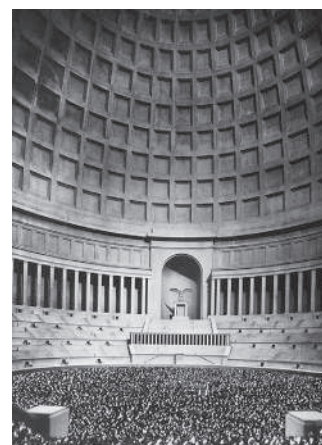
[13] Grosse Halle. Interior de la Cúpula. Albert Speer. Berlín, 1925. Triunfo, maqueta del proyecto para Berlín. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[14] Evolución valorativa del estilo asociado a una ideología. Dibujo de Léon Krier. Publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

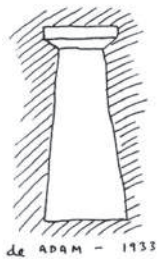
[12]



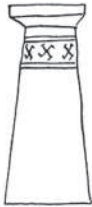
[13]



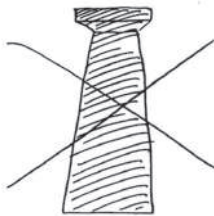
ARCHITECTURE + DESTIN



une
IDEE
belle et bonne



une
IDEE
nazi



une
IDEE
interdite

[14]

por medio de un sistema de códigos de mayor o menor claridad interpretativa. En el caso extremo de exaltación del mito del régimen totalitario nazi, la recíproca fascinación del poder y la arquitectura agudizan la fusión entre piedra y palabra, forma e ideología, llegando a confundirse una con otra. Y máxime si los personajes principales en este momento son el carismático Führer, Adolf Hitler, y su brillante arquitecto y *Reichminister* de Armamento, Albert Speer. [15]

Una mirada final al hombre: a pesar de su triunfo como arquitecto del III Reich, con las posibilidades ilimitadas de hacer construir sus proyectos, por muy megalómanos que fueran, Speer en un viaje que realizó por España en noviembre de 1941, ya iniciada la campaña rusa de la Wehrmacht, tuvo ocasión de reflexionar sobre la arquitectura que estaba construyendo y quizá llegó a vislumbrar la sombra siniestra que proyectaba. Viajó en coche hasta Lisboa pasando por ciudades españolas hasta llegar a El Escorial. Aquí se encontró con la grandeza melancólica de Herrera:

“Vi antiguas ciudades como Burgos, Segovia, Toledo y Salamanca. También hice una visita a El Escorial, cuyo palacio tiene unas dimensiones comparables al de Hitler, aunque su objetivo es muy distinto, de índole espiritual: Felipe II rodeó con un convento el núcleo de su palacio. ¡Qué diferencia respecto a las ideas arquitectónicas de Hitler! La claridad y la austeridad extremas presidían esta edificación, y las majestuosas estancias interiores tenían unas formas insuperablemente contenidas, mientras que en el palacio de Hitler regían la ostentación y el exceso. Es indudable que aquella creación casi melancólica del arquitecto Juan de Herrera cuadraba mejor con la siniestra situación en que nos encontrábamos que el triunfal arte programático de Hitler. En aquellas horas de solitaria contemplación entreví por primera vez que mis ideales arquitectónicos me habían conducido por un camino equivocado.”²⁶ [16]

Conclusiones

Hemos propuesto en este texto la utilización hermenéutica de las disciplinas de la semiótica y la semiología en el ámbito arquitectónico como posibles instrumentos complementarios para el estudio y análisis de los proyectos y construcciones de Speer durante la existencia del régimen nazi. Sin embargo, su fundamento en un modelo teórico inequívoco de comunicación entre emisor y destinatario sustentado en un código común es de todas formas limitado: la multiplicidad de códigos que coexisten en una cultura provoca distintas descodificaciones desde ópticas particulares o colectivas diferentes. Y es que existen condicionantes extrasemióticos que pueden derivar la descodificación hacia distintos canales con interpretaciones variadas, tales como el contexto –ideologías y circunstancias de comunicación–.

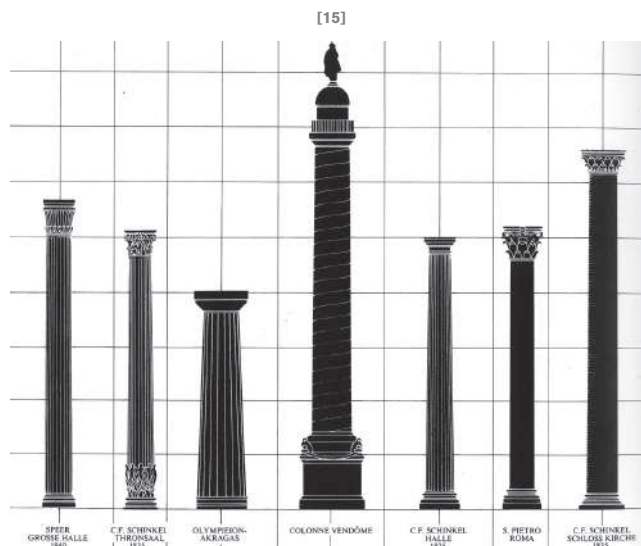
En esta complejidad de lecturas interpretativas parece adecuado afirmar que Speer alcanza sus mayores logros arquitectónicos al conseguir precisamente en sus escenografías arquitectónicas un espacio cohesivo en el que la representación del poder absoluto llega al clímax emocional colectivo del hombre-masa, en el que el mensaje puede incluso contener significados aberrantes sin ser denotados por un destinatario narcotizado en la fascinación colectiva. Pero el hecho de que pusiese su arquitectura al servicio de un régimen despreciable no convierte de facto en vil su arquitectura, y mucho menos el estilo clásico adoptado. Como dijo Léon Krier, “no hay una arquitectura autoritaria o democrática como no hay una cocina autoritaria o democrática”.

²⁵ Hitler creía haber encontrado en las tribus dóricas algunos puntos de conexión con su mundo germánico, lo que hacía que apreciara más el carácter supratemporal del estilo clasicista. Aun así, sería una equivocación buscar en Hitler un estilo arquitectónico con base ideológica. Eso no habría respondido a su pragmatismo. SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acanalido, 2001. p. 79.

²⁶ SPEER, Albert. *Memorias, Erinnerungen*. Barcelona: Editorial El Acanalido, 2001. p. 342.

[15] Comparativa de órdenes clásicos con el orden “speeriano” de la Grosse Halle, 1940. Dibujo publicado en KRIER, Leon. *Albert Speer. Architecture 1932-1942*, USA: The Monacelli Press. Foreword by Robert A. M. Stern, 2013.

[16] Adolf Hitler y Albert Speer revisando unos planos en el Berghof, la residencia de montaña del Führer en Obersalzberg. Fotógrafo: Heinrich Hoffmann, 1942. Bundesarchiv. Tomado de Wikimedia Commons.



[16]



12 | Del paisaje incierto al jardín. *Landschaftspark Duisburg-Nord*

_María Reyes Rodríguez Escudero



AÑO 0



DE 1 A 3 AÑOS



DE 3 A 7 AÑOS



DE 7 A 14 AÑOS



manto forestal o canopya

SUELO PROFUNDO

manto arbustivo

SUELO POCO PROFUNDO

margen

SUELO PROFUNDO

DE 14 A 40 AÑOS

[1]

Resumen pág 15 | Bibliografía pág 23

Universidad de Granada.
Arquitecta por la ETSA Granada. Beca Arquía en 2015 en el estudio Álvaro Siza. Ha desarrollado trabajos sobre el Territorio Alhambra, un conjunto de paisajes relacionados con el agua, elemento inseparable de su identidad y valor, a partir de una serie de cartografías que organizan y sintetizan el paisaje, y lo enlazan con la experiencia personal y la memoria del lugar. Desde entonces, ha centrado su investigación hacia aquellos territorios desestructurados, paisajes fascinantes conformados por vestigios de elementos dispares con una gran capacidad de evocación. Ha colaborado en los estudios Juan Domingo Santos y Antonio Cayuelas. En la actualidad colabora con CUAC Arquitectura y en el taller de Jorge Vázquez Consuegra.
rodriguezescudermr@gmail.com

Palabras clave

Jardín, tercer paisaje, residuo, suelo baldío, patrimonio industrial

Método de financiación

Financiación propia

¹ CLÉMENT, Guilles. *Manifiesto del Tercer Paisaje*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012

² Disciplina paisajística en la que el hombre actúa como energía y se concibe la naturaleza como objeto.

³ Disciplina paisajística donde el hombre se sitúa como parte del ecosistema y entiende la naturaleza como algo incontrolable e impredecible, centra la mirada en aquellos lugares en los que aparentemente la naturaleza se pausa, en un gesto detenido en el tiempo, donde se muestra ausente.

⁴ El término incluye especies vivas capaces de habitar en situaciones hostiles en terrenos yermos, cambiando progresivamente las condiciones del entorno en favor de nuevas especies que aparecerán tras ellas.

⁵ DE SOLÀ-MORALES, Ignasi. *Terrain Vague*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1995.

⁶ El término diversidad se refiere al número de especies vivas que pueden distinguirse entre los animales, los vegetales y los seres elementales (bacterias, virus, etc.), de modo que los hombres quedan incluidos en una única especie cuya diversidad se expresa a través de las variedades étnicas y culturales.

⁷ CLÉMENT, Guilles. *op.cit.*, p. 11.

⁸ CLÉMENT, Guilles. *op.cit.*, p. 41.

1

En marzo de 2007 aparece el *Manifiesto del Tercer Paisaje*, en él, el botánico, paisajista y ensayista francés, Guilles Clément (Argenton-sur-Creuse, 1943) –aunque él prefiere considerarse jardinero– deja de mirar el territorio como si fuese el objeto de una industria para descubrir espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles nombre. La presente investigación atisba la posibilidad de reconocer en ellos una respuesta espacial subconsciente y alternativa al excesivo orden que impera en la ciudad, una ciudad de identidad abusiva, homogeneidad aplastante y libertad bajo control.

La historia, en su devenir, denuncia al espacio indeciso, aquel desprovisto de función, como una pérdida de poder del hombre sobre la naturaleza. Ante los lugares obsoletos, inciertos, existe el deseo de la sociedad por olvidar, inconsciente de que constituyen reservas naturales no identificadas que únicamente necesitan del reconocimiento y conciencia colectiva para asegurar su supervivencia y mantenimiento, llegando a requerir, en algunos casos, dimensión política, por los retos que la diversidad biológica contenida en ellos advierte y plantea.¹ En la investigación se propone una “lectura” sobre aquellos lugares inciertos, que permita entender algunos aspectos de la realidad paisajística de nuestro tiempo a través de la reflexión: ¿Y si los mirásemos de otro modo?, ¿No serían ellos las páginas en blanco que necesitamos?, ¿No es acaso en el vacío donde puede aparecer la realidad del jardín como llenado del no-lugar, susceptible de albergar un espíritu nuevo? Tales espacios son registrados en la obra del jardinero G. Clément *Manifiesto del Tercer Paisaje y Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, cuando asume la condición de contemplarlos y redibujarlos bajo su mirada paisajística. Con el fin de completar la revisión sobre el paisaje incierto, se propone un acercamiento al declive y la incertidumbre del paisaje a través de la obra del arquitecto Peter Latz. Aunque ha sido frecuentemente estudiada desde su desafío y diálogo con el paisaje, la investigación asume la experiencia de *Landschafts-park Duisburg-Nord*, un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado, no obstante, con una gran capacidad de evocación en el que las posibilidades de recuperación del territorio son concebidas desde el jardín, desde el crecimiento espontáneo y salvaje de la vegetación, que rechaza la imitación o reproducción figurativa del paisaje natural, mostrando la posible influencia de este caso de estudio sobre el Tercer paisaje.

Consciente, G. Clément, del cambio paradigmático en que se encuentra la disciplina del paisajismo, que avanza desde una perspectiva antropocéntrica² hacia una más ecocéntrica³, revela, en su obra *Manifiesto del Tercer Paisaje*, aquellos territorios inciertos o desdibujados, heterogéneos y caóticos, denominados lugares “residuo” y entendidos como el resultado del abandono de un suelo anteriormente explotado, bajo cualquier origen: agrícola, industrial... Residuo es sinónimo de terreno yermo, afirma el autor, lugares de poderosa dinámica de evolución, susceptibles de acoger libremente un paisaje de especies “pioneras”⁴ que en lo sucesivo darán paso a otras especies de carácter más estable, espacios capaces de alcanzar la estabilidad, y tender hacia el equilibrio armónico y natural inherente a ellos. Desde su mirada paisajística, define la vida del “lugar residuo” como breve, es decir, el inexorable paso del tiempo convierte un campo agrícola en una densa plantación de árboles en armonía con la actividad humana, y descubre de qué modo un territorio abandonado se convierte en una riqueza. La reacción de la naturaleza es la de preservar estos espacios alternativos, extraños, extranjeros a la eficacia productiva de la ciudad.⁵ El paisaje incierto no expresa ni poder ni sumisión. Bajo la premisa común de convertirse en amparo de la diversidad⁶, G. Clément pretende recoger estos espacios bajo una sola expresión: Tercer paisaje. Referido al panfleto de Sieyès de 1789: “¿Qué es el tercer estado? Todo. ¿Qué ha hecho hasta ahora? Nada. ¿Qué aspira a ser? Algo.”⁷ Nace de una mirada sobre aquellos territorios que constituyen un refugio para la diversidad, para las numerosas especies que no encuentran sitio en otra parte. Por naturaleza, el Tercer paisaje define un conjunto de ecosistemas que permiten garantizar la presencia de la diversidad, por lo que estos territorios no presentan una escala concreta, abarcan elementos de cualquier índole para conformar ecosistemas, “un bosque constituye un ecosistema. Un líquen constituye un ecosistema. Una orilla... Una corteza... Una montaña... Un peñasco... Una nube...”⁸ Cualquier elemento de la naturaleza es susceptible de conformar un ecosistema, por ejemplo, las flores que nacen en torno a un árbol caído inician la actividad propia de un ecosistema, desde la naturaleza y su deseo de preservar paisajes aún inciertos. [1]

El carácter irresoluto del Tercer paisaje permite indagar sobre la capacidad de evolucionar del terreno yermo en términos energéticos: precisa una aportación de recursos y una cantidad de energía que varían con el tiempo. “Pese a que la pretensión del hombre ha sido siempre la del dominio y control de la naturaleza, es necesario reflexionar sobre cómo debe ser aquella intervención humana que tolera su curso, asume sus tiempos, respeta su diversidad y mantiene, en definitiva, su esencia pues, aunque nos encontremos en un contexto intervencionista que tiende

[1] Dibujo de la vida breve del “suelo baldío”, el inexorable paso del tiempo convierte un campo agrícola en una densa plantación de árboles en armonía con la actividad humana, el lugar conquistado por la naturaleza. Fuente: Clément, Guilles. *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, pp. 25,26.

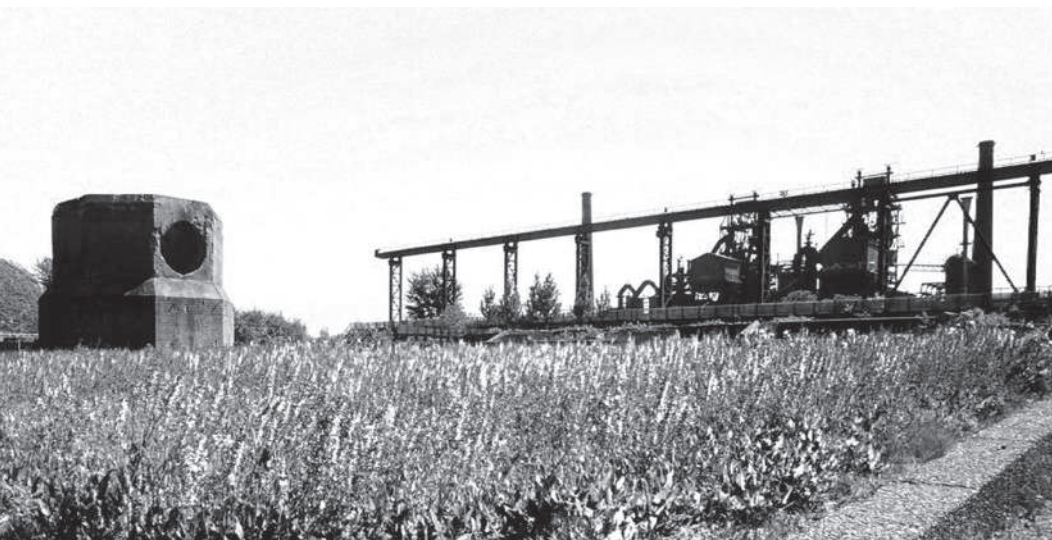
a ser cada vez más restrictivo con los procesos de la naturaleza, aún existen vías en las que la energía de transformación del suelo la proporciona únicamente el medio, alejándose de aquellas ocupaciones en las que la especulación se orienta hacia la plusvalía del suelo –bien por la explotación agrícola, urbana– encontrándose una de las posibles respuesta a la intervención”⁹ sobre aquellos lugares “residuo”, paisajes de la incertidumbre.

Años más tarde, en *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*, G. Clément descubre la noción de “suelo baldío” –*friche*, en el original francés–, un suelo no cultivado o que, de forma temporal, ha dejado de estarlo, ha quedado en baldío para acabar por ser un lugar de vida extrema, un paisaje lleno de incertidumbre. Además, manifiesta que las construcciones del hombre, antes o después, entran en un proceso de degradación irreversible, muestran que no pueden resistir ni permanecer indiferentes al paso del tiempo, muestran su fragilidad y devenir en ruina, ya que toda cosa está sujeta al tiempo y a la transformación. Y afirma que, por el contrario, la naturaleza, como principio creador y organizador de todo lo que sucede, siempre es evolutiva, nunca concluye en la nada, su forma constante es el cambio. Es el reflejo de un espíritu que asegura la pervivencia. El dinamismo es intrínseco a ella, un cuerpo vivo. Para Guilles Clément “no hay accidentes en los jardines. Solo las construcciones de los hombres sufren accidentes. La naturaleza sufre cataclismos. Y luego cicatriza”¹⁰. La etimología del término “baldío” en la propia obra es ambigua, se aplica a un terreno que ha dejado de ser cultivado o a uno que podría comenzar a cultivarse, tomado por la naturaleza más indígena, capaz de esquivar la muerte y librarse de ella. La traducción más cercana, la equivalente a nuestra lengua podría ser “terreno abandonado”, el lugar caído, desolado, de sorprendente vacuidad, el paisaje en ruina.

Existen transferencias inimaginadas cuando se indaga en la transformación del paisaje, el “suelo baldío”, espacio estéril, es entendido por Clément como tiempo muerto, una herida en el territorio, pero también una oportunidad, la naturaleza no modifica su devenir sino que lo alimenta, garantiza la diversidad biológica de los diferentes ambientes, la utopía que puede ser verosímil, un momento pleno de actividad de los seres vivos, dispuesto a generar un jardín, un bosque, un paseo, una respuesta ecológica o todo a la vez¹¹, según reflexiona Guilles Clément. En la presente investigación, estos paisajes, en estado de ruina, desorden y abandono a sí mismo, un panorama de fragmentos inconexos, pretenden ser entendidos como patrimonio contemporáneo, un nuevo modo de comprender la ciudad. Fabricar paisajes con el jardín, sobre las preexistencias, desde la memoria del suelo, permite crear nuevos lugares entendidos como los espacios contemporáneos de la sostenibilidad.

[...] En el jardín, y únicamente en él, la naturaleza se presenta según un orden particular. En cualquier otra parte, en el paisaje agrícola, se niega la naturaleza de forma radical. Y, de un paisaje no agrícola, se dice que es salvaje”¹² [2]. La historia del jardín no puede concebirse sin la noción de orden como naturaleza controlada por el ser humano, el jardín es lugar seguro, cerrado, es paisaje protegido y secreto. La naturaleza responde a un orden singular e interno, necesita ser concebida, no como lugar estático que deba controlarse, sino únicamente sometida al tiempo, de evolución natural y a las transferencias propias que se producen entre los elementos que conforman esta diversidad, donde el hombre se sitúa como parte del ecosistema y entiende la naturaleza como algo incontrolable e impredecible, un “jardín en movimiento”.

[2]



[2] Desde el jardín de lavanda sobre el escombro de la plaza de escoria frente a los restos fabriles. Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Fotógrafo Michael Latz. Duisburg, Alemania.

⁹ GALÍZARD, Teresa. *Los mismos paisajes. Ideas e interpretaciones*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

¹⁰ CLÉMENT, Guilles. *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, p. 15.

¹¹ CLÉMENT, Guilles. *op.cit.*, p. 88.

¹² CLÉMENT, Guilles. *op.cit.*, p. 12.

¹³ MARTÍNEZ GARCÍA-POSADA, Ángel. *Sueños y polvo: cuentos de tiempo sobre arte y arquitectura*. Madrid: Editorial Lampreave, 2009, p. 17.

2

“Hay que ir hasta aquellos lugares en los cuales los futuros lejanos se encuentran con los pasados lejanos. La búsqueda de una tierra que ha olvidado el tiempo” ¹³. Robert Smithson

Las instalaciones industriales devastadas en términos estéticos, ruinas capaces de alcanzar la inmortalidad del monumento como memoria de un paisaje industrial agotado y entrópico, permiten ser un caso de estudio, con el fin de hacer tangibles los planteamientos teóricos y prácticos de G. Clément, para comprender las posibilidades inmanentes al Tercer paisaje. En la investigación se confecciona una propuesta programática que permita trabajar sobre el declive del paisaje, sobre aquellos espacios residuales, abandonados o improductivos, aparentemente vacuos, los cuales han adquirido, desde finales del siglo XX, un reconocido valor patrimonial al ser entendidos como posibles refugios para la biodiversidad.

Intervenir sobre el declive del paisaje es interpretar un testimonio que llega del pasado y trasciende en el tiempo, es reflexionar sobre la conciencia de la continuidad, de las rupturas y del cambio, de lo que supone acercarse a la historia, a los lugares y a las cosas, sin caer atrapados por ellas. Solo la imaginación tiene capacidad para reconstruir el lugar caído o destruido y alcanzar el difícil equilibrio entre el recuerdo y el presente. En *Landschaftspark Duisburg-Nord* se muestra la verdad sobre la que tanto ha escrito y reflexionado Guilles Clément, un caso de estudio –anterior a la mirada de Clément– en el que se antepone el experimento a la fórmula en busca de expresiones que son capaces de explicar que los espacios degradados o los entornos industriales pueden llegar a ser también los espacios de la sostenibilidad; recuperados por la llegada del “jardín en movimiento”, definen un paisaje desde un modelo de intervención que permita establecer continuidad entre el paisaje agrícola-industrial y el medio urbano, sin olvidar la historia de ninguno de ellos, recurriendo a la memoria y a la capacidad recurrente de los lugares. Aparece el deseo por una estrategia económica de la ocupación del territorio, el interés por una economía natural del ahorro en el que la energía de transformación la proporciona esencialmente la naturaleza desde la historia, la arquitectura y las infraestructuras industriales, junto a los intereses urbanos y culturales de la ciudad contemporánea.

La ciudad de Duisburg, Alemania, es entendida por la herencia de su importante pasado industrial y por la presencia del río Emscher, con minas y plantas siderúrgicas abandonadas, es vacío de un territorio post-industrial, paisaje de la ruina. La industria, cuando se asentó al norte de Duisburg, borró el idilio bucólico del suelo agrícola anterior, como fractura constante en el paisaje de la ciudad y su entorno. La antigua fábrica *Thyssen Hochofenwerk Meiderich* construye un complejo de carácter industrial de altos hornos, naves, gasómetros... adyacente a los yacimientos carboníferos alemanes, creando el vínculo entre el carbón y el hierro. Constituyéndose, por tanto, un “suelo baldío” o “residuo” con una superficie de 230 hectáreas y un alto grado de contaminación, atravesado por un canal de agua irremediablemente contaminada. El interés por la creación, en 1989, de la *Internationale Bauausstellung-IBA* del *Emscher Park* requería de la intervención para establecer continuidad entre el paisaje agrícola-industrial y la ciudad, con un programa dirigido a la renovación ecológica y económica del territorio por el que discurre el río Emscher. Organizaba más de 100 proyectos, con una inversión superior a 4.000 millones de euros, de la, sin duda, mayor región económica industrial de Europa, en un entorno del carbón y acero. Un paisaje de origen agrícola, poco poblado y caracterizado por campos, bosques y trazados fluviales en torno a un modesto crecimiento rural de origen medieval, se convirtió en una región económica, industrial; [3] los bosques fueron sustituidos por los extraños objetos de un paisaje industrial periférico. [4] [5] [6]

3

El gran espacio paisajístico, *Landschaftspark Duisburg-Nord*, plantea la transformación ecológica del sistema fluvial del río Emscher, a lo largo de un recorrido de 350 kilómetros, la modernización de la ciudad industrial, Duisburg, la conservación, el reconocimiento del patrimonio industrial de la antigua fábrica *T. H. Meiderich*, como herencia de nuestra historia, y la preservación y reconstitución del paisaje propio de la región. En efecto, es terreno yerno y posible refugio para la biodiversidad, es Tercer paisaje.

Un concurso de ideas decidiría en 1991 cómo acometer la experiencia paisajística sobre la memoria de este suelo. El proyecto, confiado al arquitecto y paisajista alemán Peter Latz (Darmstadt, 1939), está determinado por las circunstancias y las libertades del entorno, relacionado con una idea de recuperación desde la decadencia y el declive presente en la actividad industrial a partir de la segunda mitad del siglo XIX en el trazado del río Emscher, un territorio desestructurado y amenazado por la progresiva degradación paisajística, ambiental y social propia de paisajes

[3]



[3] Imagen histórica de la fábrica Thyssen-Hochofenwerk Meiderich. Construye un complejo de carácter industrial de altos hornos, naves, gasómetros... adyacente a los yacimientos carboníferos. Fuente: Grupo ThyssenKrupp Archivo Duisburg. Año 1960.

[4] Mujeres cavando el canal del Emscher durante la Primera Guerra Mundial. Fotógrafo no identificado. Esta fotografía es reproducida en el texto "La Exposición Internacional de Construcción (*Internationale Bauausstellung-IBA*) del Parque del Emscher: Ideas y resultados de un concepto de planificación orientado hacia la práctica metropolitana" de Ursula von Petz. Año 2006, p. 46.

[5] Vista de la fábrica Thyssen-Hochofenwerk Meiderich. Complejo industrial, autopistas y zonas residenciales: el paisaje del abandono antes de su reconocimiento como valor patrimonial. Año 1960. Fotógrafo no identificado. Esta fotografía es reproducida en el texto "La Exposición Internacional de Construcción (*Internationale Bauausstellung-IBA*) del Parque del Emscher: Ideas y resultados de un concepto de planificación orientado hacia la práctica metropolitana" de Ursula von Petz, año 2006, p. 50.

[6] Línea de tiempos, legado y continuidad del territorio agrícola-industrial en Duisburg. Fuente: <http://en.landschaftspark.de/the-park>. Dibujo de la autora.

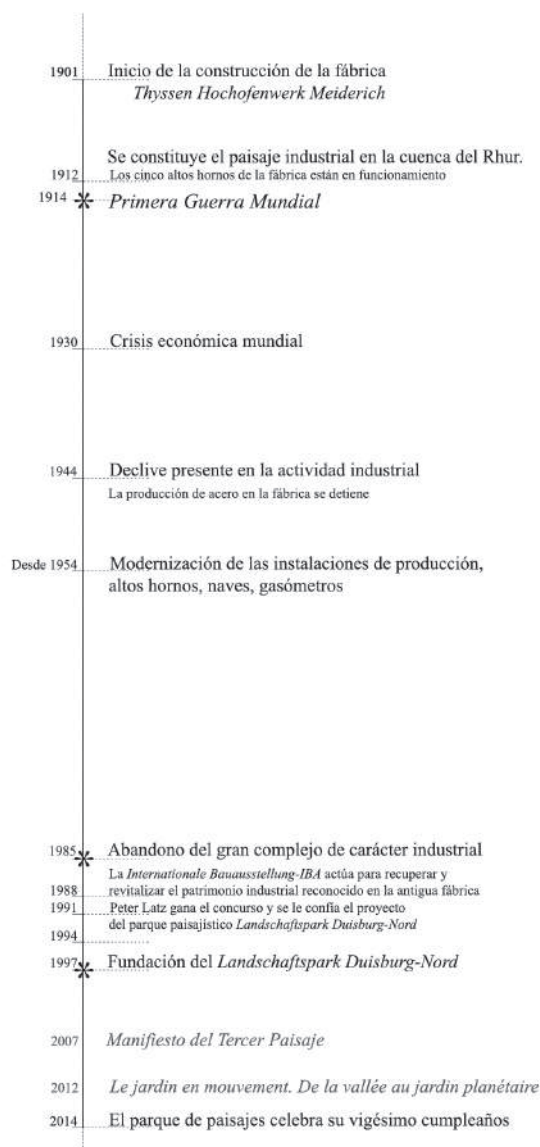
[4]



[5]



¹⁴ ARAGON, Louis, citado en Clément, Guilles. *Le jardin en mouvement. De la vallée au jardin planétaire*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, p. 78.



[6]

periurbanos. Un paisaje fascinante conformado por los restos de un territorio industrial desolado pero, no obstante, con una gran capacidad de evocación. ¹⁴ [7]

Latz se lanza hacia los despojos de los suburbios post-industriales en busca de una nueva naturaleza, de un territorio desprovisto de representación, de espacios y tiempos en transformación constante. Aprende a mirar y a interpretar lo que descubre desde su intuición, como el primer acercamiento dirigido a establecer una relación con el paisaje, comprometiéndose a dar respuesta a aquello a lo que se siente unido. Capaz de reconocer los valores propios del lugar sin tratar de imitar, sino de aprovechar y fabricar paisajes que se harán solos desde el tiempo con la apropiación libre y desinhibida de la naturaleza.

Actuar para recuperar y revitalizar el patrimonio industrial, una antigua planta siderúrgica, supone asumir que no existen ideas preconcebidas. Si bien Peter Latz atisba la posibilidad de la utopía realizable, ¿de qué modo un territorio abandonado se convierte en una riqueza, en el valor reconocido del patrimonio contemporáneo? Las posibilidades de recuperación del territorio son concebidas desde el "jardín en movimiento", desde el crecimiento espontáneo y salvaje de la vegetación, que rechaza la imitación o reproducción figurativa del paisaje natural.

Concebido como un "jardín de jardines", [8] en la complejidad de elementos que presenta el territorio de la antigua fábrica, Latz comienza por el reconocimiento de las difíciles condiciones del lugar con la notoria contaminación y por el deseo de un nuevo paisaje vegetal que recupera los espacios del agua, la gestión de los residuos y la creación de energías, susceptible de albergar una nueva biodiversidad ilimitada; existe la necesidad de integrar las capacidades ecológicas de la flora y fauna de manera espontánea.

Entre los fragmentos del paisaje el agua es el elemento protagonista [9], se detiene el trazado de mayor contaminación, el canal que en un tiempo pasado vertía los residuos del proceso sid-



[7]

erúrgico al río Emscher, en su contacto más próximo al parque, con una canalización subterránea, ahora visible con el fin de crear un nuevo paseo para el visitante acompañado del agua. Dentro del parque se mantiene el trazado y la sección del cauce original en superficie utilizado como drenaje principal. El agua que discurre por él es el agua procedente de la lluvia que se recoge en las cubiertas de las construcciones del parque y es conducida mediante un sistema de drenaje central. La depuración interna del agua recogida es posible a partir de sistemas de decantación, una noria la eleva para asegurar su correcta oxigenación, al igual que un molino de viento sobre una torre de la antigua fábrica que ahora constituye la imagen del parque. El agua que riega el nuevo jardín es inferior a la que lo hacía, pero es limpia y cristalina, consigue regenerar, revitalizar el paisaje y mantener un ciclo hidrológico urbano favorable. Permite acoger la realidad del Tercer paisaje, la diversidad biológica, especies vivas, “pioneras”, de ciclos rápidos, como la jara o estepa, se preservan, consciente Latz, de que pronto desaparecerán en provecho de otras cada vez más estables, hasta que se alcance un equilibrio del paisaje. La capacidad de la naturaleza para reconquistar el lugar caído o destruido asegura la supervivencia de una gran diversidad de fauna y flora, incluidas especies amenazadas, *Landschaftspark* Duisburg-Nord constituye un territorio para los numerosos seres animales y vegetales que no encuentran lugar en otras partes.

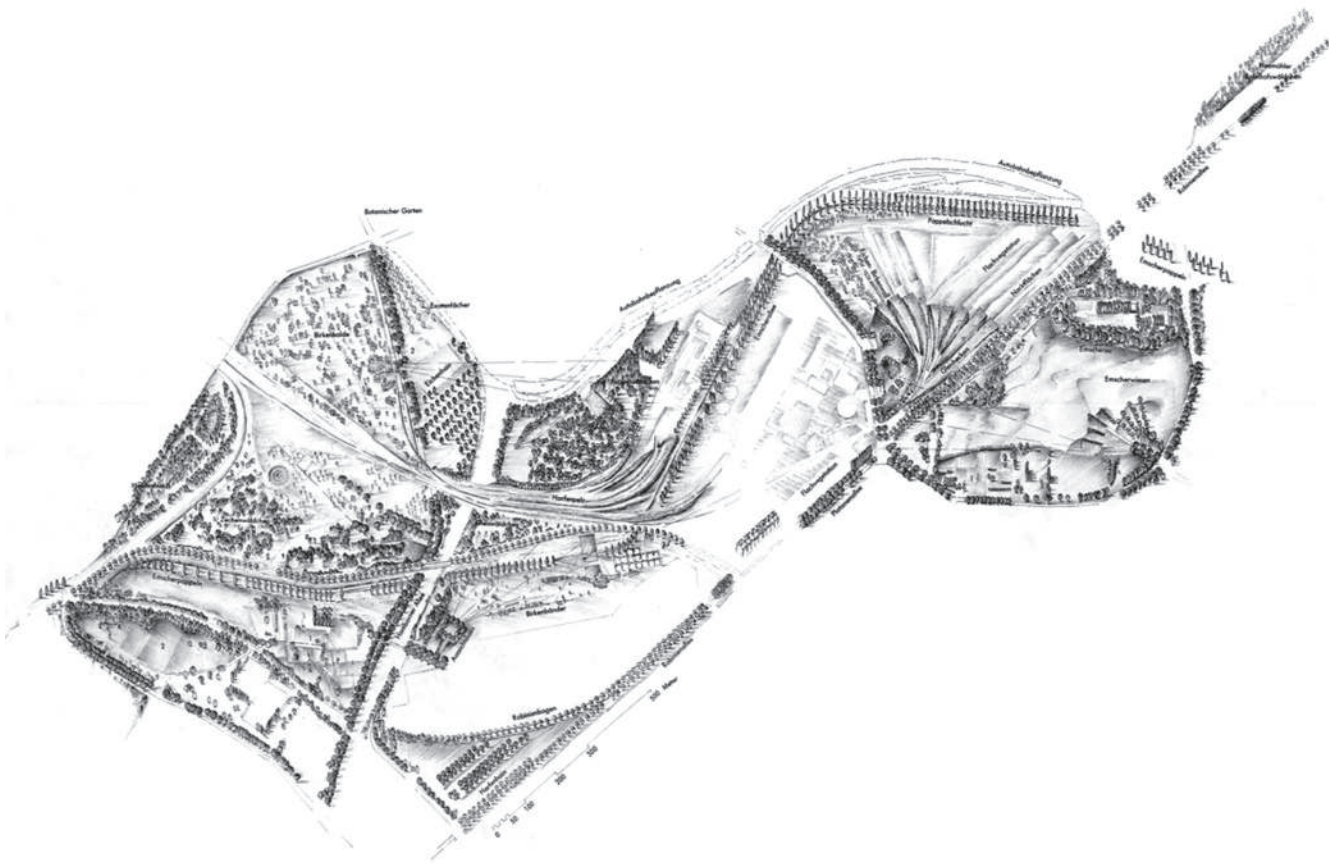
Dentro del extenso conjunto, Latz decide no derribar las construcciones industriales de la fábrica, los costes económicos lo hacían prácticamente inviable, por lo que se reconoce el valor patrimonial de los objetos fabriles. La presencia de las infraestructuras y la de ciertos elementos construidos, railes, naves y depósitos, da lugar al jardín, un jardín que no procede del principio de ordenamiento, sino que se adapta a las características del suelo, puesto que cada jardín tiene una personalidad o, lo que es lo mismo, un “tiempo propio”. Sobre una superficie formada por restos de materiales de fundición, arenas y cenizas crece una vegetación herbácea, de plantas espinosas; debido a la contaminación presente en el suelo, en unas zonas se ha revestido el terreno con nuevas capas, otras se han cerrado, no se podrán utilizar hasta que no transcurra un largo periodo de tiempo y el “jardín en movimiento” reconquiste y sane el lugar; estos espacios presentan un alto potencial de diversidad, pues en ellos la ausencia de actividad humana permite el transcurso biológico natural. “El paisaje es cambiante en el tiempo y este es uno de sus atributos más destacables” ¹⁵. [10] Las infraestructuras abandonadas, desprovistas de su función industrial, son interpretadas en un nuevo paisaje con una serie de experiencias en el territorio a través del paseo como forma de conocimiento del lugar y sus posibilidades, [11] se recuperan los antiguos trazados de las vías del ferrocarril, la antigua infraestructura que permitía la explotación del territorio en un tiempo pasado, sin alterar la estructura de caminos original que conforman los recorridos de la memoria entre el jardín. También, se transforma parte del trazado en vías ciclistas, siendo posible recorrer el parque en bicicleta. [12]

El gran espacio paisajístico *Landschaftspark* Duisburg-Nord pretende ser una iniciativa para un proceso de transformación, de intercambio, un espacio que funcione como una nueva ventana de la ciudad, desde la que asomarse al jardín más espontáneo, que continúe con la memoria del suelo e incorpore actividades, manteniéndose con ello la potencialidad y fuerza propia del lugar.

[7] Trazado de agua, en un tiempo pasado vertía los residuos del proceso siderúrgico al río Emscher con una canalización subterránea, ahora visible con el fin de crear un nuevo paseo para el visitante acompañado del agua. Fuente: <https://www.latzundpartner.de/de/> Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Fotógrafo no identificado. Año no identificado.

[8] Planta general del proyecto *Landschaftspark* Duisburg-Nord, un nuevo paisaje vegetal que recupera los espacios del agua, la gestión de los residuos y la creación de energías, susceptible de albergar una nueva biodiversidad ilimitada. Cartografía propiedad de Peter Latz + Partner. Año no identificado.

[9] Planta general del trazado del agua como elemento protagonista del proyecto *Landschaftspark* Duisburg-Nord. El agua que riega el nuevo jardín, limpia y cristalina, consigue regenerar, revitalizar el paisaje y mantener un ciclo hidrológico urbano favorable. Cartografía propiedad de Peter Latz + Partner. Año no identificado.



[8]

[9]





[10]



[11]



[12]

La estructura principal de los hornos transfiere el pasado industrial del lugar; de gran altura, se erigen como miradores privilegiados sobre el parque y, en su centro, albergan un auditorio para conciertos. Los antiguos depósitos para la fundición del material configuran una retícula de muros ciclópeos que guarda en su interior jardines secretos, recintos cerrados esperando a ser descubiertos por el visitante. [13] En los tanques de enfriamiento de escoria, antiguos almacenes para los suelos contaminados, se lleva a cabo una operación de sellado y ahora es posible la realidad del jardín sobre ellos, asegurando la presencia de nuevas especies con un jardín de helechos; sorprende y modifica el espacio según el ritmo con el que aparecen y desaparecen, con la presencia de plantas anuales de ciclo corto, como la amapola. Entre los intersticios que quedan de la antigua fábrica siderúrgica se abren plazas, la *Coverplatz*, ocupada por una plantación de cerezos que crean un espacio entre la fundición y los altos hornos, [14] y la *Piazza Metálica*, en la que 49 láminas de acero procedentes de los tanques de fundición componen un nuevo pavimento que se constituye como el espacio central del parque, una alfombra de pátina que invita a ser un escenario para todo tipo de manifestaciones artísticas. [15] Otras actividades se suceden con la participación e implicación directa de los ciudadanos, el valor reconocido del parque se pone de manifiesto en el destino que se ha dado a las estructuras ciclópeas, los muros de los antiguos almacenes de materiales, hoy aprovechadas como paredes donde practicar alpinismo. [16] El gasómetro encuentra un nuevo uso como gran depósito de agua, una piscina de inmersión para buceadores. El proyecto nace de las preexistencias, preserva la identidad y memoria del lugar, conservando los restos de la antigua fábrica, ahora elementos reconocidos de un patrimonio industrial, un "jardín arqueológico" con programas asociados a la temporalidad.

[13]

[14]



¹⁵ GALÍ-HZARD, Teresa. op.cit, pág. 18

¹⁶ De la intervención de Michel Corajoud en el seminario "Reinventar el paisaje" celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés (ETSAV), marzo de 1995, citado en BATLLE, Enric. *El jardín de la metrópoli. Del paisaje romántico al espacio libre para una ciudad sostenible*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 96.

[10] Las infraestructuras abandonadas, desprovistas de su función industrial, son interpretadas en un nuevo paisaje. Sobre una superficie formada por restos de materiales de fundición, arenas y cenizas crece una vegetación herbácea, de plantas espinosas. El jardín es cambiante en el tiempo y este es uno de sus atributos más destacables. Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Año no identificado. Fotógrafo no identificado.

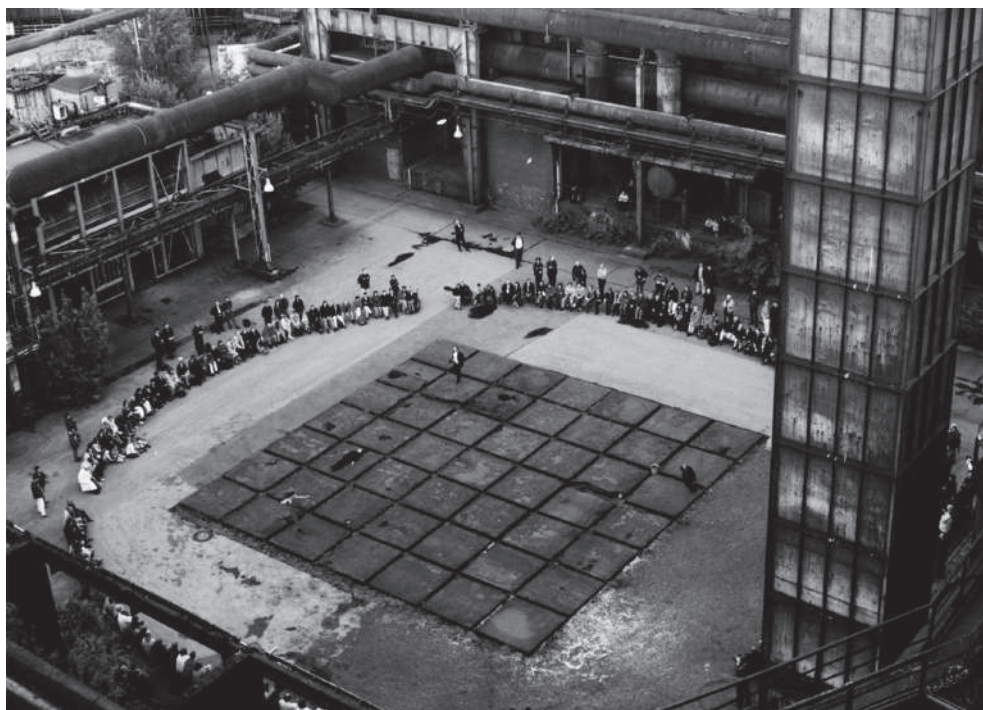
[11] [12] Los antiguos trazados de las vías del ferrocarril, la antigua infraestructura que permitía la explotación del territorio en un tiempo pasado, ahora recuperados conforman los recorridos de la memoria entre el jardín. Se transforma parte del trazado en vías ciclistas, siendo posible recorrer el parque en bicicleta. Fuente: <http://en.landschaftspark.de/the-park>. Fotógrafo no identificado. Año no identificado.

[13] Jardín secreto en el interior de la retícula de muros ciclópeos de los antiguos depósitos para la fundición del material. Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Fotógrafo Michael Latz. Año no identificado.

[14] Desde la Cowerplatz, ocupada por una plantación de cerezos que crean un espacio entre la fundición y los altos hornos. Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Fotógrafo Michael Latz. Año no identificado.

[15] La Piazza Metálica, 49 láminas de acero sirven de escenario para todo tipo de espectáculos. Fotografía propiedad de Peter Latz + Partner. Fotógrafo Michael Latz. Año no identificado.

[16] Las estructuras ciclópeas, muros de los antiguos almacenes de materiales, hoy aprovechadas como paredes donde practicar alpinismo. Fuente: <http://en.landschaftspark.de/the-park>. Fotógrafo no identificado. Año no identificado.



[15]

4

Landschaftspark Duisburg-Nord se trata, en efecto, de un Tercer paisaje, fragmento irresoluto del “jardín en movimiento”, capaz de mostrar que es posible pensar en el reciclaje de los lugares “residuo” o “baldíos”, pues son susceptibles de ser nuevos objetos, nuevos materiales o nuevas energías. Implica comprender la historia pero también sus capacidades venideras; recuperar espacios degradados, proyectar los entornos adecuados a las infraestructuras que acompañan el legado del suelo, pensar en el proceso completo de nuestros residuos, tratar de obtener todas las energías posibles, sin el acercamiento ni entendimiento desde el análisis o la teoría, sino desde la experiencia, desde el reconocimiento de los valores propios del lugar, sin tratar de imitar, sino de desear paisajes que se harán solos con el paso del tiempo y la conquista libre y desinhibida de la naturaleza; hacer de paisajista es fabricar paisajes, preparar lugares que se harán solos con el paso del tiempo ¹⁶.

[16]



13 | El Japonismo en Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin. De los conceptos gráficos del *Ukiyo-e* hacia una estrategia proyectual alternativa

_Javier Mosquera González

Introducción

La arquitectura realizada por Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin durante las tres primeras décadas del siglo XX en tres continentes diferentes, América, Oceanía y Asia, ha de considerarse como mestiza debido a la condición itinerante de sus autores [1]. Situados de forma deliberada al margen de los movimientos arquitectónicos predominantes entonces, el carácter ecléctico de sus obras reside en la libre reinterpretación de modelos arquitectónicos históricos, aplicados a las realidades locales específicas adaptadas a las condiciones naturales del entorno en el que son construidos.

“La cultura japonesa muestra un método de estudio en la práctica del dibujo en la enseñanza, en lugar de hacer lo que los europeos hacen. Estos tratan de dibujar directamente de los modelos con la idea de copiarlos. Los japoneses hacen su propio estudio del modelo, tanto si es una planta o un animal, y dibujan después desde su memoria, no desde el modelo en sí mismo, esto es, extrayendo los elementos que desean para sus propósitos, y sin incorporar muchas de las características irrelevantes que se muestran al hacer un dibujo de un objeto... esto es para mí el uso racional del arte, no una simple reproducción fotográfica”¹. Del análisis de sus obras y su método de representación gráfico característico se desprende una influencia oriental, común entre otros arquitectos contemporáneos, pero que en su caso consigue trascender los límites del dibujo hasta convertirse en una filosofía inherente a la concepción de sus proyectos².

Una nueva sensibilidad

Educados en el seno de familias cercanas al movimiento de la Iglesia Unitaria, la concepción monoteísta de esta, que revela el interés en el desarrollo del hombre como ser ligado únicamente a la Tierra, será una de las bases teóricas sobre las que ambos soportarán gran parte de sus obras como arquitectos. El hombre es dueño de su destino y, como tal, ha de vivir en comunión con la naturaleza. Su afinidad con los pensadores trascendentalistas, que reclaman una relación entre hombre y su entorno que trascienda los límites físicos³, resulta una evolución de las ideas unitarias, concediendo un papel fundamental al individuo como base para una sociedad alternativa. Solo así el ser humano entenderá que forma parte de un todo mayor, el universo, y que a su vez todos los seres que en él habitan se encuentran dentro de su persona.

Desde la observación de la naturaleza y las leyes que la configuran, el hombre será capaz de entender su papel en relación con esta al descubrir que el desarrollo personal del individuo implica un contacto directo con el entorno natural. El pensamiento de Edward Carpenter⁴, y su visión del hombre como un ser salvaje que debe volver a la naturaleza, reforzará el deseo de Mahony y Griffin de convertir en realidad estos pensamientos. Descubren en la arquitectura, y especialmente en la figura del arquitecto como individuo, a alguien que puede materializar estos principios y por tanto, con la capacidad para educar a la sociedad desde la obra construida. El respeto por la naturaleza y la precisión con la que esta es representada en sus documentos gráficos, se debe a su interés por la arquitectura del paisaje. Esta debe entenderse como un proceso en el que el resultado final deviene de una concepción teórica y sensorial que busca un modo de vida en comunión con su entorno, hasta entonces poco explorada por el pensamiento occidental.

La cultura japonesa y sus métodos de representación, mostrados por primera vez en Estados Unidos en la Exposición Universal de Chicago de 1893 [2], atraerá a ambos con intensidad. Fundamentada en un profundo respeto hacia la naturaleza y el entorno en el que se inserta la arquitectura, encontrarán en ella un referente desde el continente asiático que reforzará muchas de sus convicciones personales. El Japonismo, entendido como la influencia que el arte oriental ejerce sobre el occidental desde la aplicación de técnicas y principios compositivos del primero, se convierte entonces en una fuente de inspiración para artistas plásticos deseosos de encontrar alternativas a los modelos conocidos⁵. La influencia en movimientos artísticos como el Impresionismo sirve como referente para establecer una nueva relación entre el individuo y su entorno, capaz de representar más allá de la realidad visible. El carácter absoluto del

Resumen pág 16 | Bibliografía pág 24

Universidad Politécnica de Madrid.
Tulane University.
Arquitecto, Master en Proyectos Arquitectónicos Avanzados y Doctorando por la ETSAM en la UPM. Ponente en varios congresos internacionales de arquitectura como la UIA 2017 World Architects Congress en Seúl o el Foro de Arquitectura y Sociedad en la Universidad de Anáhuac de México. Ayudante docente en el departamento de proyectos de la ETSAM y Tulane Design Teaching Fellow, en la Tulane School of Architecture.
jmg@mosqueragonzalez.com

Palabras clave

Naturaleza, Marion Mahony Griffin, Walter Burley Griffin, Ukiyo-e, Rock Crest / Rock Glen, Castlecrag, efimero

Método de financiación

Tulane Design Teaching Fellow en la Tulane School of Architecture, en colaboración con la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

¹ GRIFFIN, Walter Burley. "Architecture in American Universities", *Journal of Proceedings of Royal Victorian Institute of Architects*, Septiembre 1913, pp. 170-184.

[1] Marion Mahony Griffin y Walter Burley Griffin, Castlecrag, 1930. Fuente: Biblioteca Nacional de Australia.

[2] Pabellón de Japón Feria Internacional de Chicago. 1893. Fuente: Colección digital de la Biblioteca Paul V. Galvin.

[3] Lámina n° 35 de ejercicios. Fuente: Arthur W. Dow. *Composition. A series of exercises selected from a new system of education.*

[1]



² La caracterización de ambos como arquitectos en los que la relación entre el paisaje y las propuestas planteadas se convierte en signo distintivo de sus obras dentro del panorama general de la Escuela de Chicago, es desarrollado en profundidad en PEISCH, Mark. *The Chicago School of Architecture: Early Followers of Sullivan and Wright*. Nueva York: Random House, 1964. Asimismo narra el periodo formativo junto a Frank Lloyd Wright en el que desarrollan los proyectos para las Prairie Houses, al tiempo que presenta el interés general de la sociedad americana por la cultura asiática, en particular la nipona y su método de representación gráfico. Las referencias a las influencias orientales en el sistema gráfico de Mahony y Griffin han sido estudiadas previamente por diversos autores como Anna Rubbo, ofreciendo una visión general de las técnicas empleadas derivadas de las utilizadas en Asia, o Christopher Vernon incidiendo en la relevancia del paisaje en la concepción general de sus proyectos, ambos en V.V.A.A. *Beyond Architecture. Marion Mahony Griffin and Walter Burley Griffin. America. Australia. India*. Sydney: Powerhouse publishing, 1998; pp. 40-55 y pp. 86-103. Los artículos recopilados en WOOD, Deborah. *Marion Mahony Griffin. Drawing the Form of Nature*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art, 2005. El trabajo de investigación de TINCH, Rebecca. *Locating Modernity: Japonisme, Gender, and Enchantment at the 1893 World's Fair*. Tesis fin de Máster. Directora: Mary E. Frederickson. Miami University, 2012, establece el marco histórico sobre el que trazar las relaciones entre oriente y occidente, y la influencia del Japonismo, desde la perspectiva de Mahony y su relación con la práctica profesional en el estudio de Wright. Asimismo la relación específica con el Ukiyo-e y la representación gráfica ha sido analizada en ROBERTS, Ellen. "Ukiyo-e in Chicago: Frank Lloyd Wright, Marion Mahony Griffin and the Prairie School". *Art in Print*, Vol. 3, n.º. 2, Julio - Agosto 2013, pp. 3-10, atendiendo únicamente a cuestiones compositivas y gráficas tras comparar los dibujos orientales con los realizados por Mahony y Griffin. Estos documentos sirven como referentes para plantear una nueva interpretación de la obra de estos autores, en la que los conceptos derivados de la representación de la naturaleza y la relación entre lo efímero y lo esencial, propios del pensamiento oriental, son aplicados como herramientas proyectuales en sus obras.

³ Considera al individuo como aquel capaz de generar una reforma de la sociedad en la que vive, desde el profundo conocimiento de sí mismo en relación con su entorno. La ética natural según la que pretenden restablecer el equilibrio entre el ser humano y la naturaleza precisa de un contacto directo con ella, en una especie de reencuentro con el origen de ambos. Las figuras de Ralph Waldo Emerson y Henry David Thoreau se convierten en referentes para Mahony y Griffin, debido a su carácter revolucionario desde la conciencia de la naturaleza como aliada para descubrir modelos sociales alternativos.

⁴ CARPENTER, Edward. *Civilization: Its Cause and Cure, and Other Essays*. Londres: G. Allen & Unwin, 1914.

⁵ V.V.A.A. *Japonismo. La fascinación por el arte japonés*. Barcelona: Obra Social La Caixa, 2013, pp. 34-60.

pensamiento oriental en el que cada elemento que rodea al ser humano ha de ser observado y valorado con el mismo respeto al formar parte de un todo superior, es algo que atrae a los arquitectos norteamericanos como alternativa para redefinir un modelo social en crisis.

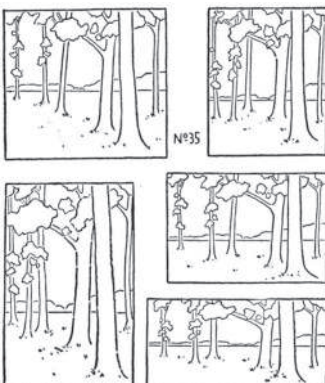
Pasadas apenas dos décadas desde el final de la Guerra de Secesión Americana, y en una transición social del modelo productivo rural al urbano industrial, esta comunión con la naturaleza es interpretada como signo inequívoco de que tras esa filosofía pueden definirse los nuevos principios sobre los que crear un nuevo estilo arquitectónico de un país que necesita refundarse. Del interés creciente por las técnicas que definen el estilo gráfico japonés deviene el desarrollo de diferentes textos divulgativos, entre los que destacan el libro publicado en 1886 por Edward Morse ⁶, en el que analiza diferentes obras niponas y sus métodos compositivos, y el manual redactado en 1899 por el artista americano Arthur W. Dow ⁷ [3], quien recoge una teoría del arte basada en la interpretación del arte oriental, en particular atendiendo a su composición, las sombras y el color.

Conocedores de estos textos en su etapa como estudiantes de arquitectura, tras finalizar su formación académica y trabajar como colaboradores en el edificio Steinway Hall en Chicago, Mahony y Griffin se unen al equipo de trabajo de Wright ⁸. Todos ellos encuentran en el arte nipón una fuente de inspiración para desarrollar una arquitectura propia del siglo XX, alejada de los modelos clásicos que no representaban al nuevo modelo social que debía definirse en el país estadounidense. Siendo Wright un gran conocedor y entusiasta de la cultura nipona, además de un gran coleccionista de ejemplares de estampas japonesas recopiladas tras diversos viajes al país asiático, la estancia en su estudio de una persona tan dotada como Mahony para la representación gráfica, influyó intensamente sobre este y la manera de dibujar sus proyectos.

La invitación que recibe Wright para presentar su trabajo en Europa, en la ciudad de Berlín, supone una oportunidad para consolidar ese nuevo modelo gráfico iniciado con Mahony. El contenido del portfolio editado por la Wasmuth Verlag será dibujado prácticamente en su totalidad por ella, incluyendo proyectos anteriores a la presencia de esta junto a Wright, desde 1893 hasta 1909. Como él mismo reconoce en una de las anotaciones realizadas en una de las láminas para la casa K. C. De Rhodes en 1906, "dibujado por Mahony, después de F. LL. W. e Hiroshige" [4]. Será la primera vez que el sistema de representación desarrollado por esta se muestre al público europeo. El esfuerzo de síntesis que supone la creación de este documento coincide con el pensamiento de Wright y el de sus colaboradores, con respecto a la eliminación de lo superfluo en la arquitectura, y con aquello que reconoce que ha percibido que ocurre en la arquitectura japonesa que le interesa ⁹. En 1912, Wright publica un ensayo sobre arte japonés ¹⁰ en el que establece algunos de los principios que más tarde definirán su arquitectura orgánica. El texto incide en las ideas fundamentales de un estilo gráfico capaz de condensar la belleza universal de todo aquello que los artistas nipones representan. No solo descubre un nuevo método de trabajo basado en la geometría básica interna de cada elemento dibujado, sino una forma de ser en el mundo alternativa. El método gráfico iniciado entonces, e influenciado por el manual de Arthur. H. Dow, se había convertido en una herramienta mucho más precisa capaz de contar no solo la naturaleza y las especies vegetales locales, sino la nueva arquitectura propuesta ¹¹.

El valor simbólico implícito en la representación oriental ofrece a los arquitectos una herramienta capaz de generar imágenes evocadoras, realidades no construidas pero que contienen valores universales reconocibles por los espectadores, que esconden a su vez principios estructurales fundamentales ¹⁰. El sistema gráfico oriental ensalza la belleza intrínseca de cada elemento representado no por el hecho de ser un objeto específico sino por el carácter propio de cada

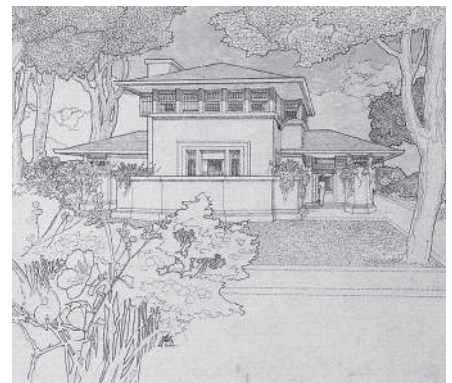
[3]



[2]



[4]



uno de ellos de forma universal. La percepción de lo inmediato, desde la representación occidental próxima al realismo, descubre en las técnicas orientales una dimensión capaz de mostrar lo atemporal, aquello que verdaderamente significa un objeto determinado, hasta convertirlo en algo común para todo aquel que lo observe. No se trata de representar el árbol sino el concepto de este. Además, cada una de las partes que lo componen contiene en sí mismas la cualidad de ser árbol.

La condición sensorial del arte japonés, en el que se enfatiza la relación entre hombre y naturaleza, se sirve de la intuición del espectador y del artista para, mediante la abstracción, expresar un significado a través de la representación de un objeto determinado. Será esta la característica que Mahony y Griffin apliquen a sus dibujos y que estará presente en las ideas básicas contenidas en cada uno de sus proyectos. Tratan de mostrar escenas posibles de objetos no construidos, generando en el espectador la sensación de pertenencia a un mundo ideal, pero a su vez capaz de transmitir serenidad y armonía en quien lo observa. Mahony describe la arquitectura del paisaje como la “consideración de los elementos externos del entorno antes de comenzar la construcción, entendiendo por elementos externos no solo las condiciones naturales sino el carácter de los edificios de alrededor”¹². No era tan solo una tarea consistente en los trabajos de jardinería a realizar después de haber concebido un edificio, sino que debía ser objeto de proyecto desde el comienzo del mismo.

La representación en occidente confiere especial importancia a la relación entre la luz y las sombras en sus composiciones pictóricas; en Japón, esta dualidad se define como *Notan*. Consiste en la utilización de planos oscuros y otros más claros, de forma que su composición determine los planos en sombra del objeto representado, sin que aparezcan sombras arrojadas. Esto convierte a las composiciones en elementos pictóricos bidimensionales, planos, carentes de profundidad. Por este motivo, la disposición de la vegetación excediendo los límites del marco de la imagen sirve para establecer una serie de planos superpuestos que dotan de la sensación de levedad propia de las xilografías de Ando Hiroshige¹³, al tiempo que acentúan la sensación de vista en perspectiva introduciendo al espectador en el dibujo [5].

La composición tipo del dibujo propuesto por Mahony y Griffin se organiza en un panel de tamaño único, de 45 cm x 90 cm, concebido como un grabado en color satinado acabado en tinta o en acuarelas transparentes mezcladas con pegamento, en el que se muestra una visión completa del proyecto¹⁴. Así, la mitad superior del dibujo se destinaba a una perspectiva exterior del mismo, en la que la vegetación envolvía al edificio. La parte inferior, dividida a su vez en dos franjas horizontales, dedicaba una mitad a las plantas, y la otra mitad a los alzados y las secciones, así como otros elementos singulares. La vegetación se representaba en planta con precisión a fin de significar el carácter de los espacios que rodeaban al edificio principal. De igual manera, en la perspectiva, los elementos naturales, como los árboles o las plantas y flores, parecen romper los límites de las partes en las que estaba dividida la composición para dotar de continuidad y distintas profundidades al conjunto.

Las técnicas del grafismo nipón aplicadas a la presentación de proyectos arquitectónicos resulta una variación significativa con respecto a la tradición *Beaux Arts* en la que ambos se formaron. Sin embargo, el grado de abstracción con el que las perspectivas exteriores son concebidas consigue dotar al documento, en el que se muestran conjuntamente las plantas y las secciones, de una sensación de extrañamiento que resulta atractiva. Si bien tratan de representar una perspectiva de un objeto final construido inserto entre la vegetación, la observación de sus dibujos permite descubrir cómo el método utilizado no es un sistema meramente descriptivo. Se trata de una invitación al espectador para que imagine un lugar como el presentado pero convertido en realidad. La capacidad evocadora del dibujo se convierte, gracias a este método de representación oriental, en un mecanismo de expresión propio de estos arquitectos. Capaz al mismo tiempo de mostrar un entorno vegetal imaginado en el que se insertará una construcción, de tal manera que esta parece haber sido diseñada para ocupar ese lugar y no otro, una vez se convierta en realidad.

El carácter de la representación oriental como herramienta de proyecto

Tras la etapa formativa junto a Wright, establecen su práctica profesional de manera autónoma trabajando en diversos proyectos en los Estados Unidos. Uno de ellos es la casa J. G. Melson [6], dentro del desarrollo urbanístico planeado por ambos en Mason City¹⁵. El plano de situación del lugar, y la lámina que preparan para explicar el proyecto, reflejan el interés por el entorno, por la vegetación y por el agua a los pies de la edificación. La composición del dibujo responde a la organización vertical tipo, mostrando la perspectiva exterior de la vivienda rodeada de vegetación en la parte superior. La representación del reflejo de esta sobre el agua cercana, mediante

⁶ MORSE, Edward. *Japanese Homes and their surroundings*. Boston: Ticknor and Company, 1886.

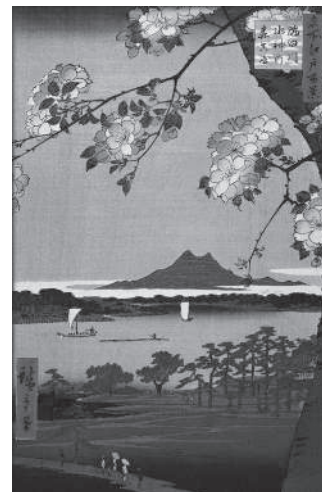
⁷ DOW, Arthur Wesley. *Composition. A series of exercises selected from a new system of education*. Nueva York: The Baker and Taylor company, 1899.

[4] Perspectiva de la casa K. C. De Rodhes. Dibujo de Marion Mahony Griffin. Proyecto de Frank Lloyd Wright. 1906. Fuente: Frank Lloyd Wright Foundation, Scottsdale, Arizona (0602.001).

[5] Ando Hiroshige. Arboleda de Sujiny y Masaki. 1856-1858. Fuente: Ashmolean Museum, University of Oxford, UK/Bridgeman Art Library. Annenberg learner.

[6] Casa J. G. Melson. 1912. Fuente: Biblioteca Nacional de Australia.

[5]



[6]



⁸ Mahony comienza a trabajar junto a Frank Lloyd Wright en 1895 como encargada de la representación gráfica de los proyectos del estudio. Tras una experiencia previa en las oficinas de Dwight Perkins, en el edificio Steinway Hall de Chicago, se une a la aventura individual de Wright en un periodo de transición y confirmación de un estilo propio alternativo al aprendido de su maestro Louis Sullivan, en el que las perspectivas exteriores de sus proyectos comienzan a incluir el paisaje y la naturaleza que los rodea, mostrando al espectador la atmósfera de la nueva arquitectura propuesta. Si en su arquitectura se manifiesta una tendencia hacia la simplificación geométrica derivada de lo aprendido del estudio de las estampas japonesas, el método de representación desarrollado por Mahony incorpora la naturaleza como un elemento constructivo más, hasta convertirse en la protagonista de algunas de las escenas, como elemento atractor de los espectadores. En 1901 Griffin, tras su etapa como aprendiz también en Steinway Hall, se incorpora al estudio de Wright, como responsable de la dirección de algunos de los proyectos singulares del estudio. A partir de este momento se produce una evolución en su arquitectura, derivada del estudio de las variaciones de la planta centralizada y el empleo de fuertes elementos estructurales ciegos en las esquinas de los edificios. Si bien la significación de macizos y huecos será una constante en la obra de Wright, la verticalidad predominante durante los cinco años en los que Griffin es responsable de los proyectos en el estudio, deja paso a una arquitectura marcadamente horizontal, especialmente en los últimos ejemplos construidos de las Prairie Houses. En 1906, Griffin abandona el estudio debido a desavenencias económicas y profesionales con Wright. Tres años más tarde Mahony abandona el estudio, tras un periodo convulso en el que las cada vez más frecuentes ausencias de este imposibilitaban un desarrollo adecuado de los proyectos, uniéndose a Griffin para conformar una asociación que perdurará en el tiempo hasta el fallecimiento prematuro de su socio y marido, en 1937.

⁹ WRIGHT, Frank Lloyd. *The early work of Frank Lloyd Wright. The "Ausgeführte Bauten" of 1911*. Nueva York: Dover Publications Inc., 1982.

¹⁰ WRIGHT, Frank Lloyd. *The Japanese Print: An Interpretation*. (consulta 29.03.19) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c034918470;view=1up;seq=7>. Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co. Fine Arts Building, 1912.

¹¹ NUTE, Kevin. *Frank Lloyd Wright and Japan. The role of traditional Japanese art and architecture in the work of Frank Lloyd Wright*. Londres: Routledge, 2000.

¹² GRIFFIN, Marion Mahony. "Democratic architecture: its development, its principles and its ideals". *Building*, vol. 14, n° 82, 12, Junio 1914, pp. 101-102.

¹³ La organización de la mayoría de sus dibujos resulta heredera del formato vertical de las xilografías japonesas de Ando Hiroshige. Artista japonés de comienzos del siglo XIX considerado como uno de los mayores exponentes del paisajismo de su país, sus obras se caracterizan por la representación de escenas naturales así como urbanas en las que la vegetación es la principal protagonista, (SCHLOMBS, Adele. *Hiroshige*. Hong Kong: Taschen, 2010). Representante del género conocido como Ukiyo-e, o estampas del mundo flotante, la temática de sus obras responde al concepto budista de la vida entendida como un fenómeno efímero, de manera que se represente en ellas la sensación de levedad. En sus composiciones destaca el uso del color, principalmente el verde, el azul, el dorado y el rojo.

¹⁴ GRIFFIN, Marion Mahony. *The Magic of America*. (consulta 15.05.18) URL: <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1949, pp. 286-287.

unos trazos punteados, intensifica la presencia de este elemento natural en el conjunto final del proyecto. Además, incluye en la parte inferior del mismo las plantas de la vivienda, así como una serie de motivos vegetales que sirven para dotar al conjunto de unidad. De la utilización de la planta centralizada se pueden descubrir semejanzas con arquitecturas realizadas por Wright en el periodo en el que ambos trabajaron juntos. Los elementos estructurales, situados en las cuatro esquinas, recuerdan a las propuestas para el edificio de oficinas Larkin o el Templo Unitario [7] [8].

Debido a lo singular del enclave natural en el que se iba a desarrollar el proyecto, resultaba más importante mostrar la vivienda significando el carácter único en el que iba a construirse, antes incluso que el espacio interior de la misma. Los mecanismos gráficos utilizados para ocultar el encuentro del nuevo volumen con el suelo o las paredes de piedra existentes mediante otros elementos vegetales, sirve para enfatizar, al igual que en la vista aérea del conjunto, la voluntad de construir una casa enraizada al terreno, no como fruto de una superposición sino como el descubrimiento de un nuevo elemento que emerge de la tierra. El punto de vista elegido, desde el río y en una posición por debajo de las personas que aparecen en un nivel inferior a la izquierda de la composición, significa tanto la compacidad del conjunto como la marcada verticalidad de la arquitectura propuesta en el lugar.

El estudio y devoción por la vegetación local no solo consistía en su dibujo y catalogación, sino que ambos comenzaron a potenciar este respeto por la naturaleza como signo distintivo de su carrera como arquitectos. La utilización y puesta en valor de especies vegetales autóctonas se convirtió en uno de sus mayores retos profesionales al defender su uso, ya que era posible conseguir una mayor belleza natural en el menor tiempo posible y con el menor gasto asumible ¹⁶. Los jardines botánicos de Sydney y de Melbourne fueron lugares en los que ambos descubrieron el potencial que la flora de Australia escondía, y donde conocieron a botánicos y geólogos australianos que les explicaron las características principales del continente en el que ejercían entonces como arquitectos. Desde 1915 y hasta 1940, Mahony realiza una serie de láminas en las que recoge algunas de las especies vegetales más interesantes, a su juicio, del continente australiano, creando una colección de veinticuatro dibujos denominada como *Retratos del Bosque*, en la que muestra no solo su interés por la naturaleza sino también su dominio de múltiples técnicas de representación basadas en características propias de las estampas japonesas [7] ¹⁷.

Concebidos en primera instancia como ejercicios ajenos a la producción arquitectónica de la pareja, estas láminas resultan una derivación del modelo compositivo tipo utilizado en proyectos previos. Aún así mantienen las proporciones verticales de los lienzos, como signo distintivo de su obra. Esta serie ha de entenderse entonces como un trabajo experimental, donde la naturaleza se convierte en el único elemento de la composición, sin que exista referencia alguna a la escala humana más allá de la que pueda intuirse de la observación de las escenas. Si las geometrías básicas entendidas como principios estructurales fundamentales, según Wright, producen "un encantamiento basado en su carácter simbólico fundado sobre una base matemática" ¹⁸; las composiciones de Mahony y Griffin utilizan la representación de los elementos naturales como atractores del espectador mediante una sucesión de planos compuestos por diferentes especies vegetales. Filtros que recuerdan a la sucesión de espacios interiores que configuran los elementos móviles que delimitan las estancias de la vivienda tradicional japonesa.

El empleo de las siluetas para potenciar los efectos de las perspectivas se combina con el uso de diferentes texturas y colores de la vegetación en el entorno natural. La introducción de estos elementos produce una ligera alteración de la percepción de la escala del conjunto, incidiendo en valores tales como la serenidad y libertad propias de un continente por descubrir. La técnica nipona del *Ukiyo-e* parece servir a su autora para mostrar la sensación de sorpresa y admiración por el paisaje que observa, al tiempo que ensalza la levedad y la condición efímera del hombre en relación con su entorno. Se trata de un reconocimiento de la naturaleza como elemento a preservar y del que el ser humano forma parte.

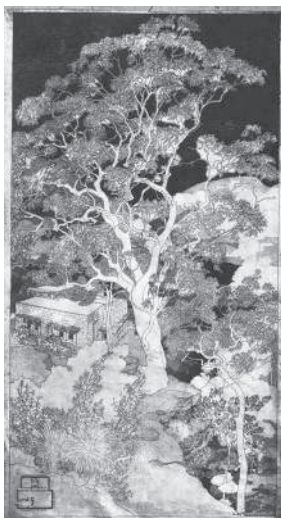
Serán estos dibujos los documentos que servirán a ambos arquitectos como presentación para introducir la figura del arquitecto del paisaje, desconocida hasta entonces en Australia, y que debía sustituir a la del jardinero a fin de incluir en cada proyecto no solo las condiciones naturales sino también el carácter de los edificios de alrededor. Su labor ha de ir más allá del cuidado y la catalogación de los elementos naturales visibles y de una descripción detallada de sus características. Es necesario un entendimiento de la naturaleza como un proceso que evoluciona con el tiempo, al que el hombre ha de adaptarse y con el que debe convivir. Su arquitectura del paisaje no trata de imponer un trazado geométrico específico sino de encontrar el orden interno propio del lugar para interpretarlo y potenciarlo.

Tanteado inicialmente, en su etapa como colaboradores de Wright, y desarrollado durante sus primeras obras de forma independiente, en los documentos gráficos preparados para el proyecto de la comunidad residencial de Castlecrag ¹⁹ el entorno se muestra ante el espectador como el protagonista principal en relación a la presencia de la arquitectura en el dibujo. Mahony y Griffin utilizan uno de los *Retratos del Bosque* [8] para la promoción de este desarrollo inmobiliario, incidiendo así en la subordinación a la naturaleza que les rodea, tanto de la arquitectura como del hombre. En un segundo plano, aparece una perspectiva de una de las viviendas propuestas y en la esquina inferior izquierda, en un tamaño menor, se hace referencia a la planta de la vivienda. La composición vertical se sirve de la vegetación para organizar el papel de forma que enmarca y dirige la visión, por un lado hacia la vivienda propuesta, y por otro hacia la bahía. La perspectiva exterior transforma el marco del dibujo en una masa vegetal de la que no se puede saber el comienzo ni el final, consiguiendo así el efecto de introducir al espectador en la escena, enmarcando la vivienda. Esta dificultad por establecer los límites de la perspectiva incrementa la sensación de libertad que transmiten sus dibujos. El aspecto de naturaleza no domesticada refuerza su idea de subordinación de la arquitectura al paisaje.

Esta presentación del proyecto ante los posibles compradores respondía al deseo de ambos de hacer conscientes a los futuros residentes de que no iban a adquirir simplemente una propiedad en forma de vivienda, sino también un entorno natural del que debían hacerse responsables. De esta manera conseguirían dar a cada uno de los habitantes la oportunidad de alcanzar su sueño. "Quiero que Castlecrag se construya de forma que cada individuo pueda sentir que todo el paisaje es suyo. Sin barreras, sin fronteras" ²⁰. Aplicando tan solo las operaciones mínimas necesarias sobre el terreno, y sin modificar el entorno natural, la capacidad de adaptación de la arquitectura propuesta queda ligada al pensamiento oriental de tal manera que lo uno no pueda ser concebido sin lo otro. Así la observación de las edificaciones recordará a la totalidad del entorno natural en el que se insertan y viceversa, la lectura del carácter del lugar será completa, observando su flora local y entendiendo las construcciones propuestas como parte del mismo.

El proceso de eliminación de lo superfluo en favor de una arquitectura esencial se traduce en una construcción más compacta en la que el empleo de la piedra local y el uso de cubiertas planas convierten las viviendas propuestas en esta comunidad residencial en rocas que emergen del terreno, horadadas de forma puntual para dejar pasar la luz al interior y poder ser habitadas. Un desarrollo dirigido hacia una paulatina reducción del tamaño de cada una de las unidades, simplificando la distribución interior en busca de un modelo habitacional que pudiera adaptarse a las necesidades económicas de diferentes estratos sociales, generando un modelo inclusivo en un entorno natural privilegiado. Un sistema derivado de las viviendas de bajo coste experimentadas junto con Wright tras la llegada en 1906 de Griffin al estudio de este [9], que pueden ser consideradas como el germen de la arquitectura planteada en Castlecrag. La organización en L de la planta baja, de forma que el acceso principal se sitúa junto a la cocina, conectada a su vez con el comedor y el salón principal ocupando la mitad de la superficie disponible, será una solución recurrente de gran parte de las viviendas desarrolladas a las afueras de Sydney entre 1920 y 1935 [10]. La situación de los elementos de servicio y el acceso a las viviendas en la parte más próxima a las avenidas principales, permite colocar la zona del salón y el comedor orientados hacia las vistas de la vegetación y la bahía cercana. Esto convierte a la naturaleza en la protagonista desde el interior de las casas, extendiendo así los límites construidos hasta considerar el entorno en el que se insertan como una estancia más al aire libre.

[7]



[8]



[7] Retratos del bosque. Título de la imagen: Eucalyptus Urnigera Tasmania/Scarlet Bark, 1919. Fuente: Mary and Leigh Block Museum of Art

[8] Retratos del bosque. Título de la imagen: N° 6. *Angophora Lanceolata/ A Castlecrag Home in a Castlecrag Gully*. 1920. Fuente: Biblioteca Nacional de Australia.

¹⁵ La crítica al modelo residencial suburbano en los Estados Unidos a comienzos del siglo XX, fundamentada en la creciente segregación social derivada de las desigualdades económicas provocadas por la irrupción de la máquina en el sistema productivo del país, sirve como argumento para el desarrollo de una alternativa en la que se combinará la propiedad privada con la cesión y gestión de parte de los terrenos de la agrupación como espacios comunitarios. Afines al modelo económico planteado por Henry George, en el que propone un sistema impositivo que afecte únicamente al valor del suelo en el que se construye (George, Henry. *The writings of Henry George. Progress and poverty*. Nueva York: Doubleday & McClure, 1898); y a las alternativas de ordenación social y urbana como la planteada por Patrick Geddes y su movimiento cívico (Hysler-Rubin, Noah. *Patrick Geddes and Town Planning. A critical view*. Londres y Nueva York: Routledge. Taylor & Francis Group, 2011); Mahony y Griffin plantean una solución alternativa denominada comunidades domésticas. Mahony y Griffin desarrollan entre 1911 y 1912 los proyectos para las agrupaciones residenciales de Trier Center Neighborhood, en Winnetka, Illinois, Ridge Quadrangles and Emory Hills, en Chicago, Clark's Resubdivision en Grinnell, Iowa, e Ialia, en Lee County, Florida, desde el planeamiento urbano como herramienta capaz de establecer las condiciones básicas, no solo para la distribución de usos y viarios, sino para la gestión administrativa de la titularidad de la propiedad privada y pública del suelo. La relación entre vivienda y paisaje se combina con la definición de espacios verdes y zonas deportivas o culturales que potencien la sensación de comunidad. Estas comunidades servirán para testar la solución propuesta en 1912 en Rock Crest / Rock Glen, en Mason City, Iowa, como un proyecto previo al de Castlecrag, ya en Australia, considerado como la confirmación de las comunidades residenciales cooperativas como una alternativa viable. En ella combinan el modelo económico capitalista y el socialista, promoviendo el beneficio individual dentro de una visión global de la comunidad. Al igual que el sistema de representación oriental, cada parte significada como singular, pero dependiente de un conjunto de orden superior identificado con la naturaleza.

¹⁶ GRIFFIN, Marion Mahony. *The Magic of America*. (consulta 15.05.18) URL: <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1949, p. 122.

¹⁷ La mayoría de estos dibujos se realizaban como bocetos en grafito que posteriormente se terminaban a tinta sobre un papel traslúcido ligeramente satinado. De ahí, el dibujo se transfería a una tela de seda sobre la que se aplicaba color mediante diferentes tintes. La transferencia del papel a la seda se realizaba mediante un proceso de reproducción similar a las utilizadas en la fotografía de entonces con los cianotipos. Tras este paso, los dibujos se terminaban aplicando color con tintas similares a las de las xilografías japonesas. Las zonas en las que no se coloreaba dejaban a la vista el tejido brillante de la seda como base del dibujo, que aportaba unos brillos adicionales a los generados por los tintes. (WOOD, Deborah. *Marion Mahony Griffin. Drawing the Form of Nature*. Evanston, Illinois: Mary and Leigh Block Museum of Art, 2005, p.11).

¹⁸ WRIGHT, Frank Lloyd. *The Japanese Print: An Interpretation*. (consulta 29.03.19) URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c034918470;view=1up;seq=7>. Chicago: The Ralph Fletcher Seymour Co. Fine Arts Building, 1912, p.15.

¹⁹ Situada a las afueras de las ciudad de Sydney, en la bahía de Middle Harbour, la comunidad doméstica de Castlecrag se desarrolla entre los años 1920 y 1935, basada en el modelo iniciado en los Estados Unidos, en el que los propietarios eran a su vez los gestores de los espacios públicos comunitarios. En esta ocasión Mahony y Griffin ejercen el papel de promotores, arquitectos y propietarios, al crear en 1919 una sociedad denominada GSDA (Global Sydney Development Association Ltd.) en la que junto a otros inversores deciden adquirir los terrenos para construir un modelo residencial alternativo, así como una arquitectura atendiendo a las condiciones específicas del lugar. Durante los quince años en los que continúan desarrollando el proyecto, como residentes y miembros de la comunidad, realizan cuarenta y seis proyectos de viviendas de los cuales finalmente se construyen dieciséis. En LESLIE, Esther. *The suburb of Castlecrag. A community history*. Sydney: Willoughby Municipal Council, 1988, se detalla el proceso de creación de esta comunidad y se analizan algunas de sus viviendas más representativas, como la casa Fishwick (URL: <http://www.fishwickhouse.org>), ofreciendo a su vez una visión actual de la comunidad, y cómo ha evolucionado desde su creación. Para más información visitar la web oficial de Castlecrag en URL: <https://castlecrag.org.au>.

²⁰ GRIFFIN, Marion Mahony. *The Magic of America*. (consulta 15.05.18) URL: <http://www.artic.edu/magicofamerica/index.html>. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1949, p. 526.

[9] A Fireproof House for \$5,000. Frank Lloyd Wright. Fuente: *The Ladies Home Journal*, April 1907, p. 24.

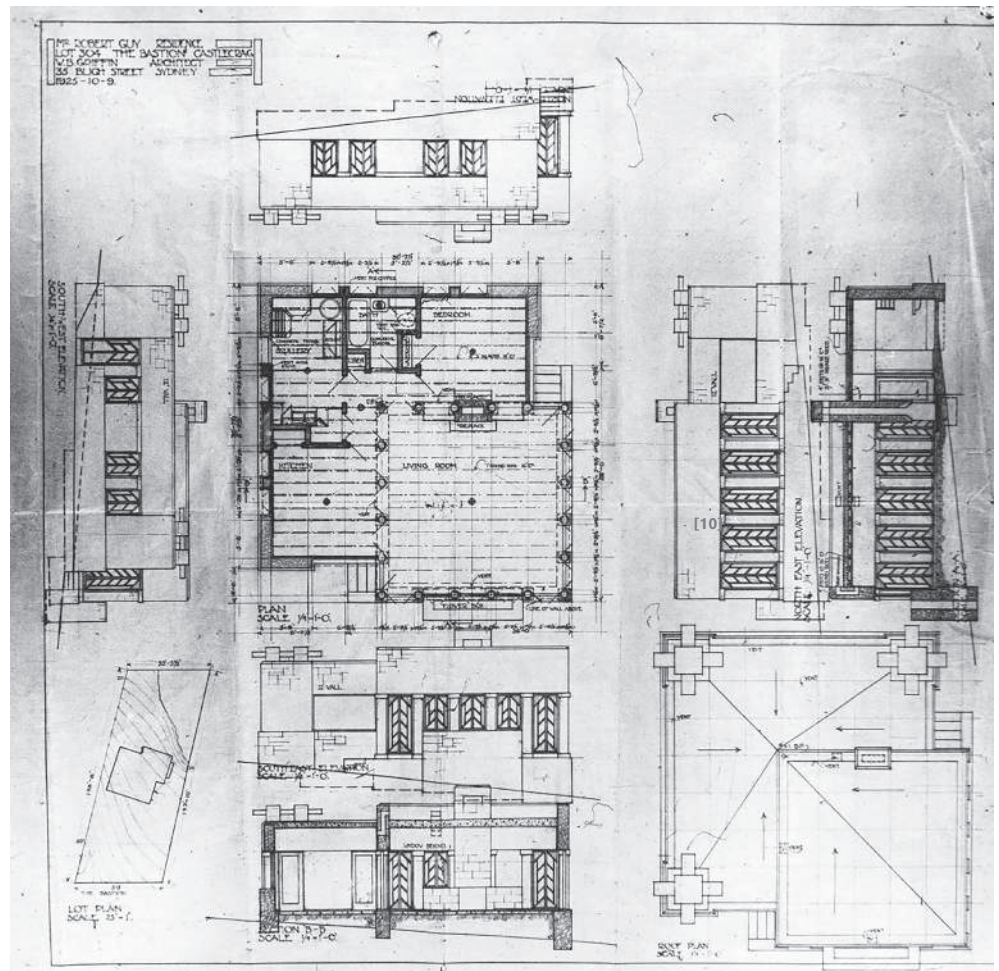
[10] Planta casa Guy. Castlecrag. 1925. Fuente: *Walter Burley Griffin Society Inc. Collection*, imagen de Bob Meyer.

Conclusiones

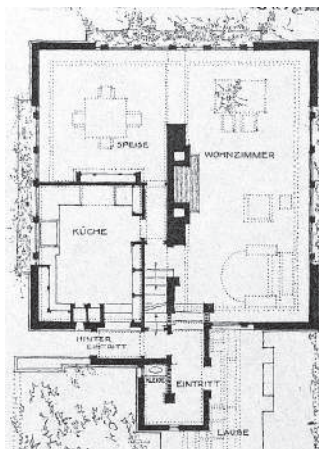
Las palabras de Griffin en las que se valora el sistema de representación japonés como aquel capaz de extraer lo esencial obviando lo irrelevante, pueden entenderse ahora como una herramienta desde la que generan sus proyectos, atendiendo a todas sus escalas, desde lo urbano a la construcción final de los mismos. La precisión con la que el entorno natural es dibujado les permite descubrir relaciones entre la naturaleza y la arquitectura, así como potenciar espacios al aire libre en los que el individuo pueda valorar su entorno cercano, al tiempo que es consciente de formar parte de un todo. La búsqueda de una tipología en planta a partir del cuadrado como geometría básica, cuya subdivisión a su vez en salas de menor tamaño genera estancias interiores, retoma los principios compositivos empleados en el *Ukiyo-e*, y ensalzados por Wright tras su análisis en busca de un lenguaje universal para la arquitectura.

El grafismo utilizado para mostrar sus ideas responde no solo a unas técnicas determinadas, sino a la voluntad de condensar en cada una de estas representaciones los conceptos fundamentales de sus proyectos. La significación del entorno en el que construir, así como la relación de dependencia entre la arquitectura y la naturaleza, enfatizan la responsabilidad de preservación, coexistencia y puesta en valor de estas por parte del usuario. La abstracción geométrica y constructiva hacia la que evoluciona su arquitectura debe entenderse como una actitud en busca de una belleza universal basada en conceptos orientales, así como un manifiesto en favor de un uso responsable de los recursos naturales con los que el individuo debe convivir, desde su condición efímera en el mundo natural en el que habita.

[10]



[9]



14 | La cartografía del no-lugar. Interpretaciones emocionales del territorio

_Alberto Taboada Molina

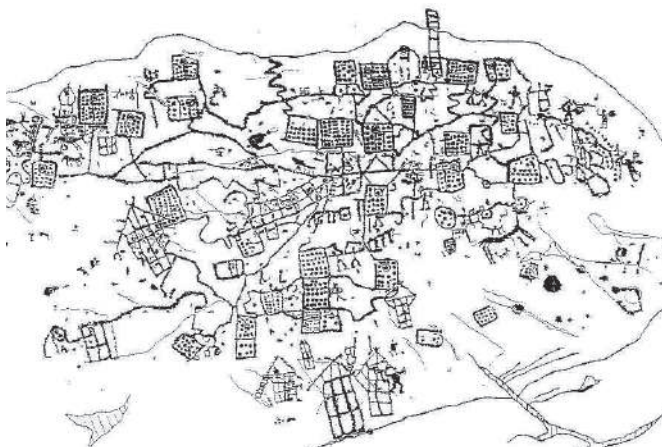
Los mapas en la historia. La representación tradicional del territorio

Desde que el ser humano fue consciente del entorno en el que vivía, buscó la manera de representar lo que había a su alrededor. Los mapas surgieron como una reafirmación de la posición de las personas en el territorio, y una decodificación de la geografía para aprender a recorrerla y vivir en ella. A través de instrumentos gráficos se plasmaban recorridos, hitos, o datos relevantes, para transmitir la información a otras personas. Ya en la Roca de Bedolina, uno de los mapas topográficos más antiguos de los que se tiene constancia, se pueden apreciar las diferentes relaciones entre elementos propios del territorio y de la vida en época prehistórica. Representar el entorno físico era una herramienta más para conocerlo, y un valor añadido en el ámbito de la supervivencia. La realidad era algo desconocido para el ser humano, y en su proceso de evolución buscó maneras de poder interpretarla y expresarla gráficamente. [1]

Esta búsqueda no se limitó exclusivamente a contar realidades físicas, sino también mentales, emocionales y culturales. El choque entre lo objetivo y lo subjetivo generó todo un imaginario en torno a las cartografías, convirtiéndose en relatos gráficos de una realidad, una cultura, y una época. La precisión en los mismos era necesaria hasta cierto punto, pero era más importante albergar una gran cantidad de información y transmitirla lo más intuitivamente posible. Se buscaba conseguir luchar contra el espacio abstracto de la geometría y que esta se convirtiera en un mero soporte material, sobre el que quedaran plasmados matices y valores cualitativos de los diferentes lugares. Los mapas medievales del *Atlas* de Cresques Abraham, datado en torno a 1375, mostraban una representación no solo de elementos tangibles del medio geográfico, sino también historias sobre lugares peligrosos, simbologías comerciales, simbologías náuticas, o relieves topográficos. Se plasmaba de esta manera la complejidad detrás de todo lo que se entendía como representación de los territorios, y los aspectos que confluyen en la percepción de los mismos. A pesar de ser antiguos, la riqueza que puede apreciarse en estos mapas transmitía una idea del complejo entramado que acaba configurando los países y territorios, donde el aspecto geográfico es uno de tantos otros que lo esculpen. [2]

En su libro *Kitab-i Bahriye –El Libro de las Materias Marinas–*, Piri Reis describe detalladamente ciudades y lugares a lo largo de la costa del mar Mediterráneo dibujando mapas a gran escala. En ellos perfilaba todos los detalles de la costa, mostraba una manera particular de representar los bordes marítimos, y de entender el territorio a través de sus elementos más característicos. Un texto en verso acompañaba a cada una de las representaciones, dando detalles sobre navegación o cosmografía, y buscando de esta manera plasmar toda la información posible sobre el Mediterráneo en lo que pretendía ser un manual para navegantes. Esta manera de estructurar un atlas era muy diferente al de los atlas italianos de la época, cuyos mapas eran más generales y menos completos. Planteamientos como los de Cresques o Reis superaron la visión tradicional de sus tiempos sobre cartografías, y consiguieron mostrar una manera diferente de entender el territorio en su conjunto. ^{1,2} [3]

[1]



[2]



Resumen pág 16 | Bibliografía pág 24

Universidad de Granada.
Grado en Estudios de Arquitectura por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada (2018).
Estudiante del Máster Habilitante de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada.
Colaborador en el II Congreso Internacional Cultura y Ciudad, "La casa: espacios domésticos y modos de habitar", celebrado en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Granada (2019).
albertotaboadamolina@hotmail.com

Palabras clave

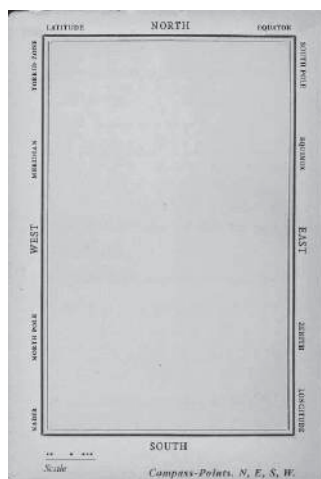
Cartografía, territorio, paisaje, arte, land art, representación, emocional

Método de financiación

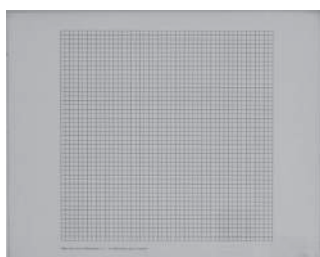
Financiación propia

[1] Calco del grabado encontrado en la Roca 1 de Bedolina, de origen prehistórico, que forma parte del complejo petroglifo del Valle Camonica en los Alpes, Región de Lombardia. En él aparecen representadas parcelas de cultivo, caminos de montaña y pueblos. Fuente: BELTRÁN LLORIS, Miguel, *Los grabados rupestres de Bedolina (Valcamonica)*, trabajo contenido en el *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici – Vol III*, 1972, p. 123, <http://www.cccsp.it/web/INFORMAZIONI/bscp/bscp08.html>. Fecha de actualización 27/12/2018.

[2] Lámina que incluye las tierras conocidas en el siglo XIV desde los 10° a los 60° de latitud Norte, en la que se plasman los conocimientos e intereses de las regiones marítimas hacia las obligadas rutas continentales. Fuente: <http://www.vallejnerilla.com/glosas/catalan.htm>; Fecha de actualización 07/01/2017.



[4]



[5]



[3]

[3] Lámina que muestra la costa de Egipto y la ciudad de El Cairo en torno al río Nilo. Fuente: Kitab-I Bahriye, propiedad del Walters Arts Museum, siglos XV-XVI.

[4] HOLIDAY, Henry. *Map of Nothing*, ilustración del poema *Hunting of the Snark* de Lewis Carroll. Fuente: CARROLL, Lewis, *Hunting of the Snark*, Macmillan Publishers, 1876.

[5] *Art and Language*, *Map of an area of dimension 12''x12'' indicating 2.304 1/4'' squares*, 1967. Fuente: <https://www.ekimetrics.com/news/map-itself-or-map-area-dimension-12-x-12-indicating-2304-14-squares-1967-art-language>. Fecha de actualización 02/06/2014.

[6] BROUWEN, Stanley, *This Way*, 1961. Fuente: <https://iedecodiseno.blogspot.com/2013/07/cartografias.html>. Fecha de actualización 07/2013

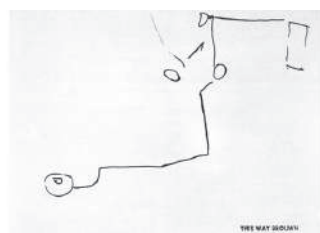
De lo objetivo a lo subjetivo. La lectura del territorio desde el arte

Desde el siglo XVII hasta finales del XX, las cartografías evolucionaron hasta convertirse en un instrumento científico, donde los datos precisos y estadísticos se combinaban con representaciones fieles y objetivas de la realidad. Con los avances tecnológicos de finales del siglo XX y principios del XXI, potenciados principalmente por los satélites, la información bruta que se podía obtener del territorio era inmensa, instantánea, y prácticamente a tiempo real, algo que terminó de cambiar la concepción tradicional de las cartografías. Hoy en día, la precisión y la cantidad de datos que se generan constantemente dibujan un mapa objetivo de la realidad, donde el aspecto subjetivo, personal y enriquecedor de los matices y los detalles se está perdiendo, engullido por una información masiva y sin procesar. Este proceso acelerado y brusco de toma de contacto con todo ese volumen de información, sumado al crecimiento masivo de los flujos y lo dinámico propiciado por internet, ha puesto en crisis el papel del ser humano como intérprete del mundo que le rodea. El territorio ha dejado de ser algo que explorar, dándose por sentado que todo cuanto se puede aprender del mismo está plasmado en una foto o en un mapa de dicho entorno ³.

A lo largo de las últimas décadas, numerosos artistas se han propuesto poner en crisis las cartografías entendidas como sistemas de representación, confrontando lo objetivo y lo subjetivo, poniendo en cuestión las representaciones, o bien utilizando sistemas gráficos de relación para establecer otra serie de relaciones. Germen de esta idea de poner en tela de juicio los mapas, Lewis Carroll proponía en su poema *The Hunting of the Snark* (1874) una carta náutica que toda la tripulación del barco entendía, pero que carecía sin embargo de dibujos o indicaciones más allá de una hoja en blanco con anotaciones cardinales en sus bordes. [4] Probablemente inspirados en esa idea de jugar con la sintaxis y la gramática de los mapas, Art and Language crearon *Map of Itself* (1967), donde representaban una gran cuadrícula sin información añadida. De este modo expresaban lo frío y neutro de un soporte cartográfico que cobra todo el protagonismo y se impone sobre los valores culturales y personales, tanto del intérprete del mapa como del autor del mismo. ⁴ [5]

Buscando generar un aparente sinsentido de su propia lógica, Stanley Brouwen mostraba en su obra *This Way* (1961) indicaciones esbozadas en una hoja en blanco, representando recorridos sin un inicio o final concreto. [6] Esta serie de dibujos fue realizada a partir de indicaciones que varios transeúntes dieron a Brouwen cuando él preguntaba sobre diversas localizaciones, plasmándolas después en el papel. Reduciendo la cartografía a su interacción más básica, conseguía despertar inquietudes acerca de la propia medida de las cosas: las distancias que los peatones le indicaban, los pasos que él contaba, o incluso la manera de anotar las

[6]



longitudes a lo largo de los recorridos. Sus sobrias representaciones de recorridos por la trama urbana sirvieron para cuestionar cómo nos relacionamos con el mundo, cómo lo recorremos, cómo lo percibimos realmente. El entusiasmo de Brouwn por los procesos participativos marcaría el camino para el arte relacional en 1990. Su arte mostró una manera de estar en el mundo que invitaba al observador a sentirse en armonía con el lugar, el tiempo y la intención.⁵

Otra interpretación posible de los mapas sería a través de las experiencias vitales y los recuerdos, trazando a partir de hechos cotidianos, miedos y esperanzas, una mezcla que definiría una cartografía de nuestra vida. En este ámbito las emociones diluyen las fronteras entre lo sentido y lo real, y permiten comprender la dimensión de nuestro paso por el mundo. Con *Autogeography* (1966), Saul Steinberg plasmó su vida en un dibujo sobre un paisaje abstracto, donde los lugares que él asociaba con emociones aparecen repartidos en torno a un río, que representaba su propio paso por la vida. Con esta manera de presentar fragmentos de su historia personal, transmite una visión en conjunto y a la vez caótica de las experiencias que gobiernan su memoria.⁶

Habitar el territorio es otra manera de entenderlo, pasando de este modo a formar parte de un sistema de relaciones en el que el ser humano se convierte en un elemento más del mismo y, por tanto, en cierta consonancia con él. Los artistas del *Land Art* adoptaron una postura crítica respecto a la desvinculación del arte y las personas con la naturaleza y el territorio, y propusieron visiones cruzadas que generaran nuevas relaciones y discursos donde conceptos como materialidad, entorno y paisaje pasaban a ser piezas clave de sus obras. Carl Andre defendía que “no tiene sentido que el artista cree su entorno, puesto que ya disponemos de un entorno a nuestro alrededor en todo momento. Todo organismo vivo tiene un entorno. El emplazamiento es un lugar dentro de un entorno que ha sido modificado de tal manera que hace que el entorno resulte llamativo. Todo es entorno, pero un emplazamiento está relacionado tanto con las cualidades generales de su entorno como con las características particulares del trabajo realizado.”⁷

Richard Long se caracterizó por trazar mapas directamente sobre el terreno. A través de líneas artificiales construidas caminando o recolocando piedras del entorno, fue capaz de generar una cierta tensión o desequilibrio en parajes naturales, donde un trazo recto y decidido contrastaba con lo topográfico y lo moldeado del terreno. Pasear e interactuar de manera sencilla con elementos del paisaje le permitió producir obras muy efímeras y a la vez con una gran fuerza visual. Las piedras que colocaba formando trazos pasaban desapercibidas como elemento artificial, puesto que pertenecían al sitio en el que se encontraban. Se convertían de este modo en una señal simbólica de la presencia de Long, su relación con el paisaje, y las emociones producidas. “La hora del día, la climatología y el lugar tienen a este respecto la misma importancia que el peso, la forma y el color de las piedras, en cuya ordenación formal tiene también una innegable influencia el estado físico del artista durante su excursión.”⁸ [7] [8]

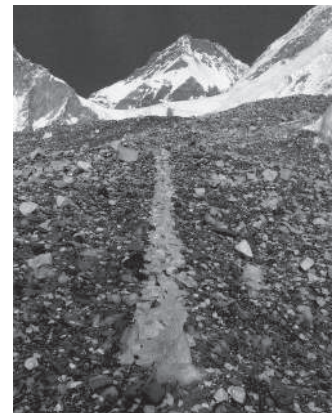
Al contrario que en las obras de Long, donde el artista interviene en el propio lugar, Robert Smithson teorizó la posibilidad de transformar un emplazamiento físico real, un *site*, y convertirlo en una obra transportable, o *non-site*, produciéndose una contradicción espacial que buscaba expresar las tensiones entre espacios interiores y exteriores. El propio Smithson explicaba que “el no-emplazamiento es una imagen lógica tridimensional y abstracta que, sin embargo, representa un emplazamiento real. Gracias a esta metáfora tridimensional, un lugar puede representar otro lugar al que no se asemeja.”⁹ En sus obras denominadas *non-site* –no-emplazamiento–, el espectador podía encontrar la ausencia de un emplazamiento real. A través de materiales contenidos en cajas o contenedores, y de mapas o dibujos que hablen del lugar real al que están referenciados, se produce una reducción de la escala en lugar de una ampliación de la misma. Es la ausencia la que cobra fuerza, provocando una inercia incompleta hacia el emplazamiento físico, y dotando asimismo al no-emplazamiento de la capacidad de reflejar aquello a lo que está vinculado, como si de un espejo conceptual se tratase.¹⁰ [9]

Cartografías abstractas. Los procesos experimentales en la arquitectura

En la arquitectura, las corrientes posmodernistas que derivaron hacia el deconstructivismo plasmaron una realidad fragmentada y difícil de clasificar o encasillar, en oposición a la globalización y la uniformidad. Romper con las rigideces y buscar un nuevo significado a conceptos valorados como absolutos permitieron a los arquitectos deconstructivistas, a través de procesos experimentales, conseguir lecturas mucho más transversales que superponían varias disciplinas. Peter Eisenman se caracterizó por intersecar volúmenes, a



[7]



[8]



[9]

¹ REIS, Piri. *Kitab-I Bahriye*. Versión digitalizada del Walters Arts Museum, sSiglos XV-XVI, pp. 160-161.

² SOUCEK, Svat. "Piri Reis, His uniqueness among cartographers and hydrographers of the Renaissance", *Comite Français de Cartographie (CFC)*, n° 216, 2003, pp. 135-144.

³ BOERI, Stefano. "Atlas Eclécticos", VV.AA. *Lo ordinario: Compendios de Arquitectura Contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, pp. 177-201.

⁴ "Cartografías contemporáneas: Dibujando el pensamiento", exposición organizada por el CaixaForum Madrid, 2012. Fuente: https://prensa.lacaixa.es/obrasocial/view_object.html?obj=816,c,17243; Fecha de actualización 20/11/2012.

⁵ RUSSETH, Andrew, *Stanley Brouwn, whose works examine measurement and memory, dies at 81*, <http://www.artnews.com/2017/05/22/stanley-brouwn-whose-works-examine-measurement-and-memory-dies-at-81/>. Fecha de actualización 22/05/2017.

⁶ Saul Steinberg Foundation, "Over a plain meanders the river of Steinberg's life, weaving among dozens of place names sized and sited according to the vagaries of fond or bitter memory", en *A view of the World from the 9th Avenue & Steinbergian Cartography*. Fuente: <http://saulsteinbergfoundation.org/essay/view-of-the-world-from-9th-avenue/>

⁷ LAILACH, Michael; GROSENICH, U. ed. *Land Art*, Colonia, Alemania: Taschen, 2007, p.13.

⁸ *Ibidem*, p.70.

⁹ *Ibidem*, p.72.

¹⁰ *Ibidem*, p.86.

¹¹ FRAMPTON, Kenneth. "Eisenman Revisited: Running Interference", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998, pp. 58-69.

¹² EISENMAN, Peter, "Cannaregio Town Square", *A+U (Architecture and Urbanism)*, edición extra 08, 1998, pp. 14-15.

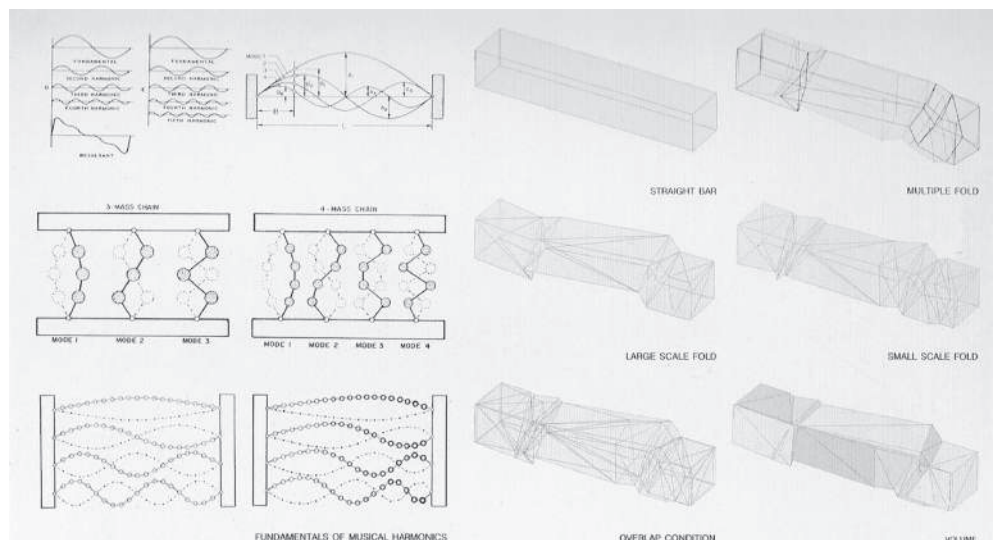
¹³ EISENMAN, Peter, "Centro de Artes Escénicas en la Universidad de Emory", *El Croquis*, n° 83, 1997, pp. 98-111.

veces incluso programas funcionales enteros, como una forma muy inicial de abandonar los dogmas establecidos. Durante años promulgó una arquitectura que trascendiera los conceptos tradicionales. Elementos como la columna o la escalera, alteraban su concepción y se convertían en componentes de un lenguaje arquitectónico nuevo y complejo que diluía su aspecto formal. La gran mayoría de sus *Experimental Houses* jamás llegaron a construirse, pero sembraron el germen que daría lugar a su posterior forma de pensar como arquitecto y a su manera de proyectar.¹¹

Del afán de Eisenman por transgredir conceptos considerados como absolutos, nació el proyecto residencial en el Cannaregio, donde el arquitecto estadounidense inventó un lugar y un programa propios. Abstrayéndose de la Venecia histórica para no imitarla, estableció los límites del proyecto en otra Venecia construida de manera ficticia. Tomando como base la estructura malla del proyecto para el Hospital de Venecia de Le Corbusier, originalmente diseñada para ese lugar, la fijó como un pasado ficticio, una arqueología inventada que se asentaba sobre el contexto irregular de Venecia. El lugar quedó marcado de esta forma por la ausencia, con una serie de vacíos en el suelo, que actuaban a modo de metáforas para el desplazamiento del sujeto de su posición como instrumento central de medida, y que generaban una arquitectura que se convertía en modelo de sí misma.¹² En otra de sus obras, el Centro para las Artes de la Universidad de Emory, en Atlanta, Eisenman enfrentó los órdenes armónicos musicales, con la topografía del terreno, buscando la correlación entre ambos aspectos de un proyecto que iba a estar compuesto de cuatro auditorios vinculados entre sí. La superficie continua de las cuatro barras longitudinales sobre las que quedó dispuesto el programa, quedaba comprimida y deformada por los esquemas de las ondas armónicas, plegándolas y consiguiendo una gran variedad de resultados.¹³ [10]

También en los terrenos de la experimentación conceptual y gráfica trabajó Daniel Libeskind. En sus procesos de proyecto no existía jerarquía espacial alguna, sino trazos independientes que dibujaban una realidad distinta, al margen de patrones conocidos. "Ilustraciones de procesos mentales", "una manera de escribir" o "composiciones musicales amorfas y espaciales" son algunos de los apelativos con los que maestros de Libeskind describían sus dibujos.¹⁴ En su libro *Micromegas*, alteraba los parámetros con los cuales se entendía la realidad, la visión explotaba, y recreaba instrumentos lingüísticos consiguiendo una perspectiva completamente nueva. [11] [12] El dibujo se convertía en una herramienta experimental, suscitando la percepción del entorno como una multiplicidad infinita de espacios difusos. Estos procesos experimentales le llevaron a desarrollar un pensamiento propio, y un mecanismo para integrar sus dos grandes pasiones, la música y la arquitectura. En el Museo Judío de Berlín, Libeskind consiguió transformar lo abstracto en realidad arquitectónica, a través de procesos e inspiraciones que demostraron cómo su arquitectura se nutre de numerosas disciplinas intelectuales y técnicas. La música, la memoria del holocausto y la cruz de David fragmentada emergían como líneas invisibles, que se encontraban y servían de inicio para el proyecto, generando formas cuyos límites y contornos estaban difícilmente definidos.¹⁵

[10]



[7] LONG, Richard, *A line made by walking England*, 1967. Fuente: *Land Art*, Colonia, Taschen, 2007.

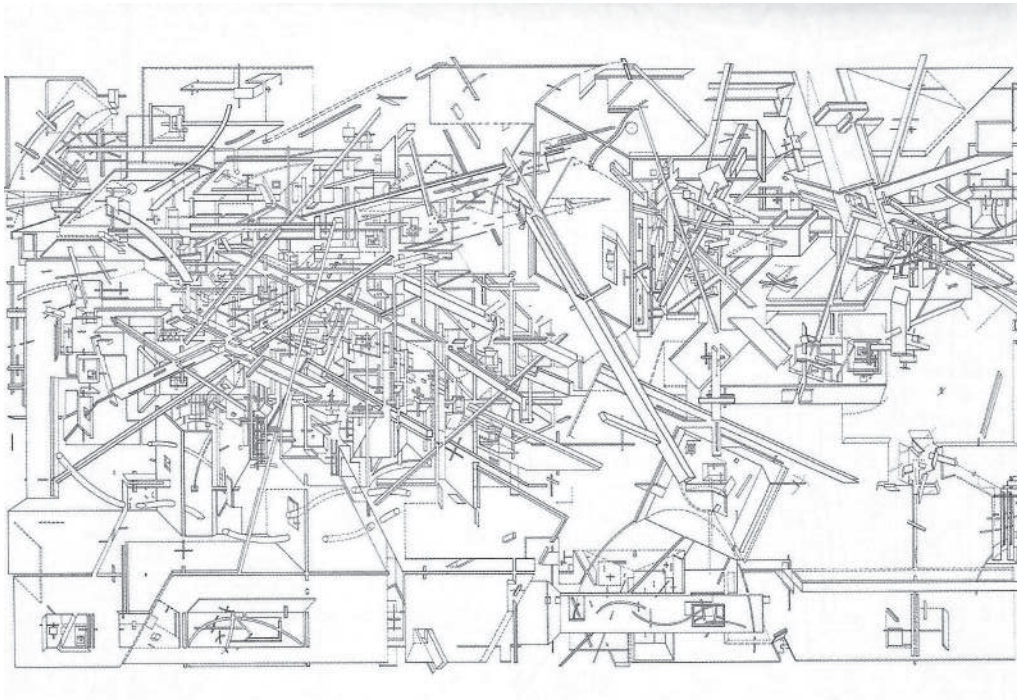
[8] LONG, Richard, *A line in the Himalayas*, 1975. Fuente: LAILACH, Michael, *Op. cit.*

[9] SMITHSON, Robert, *Nonsite, Oberhausen, Germany*, 1968. Fuente: LAILACH, Michael, *Op. cit.*

[10] Esquemas y dibujos del proceso de diseño del Centro para las Artes Escénicas de la Universidad de Emory en Atlanta (Georgia) de Peter Eisenman, a partir de ciclos armónicos y volúmenes prismáticos. Fuente: *El Croquis*, 83, Peter Eisenman 1990-1997, 1997, p.100.

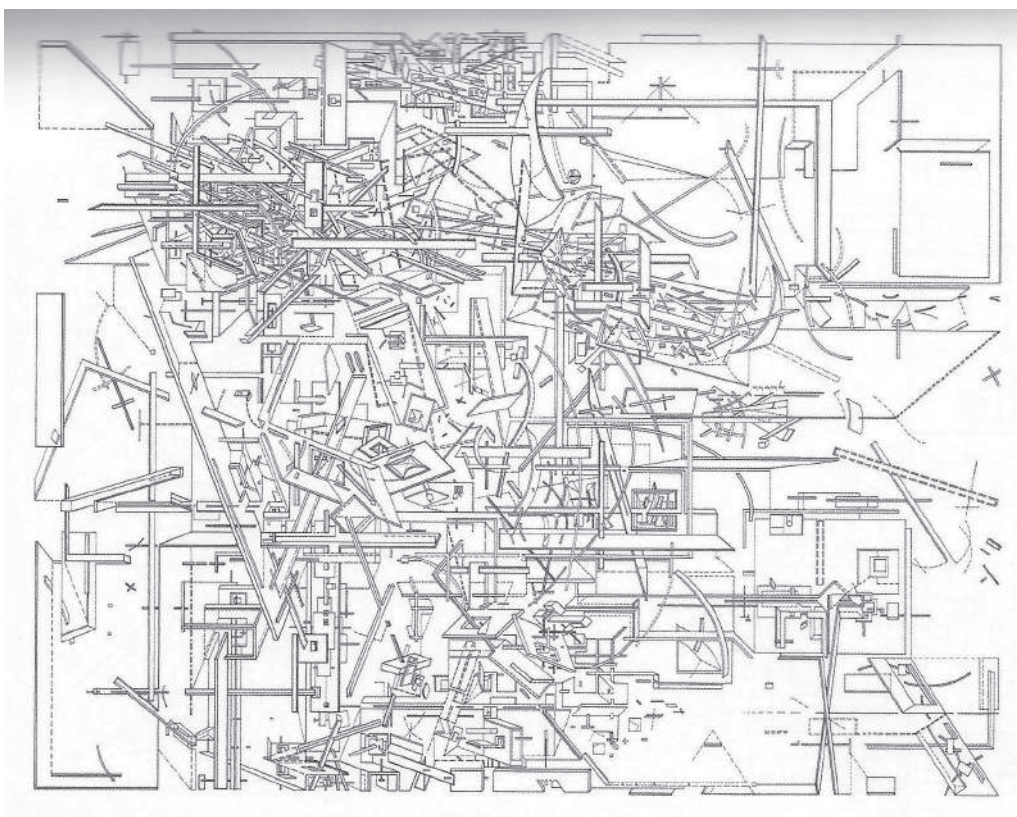
[11] LIBESKIND, Daniel, *Leakage*, dibujo como parte de su libro *Chamber Works: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*. Fuente: SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds., *Op. cit.*, p. 30-31.

[12] LIBESKIND, Daniel, *Little Universe*, dibujo como parte de su libro *Chamber Works: Architectural Meditations on the Themes from Heraclitus*. Fuente: SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds., *Op. cit.*, p. 30-31.



[11]

[12]



Una interpretación personal del paisaje. Las cartografías emocionales

El enfoque personal como método de interpretación del territorio ofrece la posibilidad de aportar valores añadidos que enriquezcan las cartografías, al tiempo que permite destilar los detalles más característicos y relevantes que dibujan un retrato del propio paisaje. Las emociones se convierten de esta forma en una herramienta versátil y creativa a la hora de representar, haciendo posible generar un resultado mezcla de lo literal y lo subjetivo, que transmite las impresiones y las inquietudes que puedan surgir de la experiencia del encuentro entre la persona y el lugar.

La artista Elizabeth Coyne ha desarrollado gran parte de su obra pictórica a partir de un lenguaje propio basado en imágenes y símbolos extraídos del mundo natural. Dicho lenguaje recoge relaciones e imágenes mentales de la pintora, nacidas de la lógica de los materiales con los que trabaja. Sus pinturas acaban siendo reflejo de una visión muy personal de aquello que la rodea y de los materiales que emplea para la realización de sus obras, construyendo una lente única e individual a través de la que entender el mundo. En palabras de Coyne: “Este mundo que creo en cada cuadro, describe lugares abstractos y es un proceso físico de interpretación, donde cada pintura es una síntesis de la mente. Una imagen está compuesta de diferentes aspectos, tanto productos de mi imaginación como transcripciones basadas en mis percepciones”.¹⁶ En cuadros como *The Cartography of Silence* (2014), la artista se vale de líneas que definen una composición similar a una vista esquemática en planta de una ciudad, pero generando al mismo tiempo un fondo confuso y errático, buscando transmitir las sensaciones asociadas a un concepto como el silencio a través de una representación que resulte fácil de asociar con algo conocido. [13]

En el extremo opuesto, dentro de las cartografías generadas desde las emociones, encontramos a Cristian Nold, cuyo trabajo se ha centrado en el denominado *biomapping*, buscando dibujar mapas a partir de procesos participativos que promuevan experimentar y percibir la ciudad. Este enfoque personal y a la vez colectivo permitió registrar una manera de ver y entender las ciudades desde las experiencias de sus habitantes. En 2007, Nold recogió las emociones de 98 personas durante 5 semanas al recorrer la ciudad de San Francisco, gracias a un sensor GSR (*Galvanic Skin Response*) que recogía sus reacciones, y un GPS que situaba a las personas en el mapa. Procesados esos datos, su *Emotional Map of San Francisco* quedó como un reflejo de numerosas experiencias y situaciones vividas, desde paseos por parques o monumentos hasta interacciones sociales en un café o fortuitas. Esta serie de “eventos” o “situaciones” permiten reconocer más en conjunto el habitar en la ciudad, ya que muestran una percepción colectiva y no individual, y podrían ayudar a entender mejor tanto la cultura y los aspectos sociales urbanos como los hábitos y las maneras de utilizar la ciudad en la actualidad. ¹⁷ [14]

Mezclando mapas de carreteras y dibujo artístico, Matthew Cusick consigue generar pinturas sugerentes que alteran la percepción que el observador tiene de ellos. Partiendo de los mapas como base de su trabajo, es capaz de crear cuadros dinámicos a la vez que únicos, que parecen ser el destino de las propias carreteras. Es el proceso de reconocer e interpretar los planos lo que actúa como catalizador para las obras de Cusick, permitiéndole encontrar la inspiración en el vagar a través de los trazos de lo existente. El artista encontró en los mapas cualidades propias de una pincelada: el matiz, la densidad, la línea, el movimiento y el color. Se convertían de este modo en mecanismos cognitivos para interpretar nuestro entorno. Según Cusick, “Yo dejé de lado mis pinceles y decidí ver a dónde me llevaban los mapas. Creo que el collage es un medio perfectamente adecuado para las complejidades de nuestro tiempo. Habla

[13] COYNE, Elizabeth, *The Cartography of Silence*, pintura conceptual al óleo en lienzo, 135 cm x 180 cm, 2014, representación abstracta de algunas de las correlaciones que estableció la artista entre los recuerdos, los paisajes y los lugares en los que vivió varias de sus experiencias. Fuente: http://www.elizabethcoyne.com/Current_Work.html. Fecha de actualización 27/12/2018.

¹⁴ SERRAZANETTI, F.; SCHUBERT, M. eds. *Daniel Libeskind: Inspiration and process in architecture*. Italia: Moleskine, 2015, p. 78. Traducción del autor.

¹⁵ *Ibidem*, pp. 24-40.

¹⁶ COYNE, Elizabeth, Biografía de la artista en su página web, <http://thelaffergallery.com/elizabeth-coyne-artist-statement-bio>. Fecha de actualización 27/12/2018. Traducción del autor.



[13]



[14]

de una sociedad que está saturada con información visual fragmentada. Intenta poner orden en el caos y hacer algo permanente desde los deshechos de lo temporal. Recupera aquello que había sido descartado. Un collage debe confiar en algún tipo de alquimia; debe combinar elementos comunes para formar algo extraordinario.”¹⁸ [15]

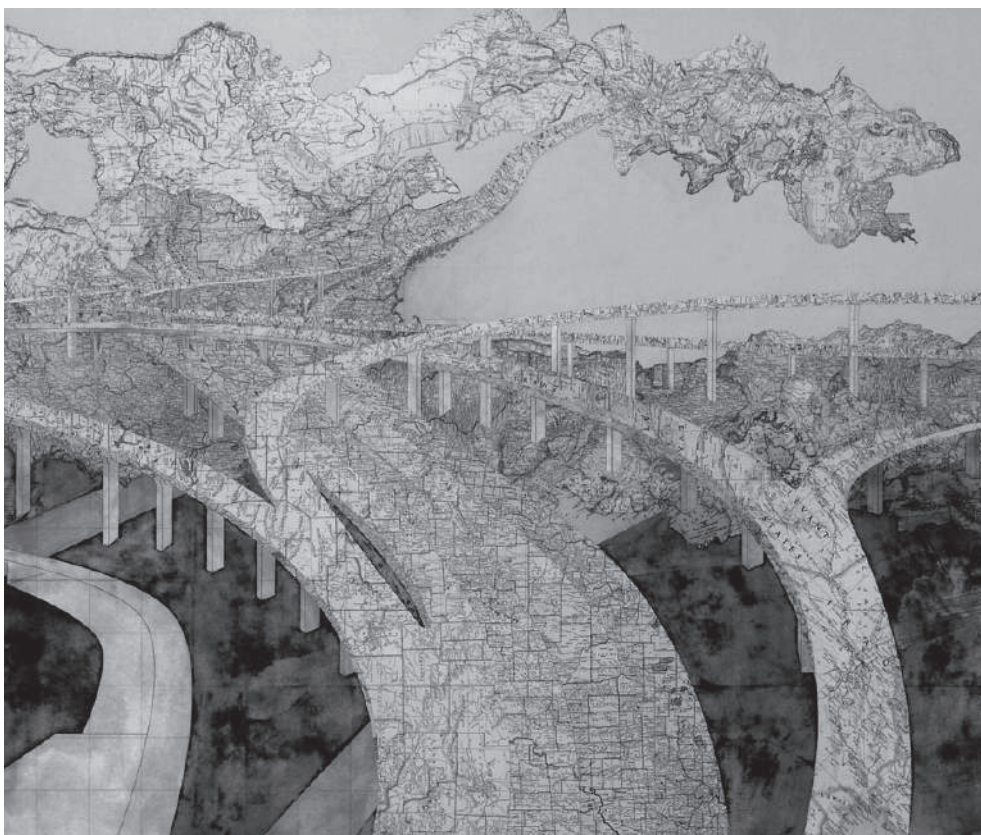
Mezclando *collages* y pintura, Mark Bradford mezcla en sus obras aspectos de la abstracción modernista y elementos de entornos urbanos, de los que extrae sus materiales. El artista utiliza los materiales descartados por la vida urbana, a menudo restos de economías surgidas de la necesidad, y los combina gracias a la fuerza y la energía que destila de la vida en la propia ciudad, creando cuadros que condensan elementos sociales y artísticos.¹⁹ Con una composición de cuadrícula Bradford creó *Kryptonite* (2006), una representación compleja de arquitectura y detalles que se solapan representando un hirviente microcosmos de actividad, la dispersión de una megalópolis. [16] Inspirado por Piet Mondrian, el pintor interpreta la visión del modernismo de una utopía ordenada y la traslada a la contemporaneidad, intercambiando los bordes definidos y los planos armónicos por formas independientes y no definidas en una turbulenta guerra por el territorio. Transforma su superficie en una topografía con infinidad de texturas, utilizando los gestos y el detalle para enmarcar la disonancia y el dinamismo del paisaje metropolitano.²⁰

Abordando el territorio desde diferentes enfoques, es posible generar nuevas posibilidades en el ámbito de la interpretación y la representación del entorno. Los paisajes resultantes de la mezcla entre la información bruta del lugar y las reflexiones humanas ligadas a la percepción del mismo, configuran una imagen multidimensional donde el espacio, el tiempo, la experiencia y las emociones son catalizadores de un material gráfico que trasciende la cartografía o la pintura y se convierte en un lenguaje complejo y único estrechamente ligado con la arquitectura. Dibujar aquello que rodea al ser humano se convierte en un ejercicio personal de volver a entender su entorno, recordar experiencias, plasmar sentimientos y reinventar percepciones.

[14] NOLD, Cristian, *Emotional Map of San Francisco*, mapa emocional creado en 2007 a partir de experiencias participativas de varias personas en un caso de estudio en la ciudad de San Francisco. Fuente: NOLD, Cristian ed., *Emotional Cartography, technologies of the self*, Creative Commons, 2009.

[15] CUSICK, Matthew, *Chasing the Dragon*, mapas superpuestos y acrílico en papel, 101 pulgadas x 162 pulgadas, 2006, pintura representando lo que parece ser un dragón a partir del collage entre mapas de carreteras y la abstracción de dichos mapas. Fuente: <https://www.mattcusick.com/paintings-collage/maps-works/1>. Fecha de actualización 02/01/2019.

[16] BRADFORD, Mark, *Kryptonite*. Collage y pintura en papel, 249 cm x 301 cm, 2006, pintura sobre elementos urbanos de una gran metrópolis a partir del collage y de la pintura, aplicados con una composición de cuadrícula. Fuente: https://www.saatchigallery.com/artists/artpages/mark_bradford_kryptonite.htm. Fecha de actualización 03/01/2019.



[15]



[16]

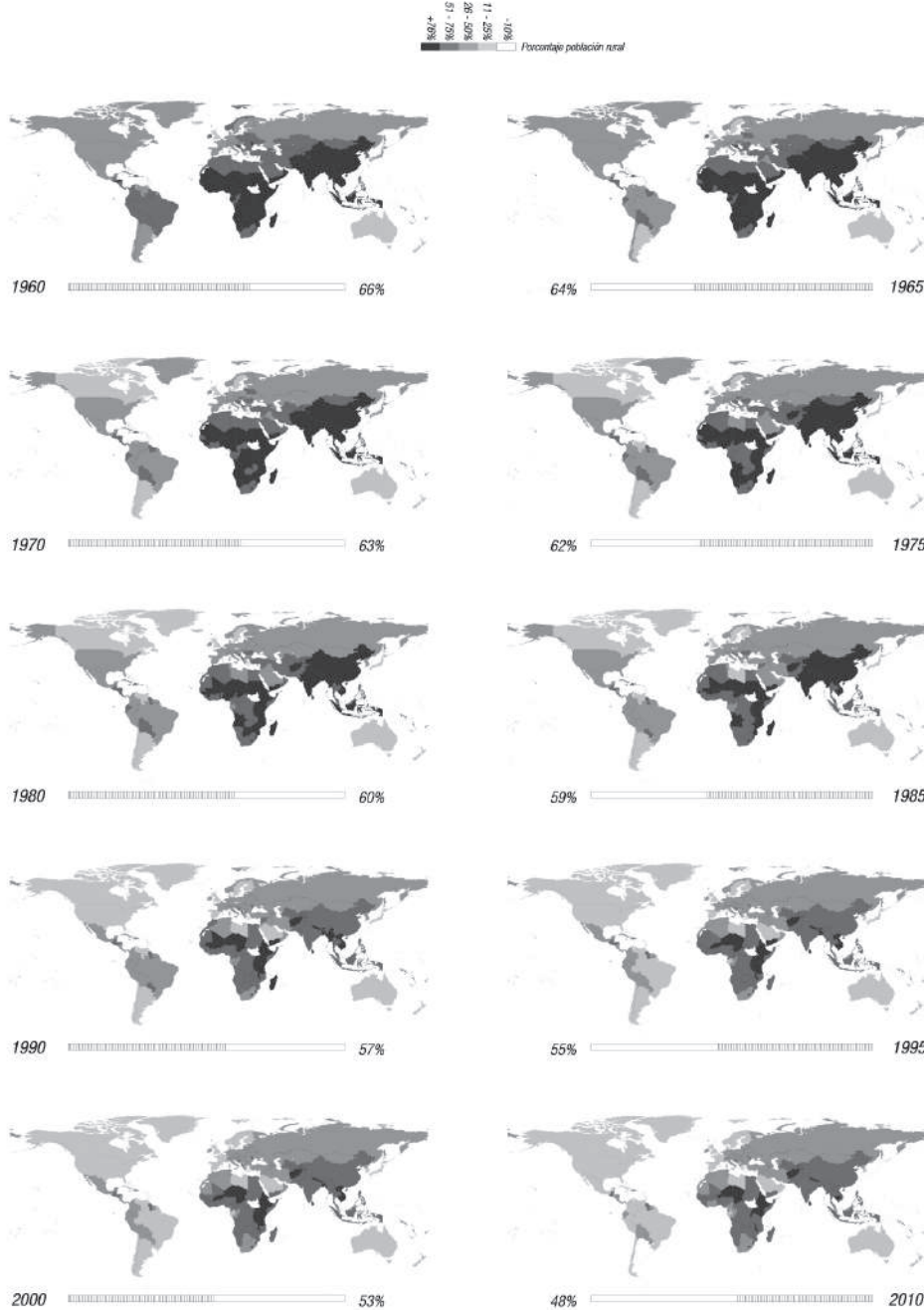
17 GARCÍA, Miriam. "Cartografías de los valores intangibles del paisaje". *Paisea*, n° 23, 2012, pp. 96-103.

18 CUSICK, Matthew, entrevista concedida a Alice Yoo para *My Modern Met* en 2011. Traducción del autor. Fuente: <https://mymodernmet.com/more-magnificent-map-collages/>. Fecha de actualización 26/03/2011.

19 Detalles sobre Mark Bradford y su obra en *The Broad*. Fuente: <https://www.thebroad.org/art/mark-bradford>. Fecha de actualización 03/01/2019.

20 Detalles sobre *Kryptonite*, de Mark Bradford. Fuente: https://www.saatchigallery.com/artists/mark_bradford.htm. Fecha de actualización 03/01/2019.

15 | El problema de la distancia. Las plataformas multisectoriales “tambos” como una oportunidad proyectual sistemática para el territorio rural peruano _Cristian Yarasca Aybar



[1]

La incógnita rural

La dinámica de la población mundial ha sido desde sus inicios de carácter rural, sin embargo, este comportamiento poblacional ha atravesado un cambio importante en el siglo XXI producto de las aglomeraciones demográficas en las grandes ciudades. Es así que, en el año 2008 se registró, por primera vez en la historia de la humanidad, que la población mundial ¹ pasó a ser mayoritariamente urbana llegando hasta un 50,4% con respecto a la población total [1]. Producto de esta variación, nuestro foco de atención se ha saturado con la condición urbana. Rem Koolhaas ² sostiene que en estos años se está viviendo en un cliché que tiene como protagonista a la mitad urbana del mundo, pero ¿qué hay sobre la otra mitad? ¿Cuánto

Resumen pág 16 | Bibliografía pág 25

Universidad Peruana Unión.
Arquitecto por la Universidad Peruana Unión (UPeU) y Magíster en Arquitectura y Procesos Proyectuales por la Pontificia Universidad Católica de Perú (PUCP). Profesor principal de la Universidad Peruana Unión en las asignaturas de Diseño Arquitectónico, Representación e Investigación en Arquitectura. Su campo de investigación se centra en proyectos arquitectónicos, paisaje, cartografías, representación y visualización de información.
cristianyarasca@upeu.edu.pe

Palabras clave

Perú, ruralidad, tambos, productividad, sistemático, territorio

Método de financiación

Financiación propia

[1] Implosión rural. El porcentaje de la población rural mundial ha disminuido constantemente en los últimos 50 años, sin embargo, aún una importante cantidad vive en el campo y en situación de vulnerabilidad. Fuente: Elaboración propia en base a World Bank Open Data.

realmente conocemos sobre el ámbito rural? ¿Lo rural es solo un fenómeno sociodemográfico o también posee una dinámica físico-espacial? Hemos sido bombardeados de estadísticas sobre lo urbano como si esta fuera una ciudad infinita, una panacea o paradigma. Asimismo, se realizan bienales y publican revistas de arquitectura sobre la temática de lo urbano; y como consecuencia, lo rural queda muchas veces relegado a temas medio-ambientales, nostálgicos y, peor aún, a considerarse como un ámbito estéril de intenciones proyectuales. Lo más grave de esta atención urbano-céntrica es que las ciudades están siendo “mapeadas” hasta la saciedad, desplazando al mundo rural hacia una gran incógnita conceptual; y este panorama se vuelve más crítico si ponemos sobre la mesa de discusión el hecho de que cerca del 78% de la población pobre ³ en el mundo vive en las áreas rurales.

En América Latina, la definición de lo rural ha quedado muchas veces relegada a “cualquier cosa que no es ciudad o urbano”, en otras palabras, el concepto de la ruralidad es residual y sujeto a las diversas definiciones de lo urbano ⁴. Esto quiere decir que lo rural se suele asumir de manera binaria en contraposición a lo urbano, sin embargo, es válido cuestionarse si esta frontera conceptual entre ambos mundos se está desvaneciendo y lo urbano/rural realmente conforman un “continuum” territorial con ciertos matices, más que dos aspectos totalmente contrapuestos ⁵. Una de las consecuencias de esta imprecisión conceptual es que al momento de “cuantificar” la población rural no se incluyen otras importantes variables físico-demográficas ⁶, ocasionando en Latinoamérica una subestimación de lo rural, y una subsecuente falsa consideración de esta región como muy urbanizada; esto a su vez repercute erróneamente en la formulación de políticas públicas o programas sociales de sus respectivos gobiernos ⁷.

La constante rural

En Latinoamérica, casi la mitad de la población rural vive en condición de pobreza ⁸. El ámbito rural latinoamericano ha sido históricamente relacionado con la escasez económica, debido a que en este sector existe aún la mayor incidencia de pobreza por país, considerándose por mucho tiempo como un fenómeno inherente al sector rural [2]. Por otra parte, la ocupación agrícola –la principal actividad rural en Latinoamérica– ha desempeñado un papel amortiguador en tiempos de crisis económicas; esta actividad primaria ha compensado vaivenes económicos en su conjunto, sin embargo, ya no es más así. La actividad agrícola ahora, como otros sectores económicos, también está sujeta al patrón económico coyuntural regional y hasta global ⁹. Si bien, actualmente los territorios rurales están cambiando debido a que se están generando recursos no relacionados con la agricultura, aun así, la actividad agrícola mantiene su predominancia debido a la demanda de los países a diferentes escalas ¹⁰.

Los fenómenos socioeconómicos que afectan al sector rural y que hemos descrito anteriormente tales como la pobreza y desigualdad causan un problema severo que es la carencia, dificultad o insuficiente acceso a servicios básicos como educación, salud, crédito financiero, registro civil, etc. A esto le sumamos que la escasa interacción de los gobernantes con la población rural ha influenciado negativamente en su visión operativa, ocasionando que los métodos de dotación de servicios en áreas rurales no estén relacionados con sus dinámicas territoriales-demográficas. Esta desvinculación ocasiona sesgos “homogeneizadores” y “urbanizadores” ¹¹, lo que evita repensar tipologías para la dotación de servicios teniendo en cuenta que la característica “remota” de los centros poblados rurales hace que proveer servicios ¹² posea un alto costo económico. Esta falta de servicios básicos genera una persistente desigualdad urbano-rural, causando que la mayoría de las personas migren hacia las ciudades de forma selectiva ¹³ y que muchos residan en ciudades a pesar de laborar en zonas rurales ¹⁴.

En este contexto, los gobiernos han implementado diversos programas sociales y estrategias que tienen como finalidad promover el desarrollo económico y elevar la calidad de vida de la población rural en distintas fases temporales; esto en contraposición al estereotipo en el que el campo y lo rural es comprendido solo como “ocasional”, “bello” y “recreativo”, pero difícil de albergar vida interna o permanente. El mundo rural siempre ha existido, físicamente y muchas veces como un mito, sin embargo, toda esta imagen romántica debe cambiar desde la disciplina de la arquitectura. Nuestro actual desafío desde el ejercicio arquitectónico está en invertir energía intelectual para realmente considerar al mundo rural como un campo de operación idóneo al planteamiento de metodologías proyectuales para este tipo de paisaje del que, inevitablemente, y en un futuro cada vez más cercano, nos tendremos que hacer responsables.

¹ En el año 2008 se estimaba una población total de 6.700 millones de personas (World Bank Open Data). Se estima que para el año 2100, la población urbana mundial alcanzará la cifra del 80% con respecto a la población total que en ese año será de 11.200-13.100 millones.

² KOOLHAAS, Rem. OMA *Lecture: Countryside*. Amsterdam: 2012. Según Rem Koolhaas, la mancha urbana ocupa el 2% de la superficie terrestre mundial y estas aglomeraciones urbanas causan el 80% de la contaminación global. En cambio, lo rural ocupa el 98% del territorio mundial, sin embargo, a diferencia de las ciudades, el campo es “solo” responsable del 20% de la contaminación mundial.

³ Se estima que el número de pobres (considerados aquellos que viven con menos de 1,90\$ al día) en el mundo es de cerca de 800 millones. De esta cantidad, aproximadamente unos 624 millones (78%) viven en el sector rural. (World Bank Data, 2016).

⁴ WORLD BANK. *Beyond The City: The Rural Contribution to Development*. World Bank Latin American and Caribbean Studies. Washington: World Bank, 2005, p. 46. La OCDE define a lo rural bajo dos condiciones: una densidad demográfica menor a 150 personas por km², y una distancia a zonas urbanas mayor a 1 hora.

⁵ DI LISCIA, María Silvia. “Del brazo civilizador a la defensa nacional: políticas sanitarias, atención médica y población rural (Argentina, 1900-1930)”. *Historia Caribe*. 2017, Volumen XII, n° 31, Julio-Diciembre, pp. 159-193. Universidad Atlántico, Colombia.

⁶ Instituciones como el CEPAL recomiendan considerar otros factores tales como: densidad de población, distancias, accesibilidad y los usos de la tierra.

⁷ CEPAL. *Hacia una nueva definición de “rural” con fines estadísticos en América Latina*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Santiago: CEPAL, 2011, p. 22.

⁸ ONU. *La pobreza rural en América Latina: lecciones para una reorientación de las políticas*. Santiago: Organización de las Naciones Unidas - División Desarrollo Productivo y Empresarial, 2003, p.42. A estas estadísticas hay que agregarles que a nivel latinoamericano los ingresos urbanos son en promedio 2 o 3 veces más altos que los rurales.

⁹ IICA. *Perspectivas de la agricultura y del desarrollo rural en las Américas: Una mirada hacia América Latina y el Caribe 2015-2016*. San José: Instituto Interamericano de Cooperación para la Agricultura, 2015, p. 45.

¹⁰ MCVS. *Compendio de Análisis del Programa Nacional de Tambos*. Ministerio de Construcción, Vivienda y Saneamiento. Lima: MCVS, 2016, p. 62.

¹¹ OECD. *Strategies to improve rural service delivery*. Organization for Economic Cooperation and Development. Paris: OECD, 2010, p. 14.

¹² Otros desafíos son la lejanía de centros urbanos grandes, los largos tiempos de transporte, las escasas líneas de energía, que en conjunto dificultan lograr una masa crítica para una economía de escala de producción y generar conectividad (OECD, 2010, p. 24).

¹³ SRINIVASAN, Sinduja y RODRÍGUEZ, Adrián. *Pobreza y Desigualdades Rurales: Perspectivas de género, juventud y mercado de trabajo*. CEPAL, Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Santiago: CEPAL, 2016, p. 10.

¹⁴ RODRÍGUEZ, Adrián. *Transformaciones Rurales y Agricultura Familiar en América Latina*. CEPAL, Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Santiago: CEPAL, 2016, p. 16.



[2]

[2] El ámbito rural todavía alberga la mayor incidencia de pobreza en sus respectivos países. La tasa más alarmante se presenta en países africanos. En Perú, la incidencia de pobreza rural es cercana al 50%. Fuente: Elaboración propia en base a World Bank Open Data.

[3] La mayor cantidad de centros poblados (urbanos y rurales) se encuentran en la zona altoandina del Perú. Así mismo, la mayor concentración de centros poblados coincide con las regiones con mayor incidencia de pobreza. Fuente: Elaboración propia en base al Mapa de la pobreza provincial y distrital - Instituto de Estadística e Informática (2013).

Territorios indefinidos

En el Perú, la definición de lo rural estuvo en un comienzo relegada, como en muchos países, a lo que “no es urbano”. En este sentido, para fines censales ¹⁵, en 1940 se definía a lo urbano como “capitales y centros poblados cuyo número de habitantes exceden del promedio aritmético del de dichas capitales, siempre que no tengan características típicamente rurales como hacienda, fundo, comunidad y otros”; en 1961 ¹⁶ lo urbano era “además de las capitales –de distrito– (...) aquellos centros poblados con características urbanas como plazas, calles, agua y alumbrado”, por el contrario, lo rural era el resto de “centros poblados no capitales y sin características urbanas”; posteriormente en 1972, 1981 y 1993, lo urbano se consideró como “aglomeraciones de 100 viviendas contiguas”, y lo rural otra vez era “el resto”.

En el censo nacional ¹⁷ de 2007, por primera vez, el ámbito rural poseía una definición propia para fines estadísticos y se consideró como sector rural a “áreas donde viven menos de 2 mil habitantes o 500 familias”. Se entiende que una concentración poblacional mayor a dos mil ya generaría una dinámica urbana de atracción migracional, diversificación de actividades, y un cierto desarrollo del comercio con la necesidad de aprovisionamiento del área rural circundante ¹⁸. De acuerdo a esta definición, aproximadamente 8 millones (25%) de peruanos conformaban la población rural en el 2007. Una cantidad nominal que está decreciendo aunque muy lentamente; en contraposición, el ámbito urbano ¹⁹ crece a un ritmo cada vez más acelerado. A pesar de que la clasificación de urbano y rural en el Perú es inflexible, algunos consideran que podrían existir otras subclasificaciones de territorios que se encuentren en etapa de transición hacia lo urbano; y estas diferencias sutiles serían valiosas para delinear políticas públicas para ambas orillas. No obstante, el lado rural es el que menos atención recibe pero el que más población vulnerable, en términos porcentuales, alberga. No debemos olvidar que el 64% –5,2 millones– de la población rural peruana se encuentra en condición de pobreza ²⁰; y estos padecen, entre otras cosas, de carencia o insuficiencia del acceso a servicios básicos; un problema álgido que tiene consecuencias en la sociedad en general ²¹, ya sea urbana o rural.

El problema de la distancia

¹⁵ CEPAL. *Definición de población urbana y rural utilizados en los censos de países latinoamericanos*. Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Santiago: CEPAL, 2018, p. 11.

¹⁶ La explosión demográfica urbana (desde 1960) y la consecuente "implosión" rural peruana son explicados, en parte, por la concentración de la inversión privada y pública en las ciudades que, como consecuencia, incentivó movimientos migratorios masivos del campo a la ciudad.

¹⁷ Censos Nacionales 2007: XI de Población y VI de Vivienda. Realizados por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) por encargo del gobierno peruano.

¹⁸ REMY, María Isabel. "Las Urbes, Las Ciudades y La Población Rural". Revista *Argumentos*. IEP Instituto de Estudios Peruanos. Año 3, n° 2, 2009, p. 1.

¹⁹ La población rural ha decrecido porcentualmente y nominalmente aunque en distinta proporcionalidad. El censo de 2007 mostró que el 72% era urbano (20, 810,288) y 28% rural (6, 601,869). El último censo, de 2017, evidencia que la población urbana ha crecido hasta el 79% (23, 311,893) y lo rural ha decrecido hasta el 20% (6, 069,991).

²⁰ MCVS. *Compendio de Análisis del Programa Nacional de Tambos*. Lima: Ministerio de Construcción, Vivienda y Saneamiento, 2016, p. 46. La cifra corresponde al porcentaje de población rural con una incidencia de pobreza mayor al 50%.

²¹ Por ejemplo, la alta incidencia de enfermedades origina un aumento en el gasto fiscal dirigido al sector salud, afectando a la tasa de crecimiento de la economía local, regional y nacional.

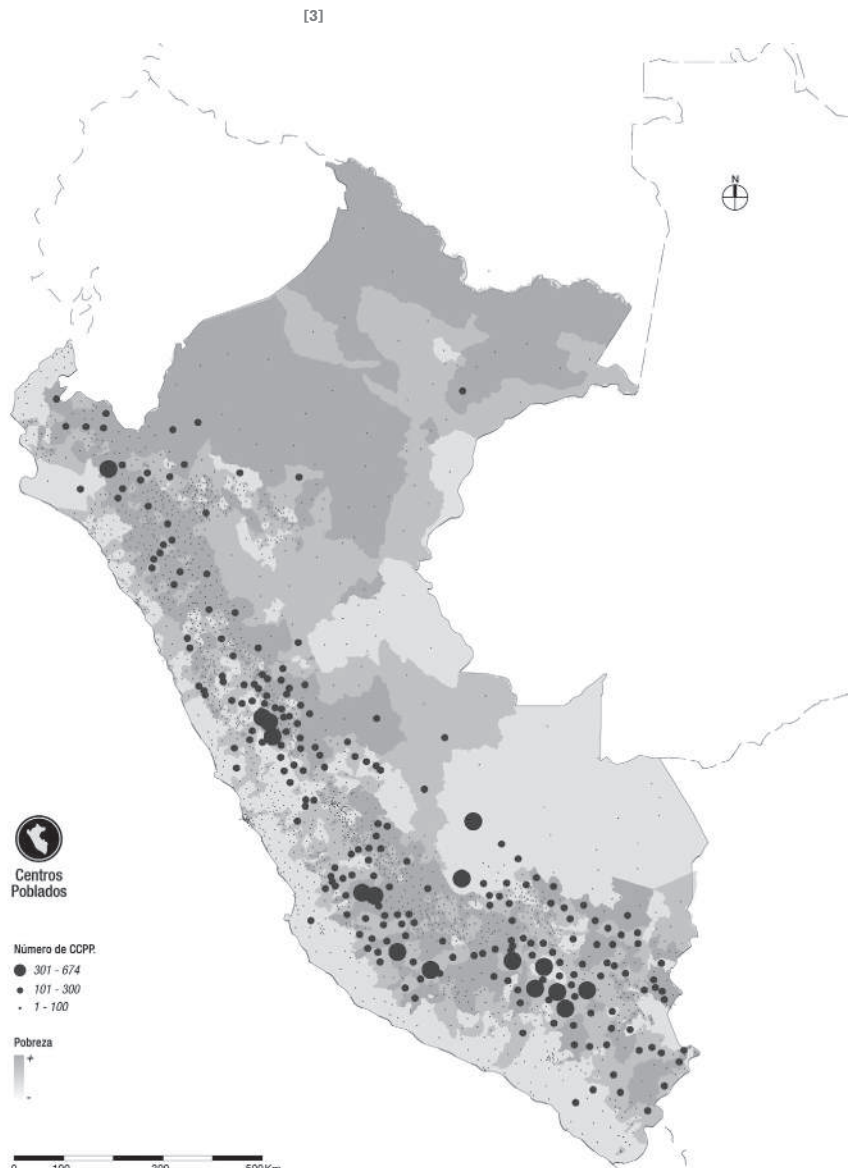
²² PNT. *Resultados del empadronamiento en el ámbito de influencia de los tambos*. Programa Nacional de Tambos. Lima: MVCS, 2015, p. 17. En el Perú, las zonas con mayor altitud (los Andes) y la Amazonia rural concentran la mayor cantidad de personas pobres y pobres extremos.

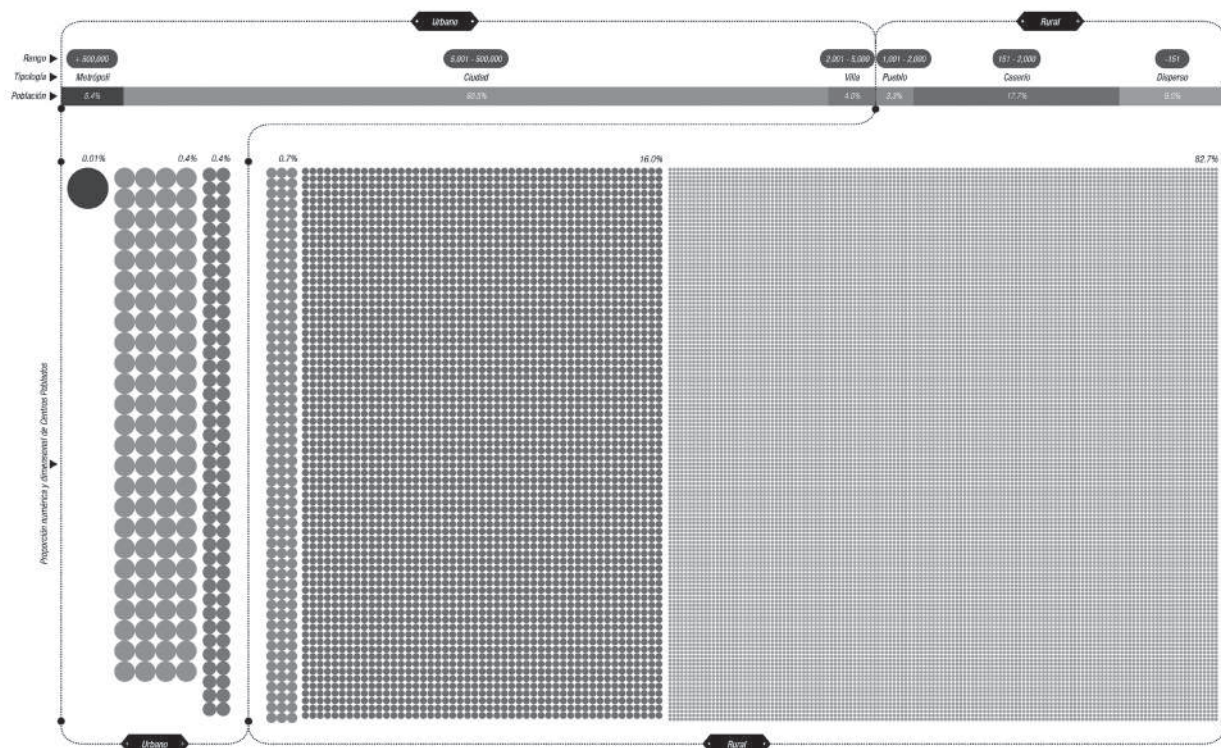
²³ PNT. *Impacto de corto plazo en población rural y rural dispersa*. Programa Nacional de Tambos. Lima: 2016, p. 18.

²⁴ MCVS. *Marco conceptual del Programa Nacional Tambos*. Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento. Lima: MVCS, 2015, pp. 17-20.

Si bien el territorio peruano posee una distribución geográfica heterogénea, ¿por qué los territorios con geografía adversa acogen coincidentemente a la población con mayor incidencia de pobreza? La respuesta inicial a esta pregunta es que la compleja geografía peruana ²² –principalmente la sierra sur y selva– representa una dificultad para la provisión de servicios básicos [3]. Esto quiere decir que en el Perú existen comunidades a las que solo se puede acceder mediante horas de caminata –hasta más de 4 horas–, o viajes en bote por ríos que incluso pueden durar días ²³. La concentración geográfica de la pobreza no solo es consecuencia de la complejidad de acceso, sino también de los altos costos que conlleva transportar los "insumos" desde las ciudades hacia estos territorios rurales caracterizados principalmente por su baja densidad poblacional.

La baja densidad poblacional en el ámbito rural peruano se explica por la estructura de la población y su disposición en el espacio físico. Recordemos que, en el Perú, los centros poblados –urbanos y rurales– se clasifican por la cantidad de población que albergan. Los tipos de centros poblados son: disperso (menos de 150 habitantes), caseríos (1.000 habitantes), pueblo (2.000 habitantes), villa (5.000 habitantes), ciudades (500.000 habitantes) y metrópolis (más de 500.000 habitantes). En este sistema, las tipologías pueblo, caseríos y disperso se consideran rurales y, por consiguiente, se contabilizan un total de 97.277 centros poblados rurales ²⁴. Bajo este contexto, se conoce que menos del 25% de la población peruana vive en zonas rurales –pueblos, caseríos y dispersos–; sin embargo, si nos fijamos en la cantidad nominal de centros poblados, podemos sostener que más del 99% de estos se encuentran en el sector rural, y solo menos del 1% representan al sector urbano. En otras palabras, bajo una mirada de cantidad nominal-espacial [4] de centros poblados, se puede afirmar que el Perú realmente es 99% rural, a diferencia de lo que comúnmente se considera desde una mirada netamente demográfica.





[4]

Asimismo, estos datos sobre la disposición de la población y centros poblados en el territorio peruano evidencian que en el Perú existe un fenómeno demográfico de dispersión poblacional en los territorios rurales, es decir, muy poca gente vive en muchos centros poblados rurales que se encuentran frecuentemente muy alejados entre sí. Esta dispersión poblacional, típica en las zonas rurales peruanas, tiene como componentes a los centros poblados y a la distancia. Por ejemplo, mientras en Lima –departamento– se estima una densidad poblacional de 242 habitantes por kilómetro cuadrado, esta cifra es drásticamente menor en estos territorios rurales llegando a ser menor a 15 hab/km².

Esta ecuación problemática entre el componente espacial –distancia– y demográfico –centros poblados– acrecienta más la dificultad por parte del estado peruano para la provisión de acceso a servicios básicos, a pesar de que, en la última década, se han emprendido diversos programas desde el estado o desde organismos internacionales para generar mayor productividad rural, atenuar la pobreza extrema y reducir la vulnerabilidad ²⁵. En estas épocas en que el mundo urbano gana mayor notoriedad, es importante no perder de vista del crecimiento del sector rural que logra desarrollarse o subsistir de la mano de su territorio.

La infraestructura asistencial

En Perú, en la década de los 80, producto del pésimo manejo económico estatal, se produjo una hiperinflación que causó una pobreza extrema ²⁶. Por esta razón, los programas sociales que se delinearon en los años 90 fueron con carácter de emergencia para aliviar la crisis de índole alimentario y salud; no obstante, algunos programas sociales optaron por una mayor intervención física del territorio rural. Algunos de estos programas fueron el Foncodes ²⁷ con el fin de financiar proyectos de infraestructura generando jornales o ingresos económicos para los más pobres; así mismo, aparecería el “Proyecto Nacional de Manejo de Cuencas Hidrográficas y Conservación de Suelos - Pronamachcs”. Sin embargo, al igual que casi todos los programas sociales de esa época, estos tenían serios cuestionamientos porque se les atribuía que eran muy desarticulados, con fines proselitistas, duplicidad de funciones y falta de visión a largo plazo. Parte del origen de esta problemática era que el enfoque surgido en la década de los noventa sugería que, para eliminar la pobreza y mejorar la calidad de vida, se necesitaba bonanza macroeconómica, creyendo ingenuamente que el exceso de este crecimiento terminaría beneficiando a los más pobres ²⁸.

A inicios del siglo XXI, se idealizaba que el estado peruano tenía la capacidad de hacer un uso eficiente y equitativo de los recursos económicos, sin embargo, estos recursos terminaban centralizados, y no llegaban a la población objetivo porque eran insuficientes para el sector rural y se caía en el clientelismo ²⁹. A pesar de que en el 2003 el enfoque de la descentralización

[4] Proporción porcentual, nominal y dimensional de los tipos de centros poblados en el Perú. Más del 99% de los centros poblados se encuentran en el sector rural, y solo menos del 1% representan al sector urbano. Nota: Para fines de representación, la cantidad nominal real de centros poblados se ha dividido entre cuatro. Fuente: Elaboración propia en base al XI Censo Nacional – Instituto Nacional de Estadística e Informática (2007).

[5] Tambo típico en el ámbito rural. El Tambo Huanta (Loreto) contempla a 19 centros poblados y más de 2.500 habitantes en su ámbito de influencia. Fuente: Archivo del Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (2018).

²⁵ FIDA. *Dar a la población rural pobre del Perú la oportunidad de salir de la pobreza*. Fondo Internacional de Desarrollo Agrícola. Roma: FIDA, 2012, p. 2.

²⁶ DU BOIS, Fritz; CHÁVEZ, Jorge; NOVELLI, Cusato. *Programas Sociales, Salud y Educación en el Perú: Un Balance de las Políticas Sociales*. Instituto Peruano de Economía. Lima: IPE, 2004, pp. 13-20.

²⁷ En agosto de 1991 se creó el "Fondo de Compensación y Desarrollo Social" FON-CODES.

²⁸ MCVS. *Compendio de Análisis del Programa Nacional de Tambos*. Ministerio de Construcción, Vivienda y Saneamiento. Lima: MCVS, 2016, pp. 63-64.

²⁹ TANAKA, Martín; TRIVELLI, Carolina. *Las Trampas de la Focalización y la Participación. Pobreza y Políticas Sociales en el Perú durante la Década de Fujimori*. Instituto de Estudios Peruanos. Lima: IEP, 2002, p. 2.

³⁰ ESTRADA, Himilce; PEREA, Alexis. "Los Programas Sociales en el Perú 1990 - 2007: Del Alivio a la Superación de la Pobreza". Congreso de la República del Perú. Lima: 2008, p. 2.

³¹ MIDIS. *Una Política para el Desarrollo y la Inclusión Social en el Perú*. Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social. Lima: MIDIS, 2012, p. 11.

³² MIDIS. *Manual de Operaciones del Programa Nacional de Tambos*. Lima: MIDIS, 2017, p. 3.

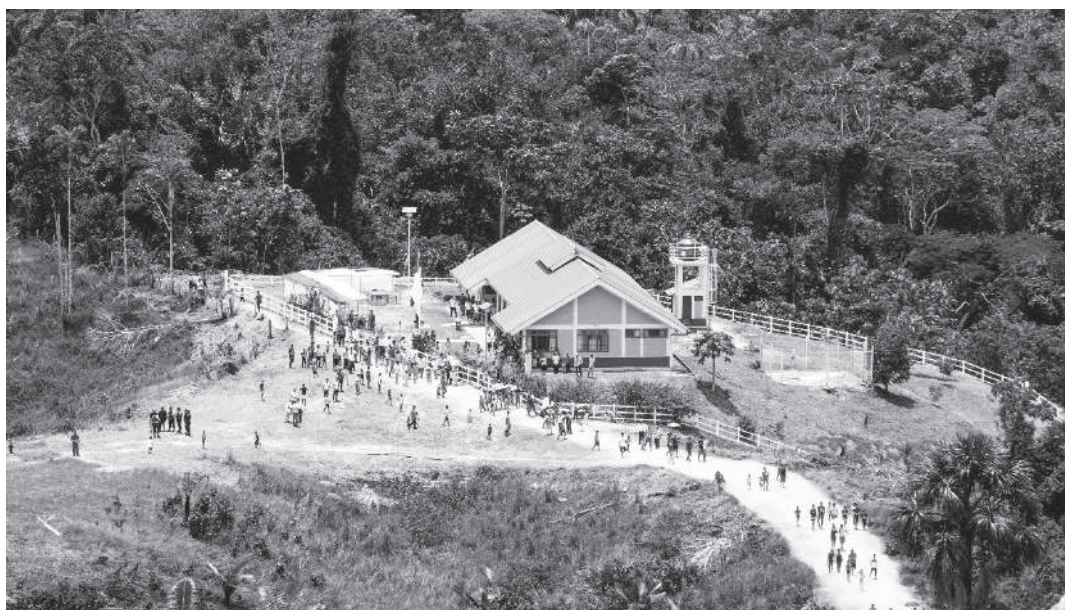
hizo posible que se articularan y transfirieran las competencias de los programas sociales a los gobiernos regionales y locales ³⁰, esto no se reflejó en resultados concretos en los siguientes años. Esto se evidenció en el 2012, cuando las cifras arrojaban que la pobreza urbana era del 18% mientras que la rural ³¹ llegaba hasta el 56%, concluyendo que la desigualdad urbano-rural se estaba agravando en los últimos años. La historia reciente nos enseña que los programas sociales que buscan la superación de la pobreza deben concentrarse en la creación de capital humano y los que "solo" buscan el alivio deben ser únicamente de carácter temporal y urgente. Se debe dejar el enfoque netamente asistencialista –como en los noventa– y, por el contrario, incentivar el desarrollo de las capacidades productivas.

Los tambos modernos

En el 2012, el "Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento" (MVCS) del gobierno peruano implementó el "Programa de Apoyo al Hábitat Rural" (PAHR), orientado al mejoramiento y acceso a vivienda rural por encima de los 3.000 m.s.n.m. (metros sobre el nivel del mar). Este programa, entre sus componentes, tenía a los "tambos", que eran pequeñas edificaciones que servían como lugares de alojamiento de su personal técnico y de almacenamiento de materiales para la construcción. Posteriormente, en 2013, se crearía formalmente el "Programa Nacional de Tambos" (PNT) con el propósito de articular "servicios multisectoriales" para afrontar el carácter multidimensional de la pobreza rural de estas zonas lejanas [5]. El PNT, con la implementación masiva de los tambos [6], tiene como objetivo facilitar el acceso de la población pobre y extremadamente pobre –especialmente asentada en centros poblados rurales y rurales dispersos–, a servicios y actividades de sectores públicos y privados, coadyudando a su desarrollo económico, social y productivo, con la finalidad de contribuir a su inclusión social ³².

Desde la creación del PNT, ha habido un aumento gradual del número de atenciones hacia la población pobre rural, producto de una articulación intersectorial –ministerios del gobierno central– e intergubernamental –gobiernos central, regional y local–. Sin embargo, el gobierno central es el sector que ha realizado el mayor número de atenciones desde la creación del PNT, concentrando el 58% de atenciones. Si nos fijamos en los ministerios del gobierno central podemos constatar que en el 2012 el MCVS poseía mayor porcentaje (+90%), ya que en este ministerio se inició el PNT; no obstante, a partir del año 2013, el MIDIS –Ministerio de Inclusión y Desarrollo Social– tomaría mayor importancia debido a que el PNT es transferido a este ministerio [7]. Se puede suponer que el MIDIS tendrá por algunos años más una preponderancia en el número de atenciones debido a que el PNT es, en primera instancia, un programa social; y porque la primera fase para combatir la pobreza rural es aliviarla mediante asistencia social. Sin embargo, existen otros ministerios, relacionados más con la productividad, que van creciendo en el número de atenciones, como por ejemplo el MINAGRI –Ministerio de Agricultura–. Ante esto, cabe preguntarse si la infraestructura del tambo está preparada para albergar intervenciones que fomenten la productividad, y así otros ministerios como el MINEDU –Ministerio de Educación–, PRODUCE –Ministerio de Producción– o el MINCU –Ministerio de Cultura– puedan adquirir mayor notoriedad en el escenario rural y potenciar la multisectorialidad del tambo.

[5]





[6]

El ámbito de influencia de un tambo puede abarcar entre 20 y 40 centros poblados con una población beneficiaria de 2.000 habitantes –aunque esta cifra ha sido muchas veces superada–. Por otra parte, para la selección de los centros poblados, se tienen criterios de accesibilidad y de dispersión –menos de 150 habitantes por centro poblado–. El costo de construcción y equipamiento de un tambo suele ser de alrededor de 1,3 millones de soles ³³. La edificación del tambo tiene aproximadamente 300 m² de área construida sobre un área de terreno de más de 1.200 m² [8] que es donado o cedido a través de un convenio y coordinación entre los gobiernos locales y autoridades comunales. Así mismo, el tambo consta de diversos ambientes para albergar al tambero y brindar las atenciones multisectoriales –sector público o privado– a la comunidad.

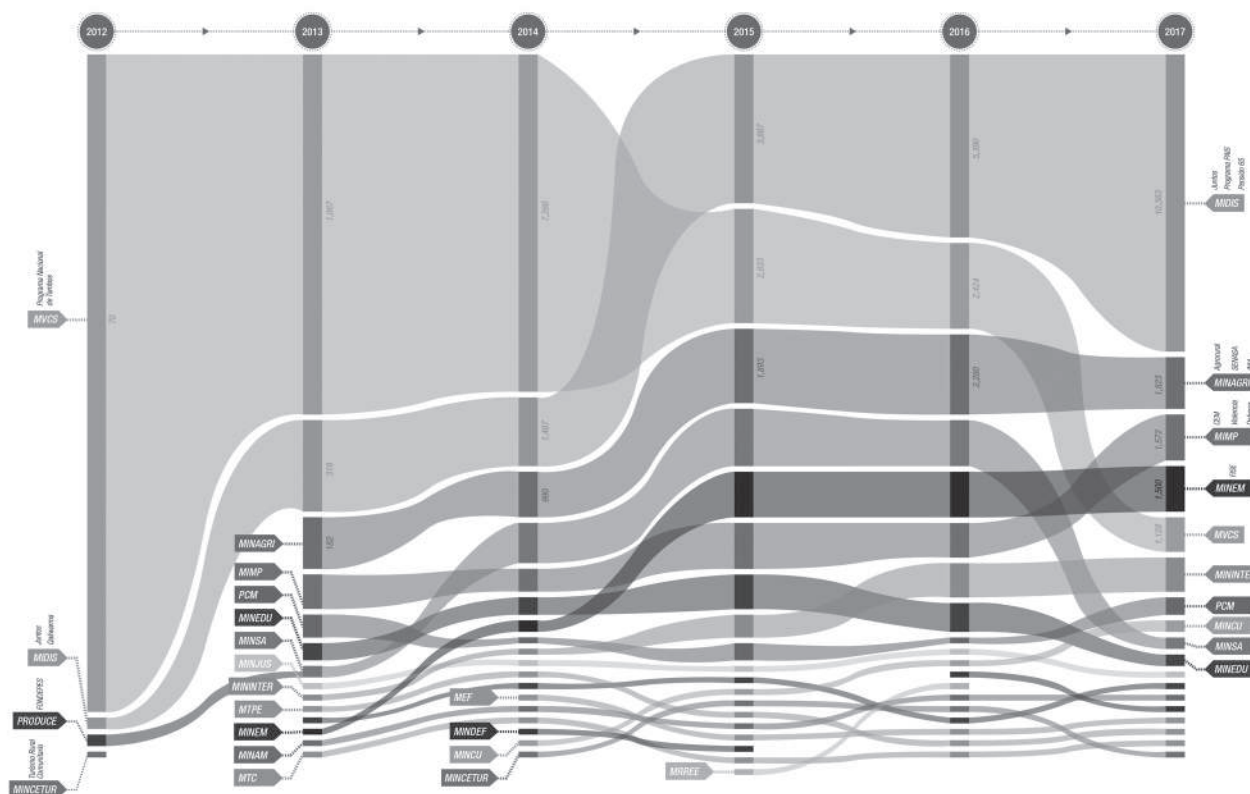
Oportunidades proyectuales sistemáticas del PNT

El “Programa Nacional de Tambos” (PNT) posee 379 tambos operativos en el territorio nacional y se espera llegar a la cantidad de 500 para el año 2021 –bicentenario de la independencia del Perú–, y en el largo plazo a los 1.600 tambos para cubrir a la población objetivo calculada en más de 1,7 millones de habitantes que viven en más de 54 mil centros poblados rurales ³⁴. Los tambos que se han implementado en estos años han estado expuestos a distintas dinámicas –demandas, geografía, recursos, etc.– que están estrechamente ligadas a la cantidad de población y centros poblados que difieren entre el ámbito de influencia de cada tambo. Entonces, para repensar el futuro planteamiento del tambo, no podemos atrevernos a pensar en un diseño, sino que antes debemos indentificar oportunidades proyectuales desde una visión sistemática del territorio. Es decir, aquellas potencialidades que posee el PNT como fenómeno de intervención territorial y que desde una mirada proyectual debemos

[6] Los tambos se ubican en las zonas rurales de mayor vulnerabilidad (zonas altoandinas). No obstante, los más de 500 tambos (operativos y proyectados) que existen actualmente se dispersan por casi todo el territorio nacional, transformándose en un fenómeno interesante desde la aproximación territorial. Fuente: Elaboración propia en base a los datos obtenidos de la plataforma web “tambook” del Programa Plataforma de Acción para la Inclusión Social - PAIS (2017).

[7] Flujo de la cantidad porcentual de intervenciones (2012-2017) de los ministerios del Gobierno central en los tambos. Además del MIDIS, se puede observar también que el MINAGRI (Ministerio de Agricultura) ha presentado un crecimiento importante en los últimos años. Fuente: Elaboración propia en base a los datos obtenidos de la plataforma web “tambook” del Programa Plataforma de Acción para la Inclusión Social - PAIS (2017).

[8] Axonometría de un tambo típico. El edificio del tambo tiene un área promedio de 300 m² y se emplaza en un terreno de más de 1.200 m². En otras palabras, solo ocupa menos de 1/4 del terreno. Fuente: Elaboración propia.



[7]

replantearnos estratégicamente porque no sabemos a qué condicionantes exactas –geográficas o demográficas– estarán expuestos los futuros tambos; por lo tanto, lo más conveniente es contemplar todas las posibilidades proyectuales del PNT para que en un futuro cercano se puedan utilizar como base conceptual para plantear diseños de tambos en cualquier punto del territorio nacional. Estas oportunidades proyectuales sistemáticas se clasifican en forma, demanda, localización y programa.

– Una Cuestión de formas. Durante los casi cinco años de funcionamiento del “Programa Nacional de Tambos” (PNT), el planteamiento arquitectónico del tambo [9] ha sufrido cambios menores para incrementar su área edificada y, de alguna manera, sistematizar su construcción. Este esfuerzo es loable, sin embargo, es una acción aislada debido a que sigue centrado bajo un solo esquema arquitectónico. Como consecuencia, el área se ha incrementado junto al costo de construcción; sin embargo, el programa y la forma compacta del tambo siguen siendo indiferentes al lugar –región– donde se emplaza, no solo en cuestiones ambientales, sino en la relación de espacios que el tambo como “equipamiento rural” pueda ofrecer a su ámbito de influencia. El ejercicio de adaptar la forma arquitectónica acorde al territorio no es novedoso –al menos en la teoría– en el gobierno peruano. En el año 2005, los arquitectos Rayter, Fuster y Zuñiga propusieron un “Mapa Climático para Diseño Arquitectónico”³⁵. Este “Mapa Climático” [10] clasificaba al Perú en zonas conforme a variables climáticas –temperatura, precipitaciones, vientos, sol, etc–. Posteriormente, en el 2008, David Rayter planteó además unas “recomendaciones de diseño” [11]. Es interesante notar que estas zonas climáticas de Rayter-Fuster-Zuñiga coinciden en muchos rangos altitudinales con las “Ocho Regiones Naturales” de Javier Pulgar Vidal que incorporaban no solo el clima, sino también, la acción antrópica, vegetación y fauna. Esta coincidencia es debida a que los elementos de la geografía llegan a ser indivisibles y a la vez complementarios. Así mismo, la sincronía entre estos dos estudios –mapa climático y ocho regiones naturales– es potencialmente beneficiosa, ya que actualmente el PNT utiliza la variable de los pisos altitudinales para la administración logística de los tambos a nivel nacional.

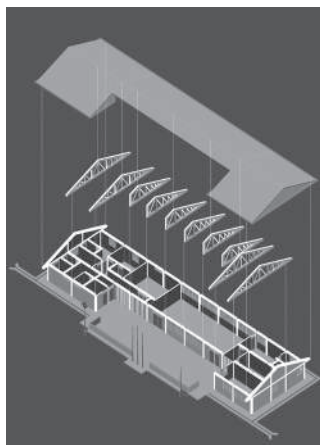
– Demandas heterogéneas. Los tambos brindan a las comunidades el espacio físico para que se realicen asambleas o reuniones comunales, que es coordinado por los “tamberos” –gestores– que hablan el idioma nativo de la zona, lo que les permite facilitar el contacto de comunidades campesinas y nativas con las municipalidades y otras entidades del Estado. No obstante, aún se perciben brechas de conocimiento en los tamberos ante el desafío de resolver una demanda creciente por parte de organizaciones fortalecidas. Por ejemplo, en zonas más “prósperas” y productivas existe un mayor interés o demanda por capacitaciones técnico-productivas, a diferencia de zonas con embates climáticos donde las viviendas rurales y las acciones de prevención son priorizadas por las comunidades. Por otro lado, un estudio realizado por el INEI –Instituto Nacional de Estadística e Informática–, que clasificó las zonas

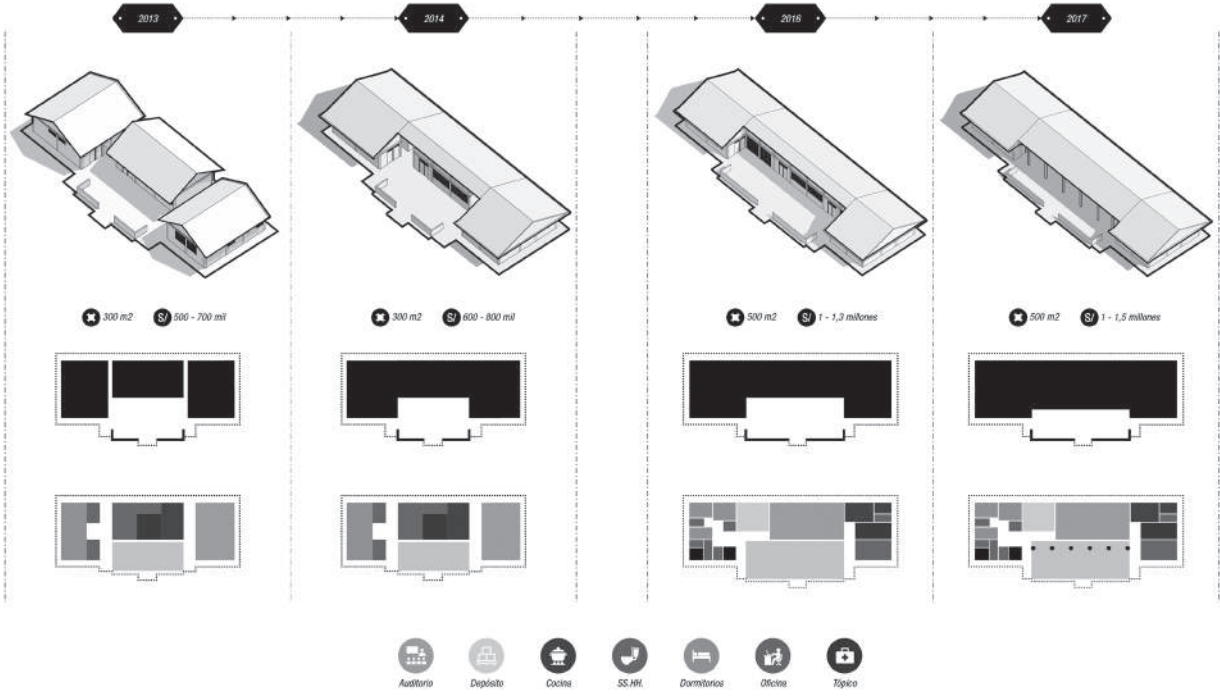
³³ PNT. *Impacto de corto plazo en población rural y rural dispersa*. Programa Nacional de Tambos. Lima: MVCS, 2016, p. 15.

³⁴ MCVS. *Compendio de Análisis del Programa Nacional de Tambos*. Ministerio de Construcción, Vivienda y Saneamiento. Lima: MVCS, 2016, p. 46.

³⁵ Fue finalmente adoptado por el MVCS como base para la norma “Fomento de la Construcción de Edificaciones Bioclimáticas Sostenibles” destinada a futuras edificaciones que promueva el sector público, sin embargo, dicha norma no se concretó. No obstante, últimamente algunos programas de infraestructuras sí la han adoptado con éxito.

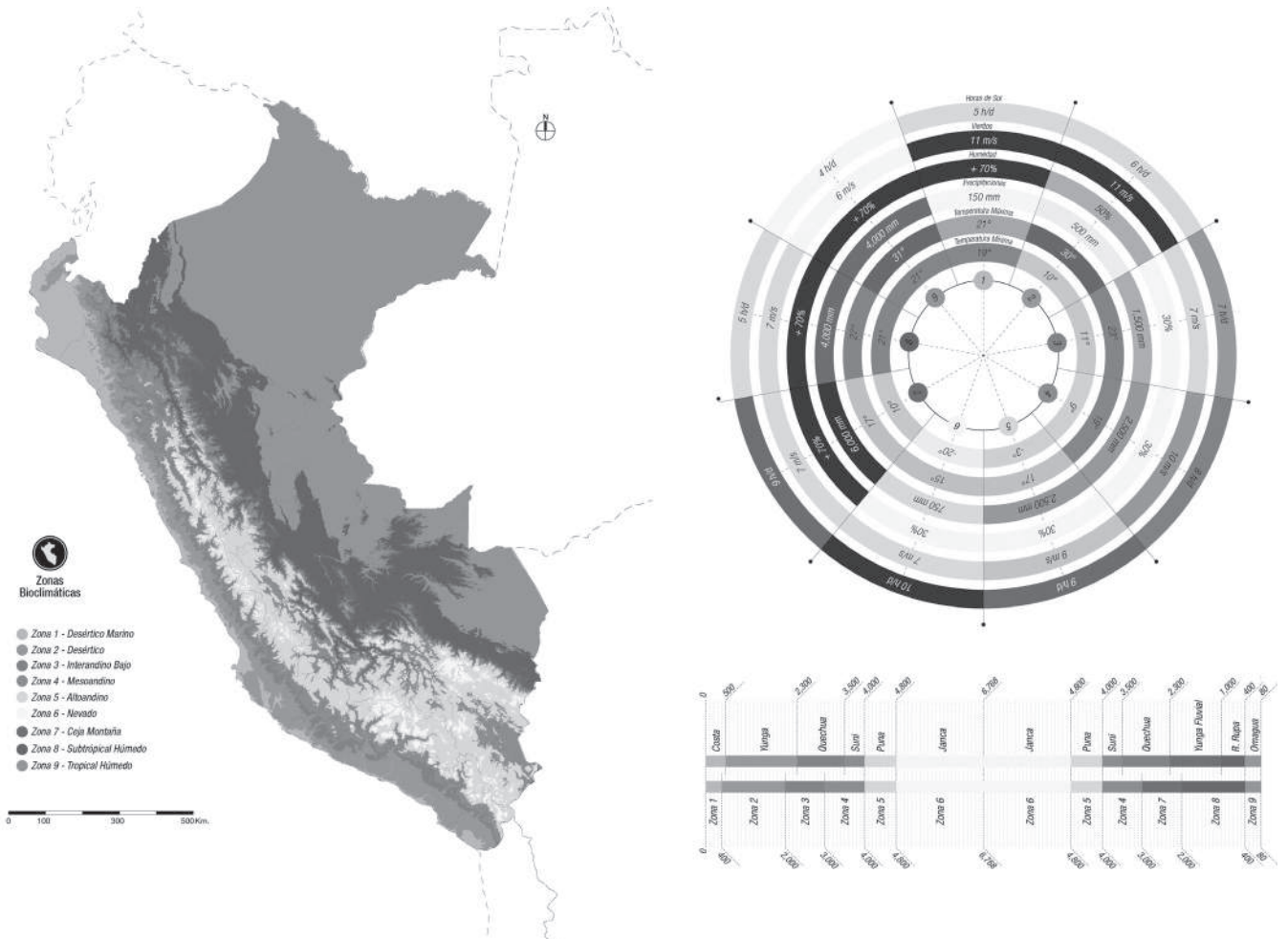
[8]





[9]

[10]



36 La Estrategia Nacional de Desarrollo e Inclusión Social, "Incluir para Crecer", fue aprobada el año 2012 tras la creación del Ministerio de Desarrollo e Inclusión Social (MIDIS), ministerio que actualmente alberga al PNT.

[9] Evolución del planteamiento arquitectónico del tambo 2013-2017. Fuente: Elaboración propia.

[10] Características de las zonas bioclimáticas arquitectónicas. Obsérvese la relación con las ocho regiones naturales de Javier Pulgar Vidal. Fuente: Elaboración propia en base a la "Guía de aplicación de arquitectura bioclimática"- David Rayter Armao (2008).

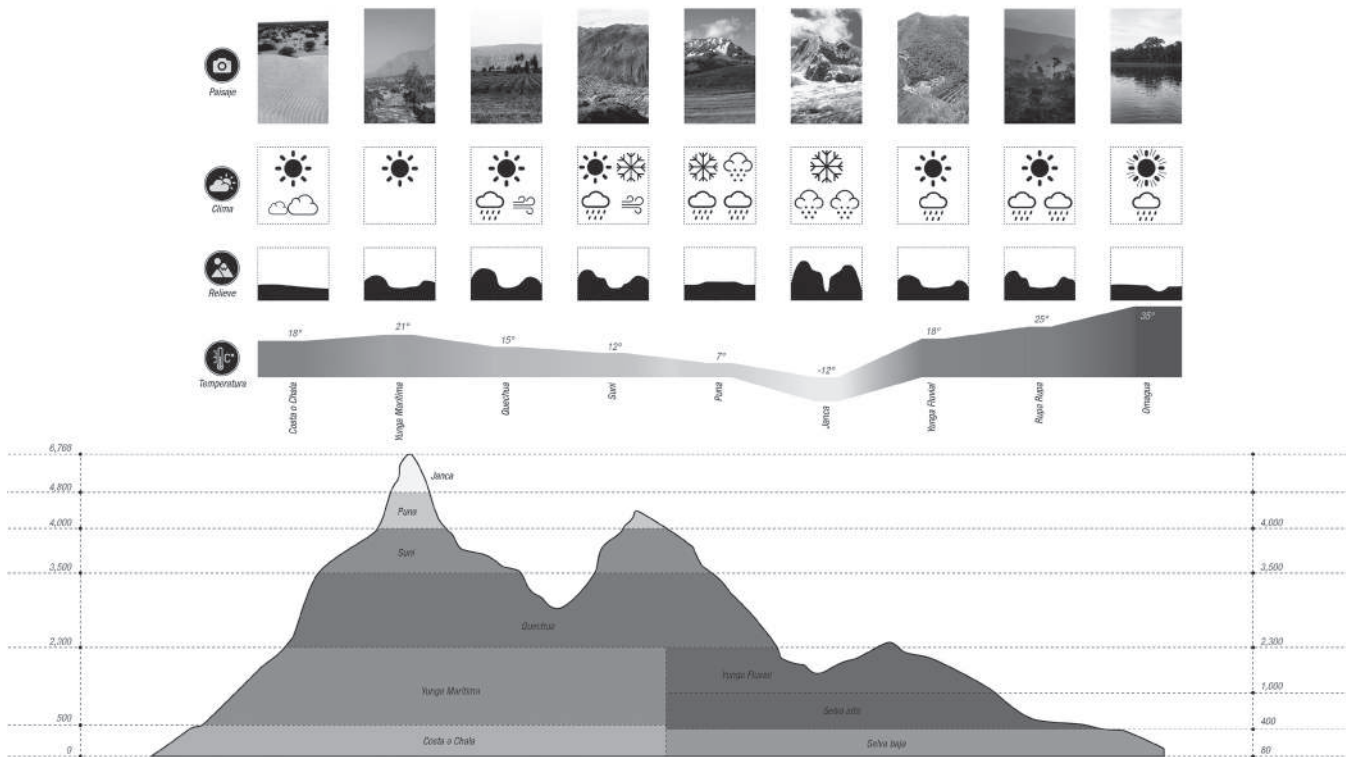
[11] Estrategias de diseño (emplazamiento, altura mínima interior, pendiente de cubierta y técnica de ventilación pasiva) para las zonas bioclimáticas. Fuente: Elaboración propia en base a la "Guía de aplicación de arquitectura bioclimática"- David Rayter Armao (2008).

1 Desértico Marino		3.00 - 3.50 m			25 / 10
2 Desértico		3.00 - 3.50 m	5% - 15%		23 / 10
3 Interandino Bajo		3.00 m	20% - 40%		18 / 10
4 Mesoandino		2.85 m	40% - 70%		16 / 7
5 Altoandino		2.85 m	40% - 70%		15 / 7
6 Nevado		2.85 m	40% - 70%		15 / 5
7 Ceja Montaña		+3.50 m	+ 80%		25 / 15
8 Subtrópico Húmedo		+3.50 m	+ 80%		+30 / +15
9 Tropical Húmedo		+3.50 m	+ 80%		+30 / +15
N					Vano% / Abertura% en relación al piso

[11]

de influencia de los tambos por pisos altitudinales [12], ha encontrado ciertas peculiaridades: en la "quechua" existe una mayor demanda de organización local; en la "selva baja" es la salud, en la región "Suní", a causa de la alta desnutrición infantil, se demanda orientación en temas de alimentación y salud; y, finalmente, en la "Puna", se requieren temas agropecuarios y programas de asistencia social, aunque poco en comparación nominal a otras regiones naturales. Por lo tanto, un entendimiento de las demandas acorde a los pisos altitudinales [13] ayudaría a la comprensión de cómo el tambo puede adaptarse a la demanda heterogénea de distintos contextos rurales dispersos.

– Localización multiescalar. La localización del tambo es, quizás, la tarea más difícil para el "Programa Nacional de Tambos" (PNT). Esto es debido a la complejidad del campo de intervención del PNT: territorios muy extensos debido al alto grado de dispersión –menos de 15 habitantes por kilómetro cuadrado– de los centros poblados rurales. Si bien el tambo es una "pequeña" edificación en este vasto territorio, el terreno donde se instala es generalmente de gran extensión, variando entre los 1.500 m² y los 3.000 m². Y con distintas formas, desde las más regulares –como las rectangulares– hasta con lados angulares o curvos, propios de la topografía donde se delinean. Entonces, el terreno –por su extensión y ubicación en la comunidad– es el que guarda mayor potencial, más que el propio edificio; no obstante, generalmente este carece de planificación de uso. Por otra parte, se ha podido observar también que el tambo, a través de los pocos años de implantación, se ha comportado como un "atractor" ocasionando que algunas viviendas se instalen cerca de él [14]. Esto no significa necesariamente que la población esté creciendo, sino que en un contexto de gran dispersión, y



[12]

al ver los beneficios del tambo mediante su dotación de servicios, muchos pobladores han optado por aproximarse a él, creándose un área reconocible de concentración. Esto nos da señales de que, ante la falta de equipamiento en estos lugares, el tambo se ha convertido en el "local comunal" de estos centros poblados, donde la exigencia está en que este realmente se adapte a las demandas de la población. Por estas razones, es primordial "saber" ubicar un tambo, porque su localización puede maximizar o minimizar los riesgos hacia la población beneficiada.

– Programa variante. Un tambo implementado por el "Programa Nacional de Tambos" (PNT) en cualquier zona del territorio nacional posee un programa arquitectónico similar que está conformado por: auditorio, cocina, dormitorios, depósito, servicios higiénicos y oficina. A pesar de que el área del tambo ha aumentado de tamaño en los últimos años, la relación de ambientes del tambo ha permanecido inmutable. Sin embargo, se ha podido constatar que el tambo ha logrado albergar un programa que no había sido planificado inicialmente desde el gabinete central [15]. Este programa "no planificado" se ha apropiado del tambo acorde a su territorio, y responde a las reales demandas sociales-productivas de la población del ámbito de influencia. Se pueden indetificar 8 tipologías de actividades que se realizan en los tambos [16], y que nos podrían aportar señales de un programa variante: (a) Agropecuaria: engloba todas aquellas actividades útiles para fortalecer las capacidades productivas del campo. Si bien muchas de estas se realizan al interior del tambo, también es la tipología que mejor aprovecha el predio del tambo para implementar biohuertos demostrativos o para enseñar técnicas de mejoramiento de animales de crianza doméstica o ganadera. (b) Salud: conformada por actividades que ayuden a mejorar los indicadores de salud de la población. Incluyen desde campañas de vacunación hasta charlas para combatir la anemia. Por su carácter informativo, este tipo de actividades se realizan mayormente al interior del tambo y también en espacios semiabiertos. Los niños y ancianos son la población etario-priorizada. (c) Organizacional: reúne las actividades que fortalezcan la organización de los recursos –agua, suelo, empadronamiento, etc– y eviten los conflictos entre comunidades campesinas; también se interviene a nivel familiar mediante charlas de orientación para prevenir actos de violencia doméstica. Al tratarse mayormente de capacitaciones orales, el uso primario es el espacio interior, así mismo, es orientado principalmente a jóvenes y adultos, ya que son ellos quienes asumen el liderazgo o ejecución en las comunidades. (d) Educación: no necesariamente nos referimos al dictado de clases, sino que son aquellas actividades de capacitación dirigidas a estudiantes y docentes ya sea en el manejo de herramientas digitales-tecnológicas o la postulación online a becas del gobierno central. Por la necesidad de equipos –computadoras–, es lógico que mayoritariamente se utilicen los ambientes internos del tambo. (e) Gestión ambiental: se refiere a las actividades dirigidas a la conservación de los recursos naturales, y a la mitigación del riesgo frente a fenómenos naturales. Por tal característica se usan mayormente los espacios semiabiertos –como el patio– y abiertos –el terreno del tambo– ya que intervienen muchas personas en la realización de estas actividades

[12] Pisos altitudinales del Perú determinados por las Ocho regiones naturales. El Dr. Javier Pulgar Vidal presentó en 1941 su tesis de las "Ocho Regiones Naturales del Perú". Una diferenciación perfecta y revolucionaria en esa época del territorio nacional que constaba de las siguientes regiones: Chala (Costa), Yunga, Quechua, Suni, Puna, Janca, Selva Alta y Selva baja. "Las Ocho Regiones Naturales del Perú" desplazó a la tradicional Costa, Sierra y Selva. La inerte triple división era peligrosamente muy ingenua ya que "homogenizaba" muchos sectores del Perú, y era intencionalmente esquiva a la complejidad de la geografía peruana. Fuente: Elaboración propia.

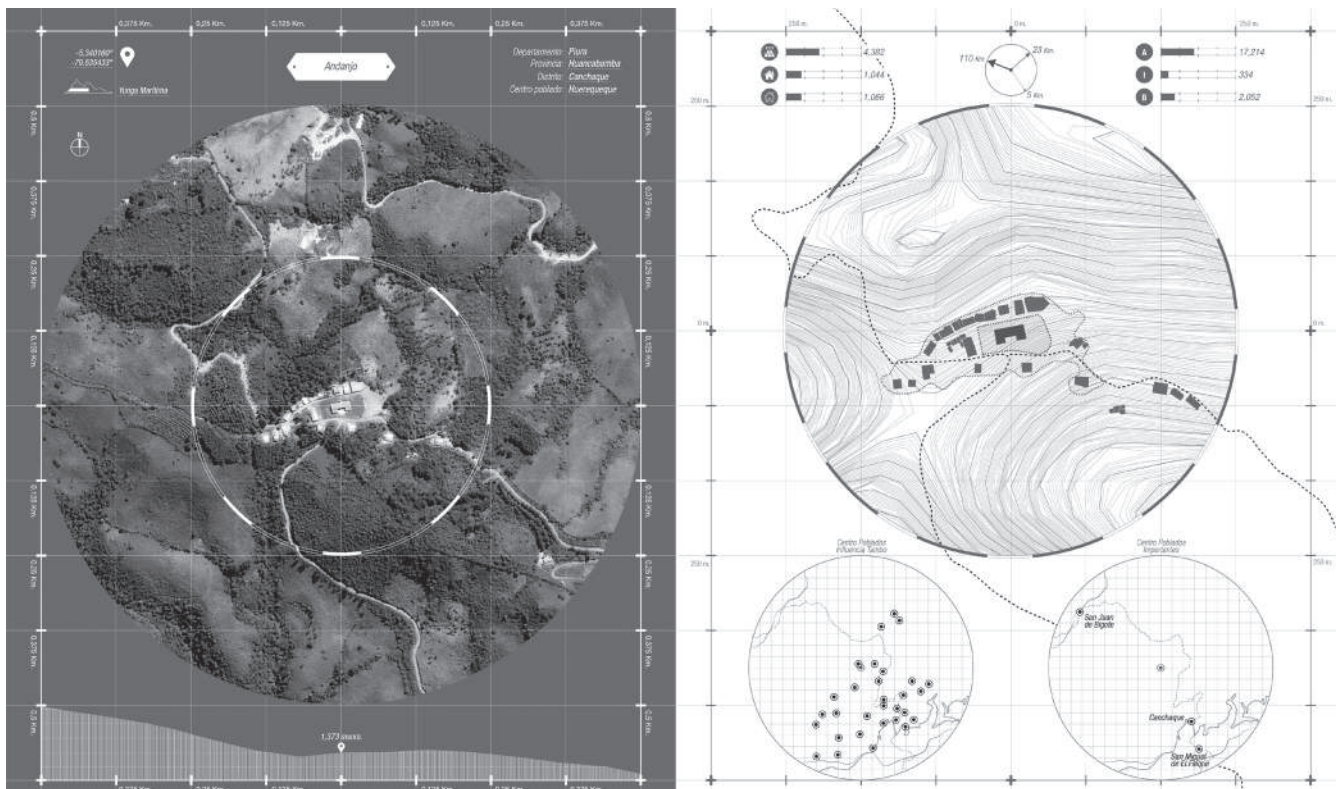
[13] Casos típicos de atención en los tambos clasificados por piso altitudinal. Las actividades que se realizan en cada tambo difieren según la región natural donde se encuentran instalados. El "Programa Nacional de Tambos" utiliza los pisos altitudinales como una de sus variables para el reporte de sus atenciones a nivel nacional. Fuente: Elaboración propia en base a los datos obtenidos de la plataforma web "tambook" del Programa Plataforma de Acción para la Inclusión Social - PAIS (2017).



[13]

—por ejemplo, en los simulacros multipeligros—. (f) Cultura: una de las actividades más exitosas de este grupo son los “cine foro”, una proyección de un documental nacional acompañado de una discusión acorde al tema. Este evento es dirigido al público en general con gran convocatoria de niños y jóvenes. Es interesante que este tipo de actividad colectiva se realice no solo en el interior, sino también en el exterior del edificio, por razones de confort ambiental. (g) Financiero: actividades orientadas a incentivar el emprendimiento económico; no solo se compone de charlas, sino también de ferias laborales o de venta de productos agropecuarios. Por esa razón, el uso intenso es de espacios semiabiertos útiles para generar cubiertas virtuales. (h) Dotación: la tipología más “asistencialista”. Por el tamaño de los objetos que se entregan y la logística necesaria, se usa el patio frontal anexo al tambo para poder tener el área conveniente y a la vez cercanía a las oficinas administrativas para los registros de entrega.

[14]



Conclusiones

La problemática que afronta el “Programa Nacional de Tambos” (PNT), y que hemos expuesto anteriormente, se puede resumir en la geografía compleja y multiescalar, la dispersión poblacional que acrecienta más la dificultad por parte del estado para la provisión de acceso a servicios básicos y, por último, la pobreza con su carácter multidimensional; es decir, no solo monetario, sino también reflejado en la calidad de la vivienda o en los indicadores de salud; y que se agudiza con la exclusión social que sufren estas poblaciones. Ante este contexto y habiendo identificado las oportunidades proyectuales sistemáticas del PNT podemos concluir mencionando tres variables “proyectuales” que deberán ser tomadas en cuenta por el PNT para el futuro desarrollo de sus tambos de cara al Bicentenario de la Independencia del Perú.

- Multiescalaridad. Los centros poblados rurales en los que, en el futuro, el tambo deberá instalarse, son de desigual cantidad poblacional y, por lo tanto, de distintos requerimientos de servicios. Entonces, la edificación del tambo deberá tener la cualidad de adaptarse dimensionalmente y programáticamente a esta demanda de ambientes o espacios arquitectónicos para realizar las atenciones y capacitaciones de forma efectiva.
- Sistematización. La velocidad de instalación del tambo es preponderante porque asegura una urgente atención a las zonas de mayor vulnerabilidad y además asegura una correcta inversión económica del estado. Por lo tanto, la implementación del tambo deberá ser de carácter modular para optimizar los procesos constructivos y logísticos.
- Articulación territorial. El edificio del tambo es la presencia del estado, pero esta presencia debe ser pertinente al territorio del ámbito de influencia, no en cuestiones artísticas o cromáticas, sino en términos tangibles como el confort ambiental o ante las condiciones climáticas adversas.

Por otro lado, también se necesita una actuación temporal por parte del edificio, esto significa que pueden existir fases de implementación de acuerdo al grado de riesgo del centro poblado rural y alineadas a la estrategia nacional ³⁶ del gobierno peruano. Estas son:

- Presencia física del estado. La implementación física del tambo responde a las necesidades básicas impostergables –asistencia social– de los centros poblados rurales del ámbito de influencia.
- Catalizador del campo. Busca que, tras aliviar las necesidades impostergables, se tenga como objetivo el fortalecimiento de las capacidades productivas relacionadas con las actividades agropecuarias por ser estas las de mayor índice ocupacional en estas zonas rurales.
- Empoderamiento de las generaciones. La última estrategia está destinada a generar el ambiente propicio para la inserción progresiva de la cultura y educación. Se plantea que estos dos tipos de actividades son los que podrían asegurar un crecimiento sostenible y mitigar la pobreza en los centros poblados rurales dispersos.

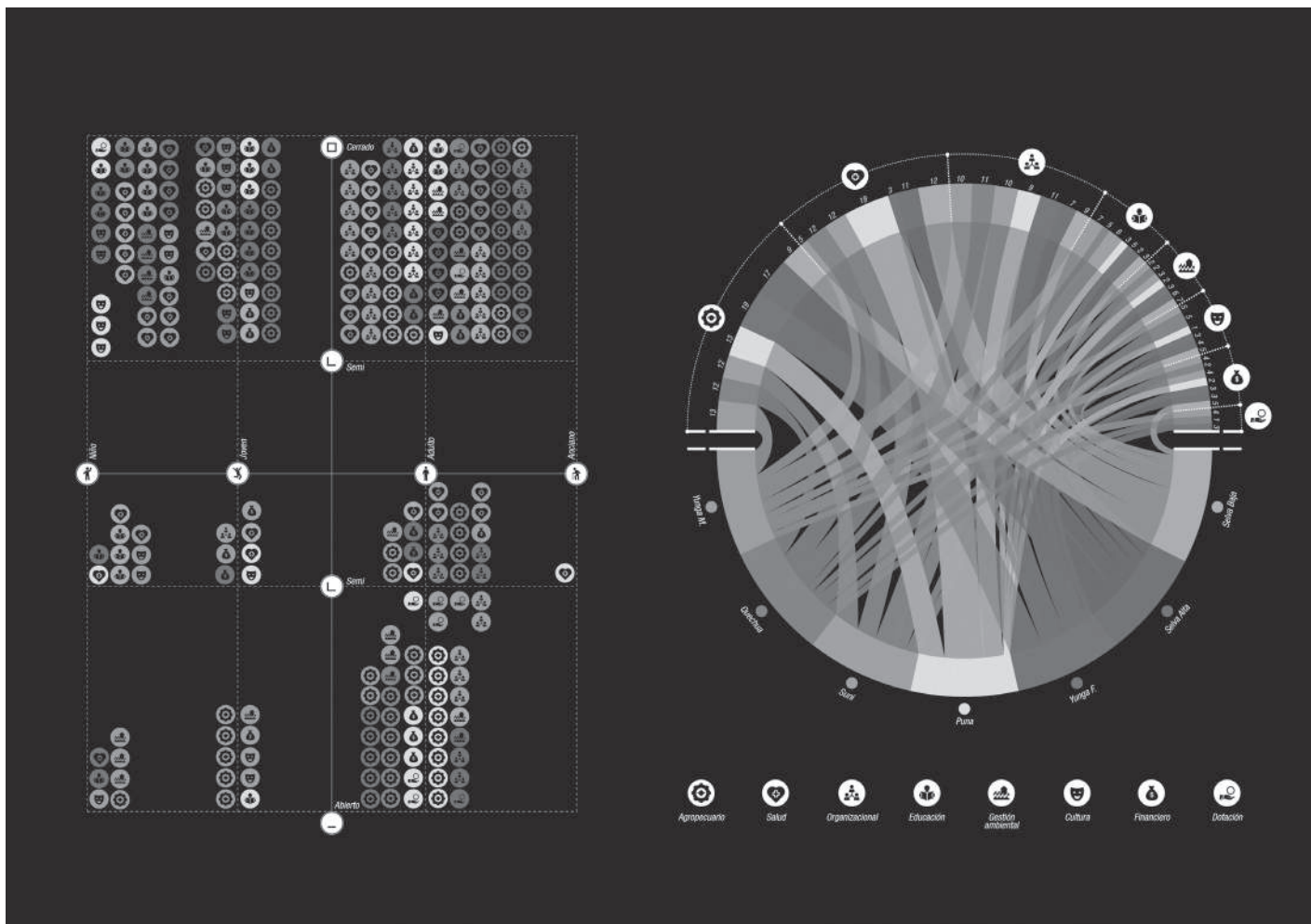
El gobierno peruano, por obligación o convicción, ha emprendido este siglo diversos programas sociales destinados al desarrollo rural que van desde lo programático hasta lo tangible o edificable como el “Programa Nacional de Tambos”. Los programas sociales del gobierno tienen un gran potencial porque en su iniciativa original siempre se considera “llevar el estado” a las poblaciones más alejadas y vulnerables del país, a fin de “saldar” una histórica deuda social con estas comunidades. Sin embargo, cuando estos programas sociales se ejecutan, no terminan cubriendo todas las expectativas, debido a, entre otras cosas, la enrevesada burocracia, cálculos políticos, corrupción, o que su planteamiento inicial con respecto al territorio es insuficiente para comprender todas las variables que lo conforman. No obstante, creemos que estas iniciativas gubernamentales cuentan con un gran recurso, bastante escaso en estos tiempos: la “voluntad” de hacerlo. Esto quiere decir que estos programas nacionales ya atravesaron la tortuosa barrera administrativa para iniciarse, sin embargo, ahora necesitan una visión sistemática con respecto a su actuación física en el territorio rural; y es allí donde la arquitectura puede aportar desde la síntesis de condicionantes territoriales y la convergencia de variables proyectuales.

[14] Ejemplo de la localización multiescalar de un tambo en la región yunga. La multiescalaridad se refiere a cómo el tambo se implanta en el territorio desde distintas escalas. Para tal fin, este gráfico muestra cartografías desde radios de 10 kilómetros, 500 metros y 250 metros; cada uno con un fin distinto. El radio de 10 km (cuadrícula) permite visualizar la influencia y conectividad del tambo con los centros poblados rurales y las ciudades principales; la accesibilidad con las vías regionales o nacionales; y finalmente la proximidad a elementos geográficos significativos como ríos o lagos. El radio de 500 metros (fotografía satelital) permite evidenciar la “textura” del territorio acorde al piso altitudinal conformado principalmente por la vegetación y el suelo que se diferencian a medida que nos trasladamos a otra región natural. El radio de 250 metros (que es el más cercano) evidencia la ubicación del tambo en el lugar específico con los accidentes topográficos, la disposición de las edificaciones más próximas, y la “concentración” de estas alrededor del tambo. Fuente: Elaboración propia. Google Earth (2018).

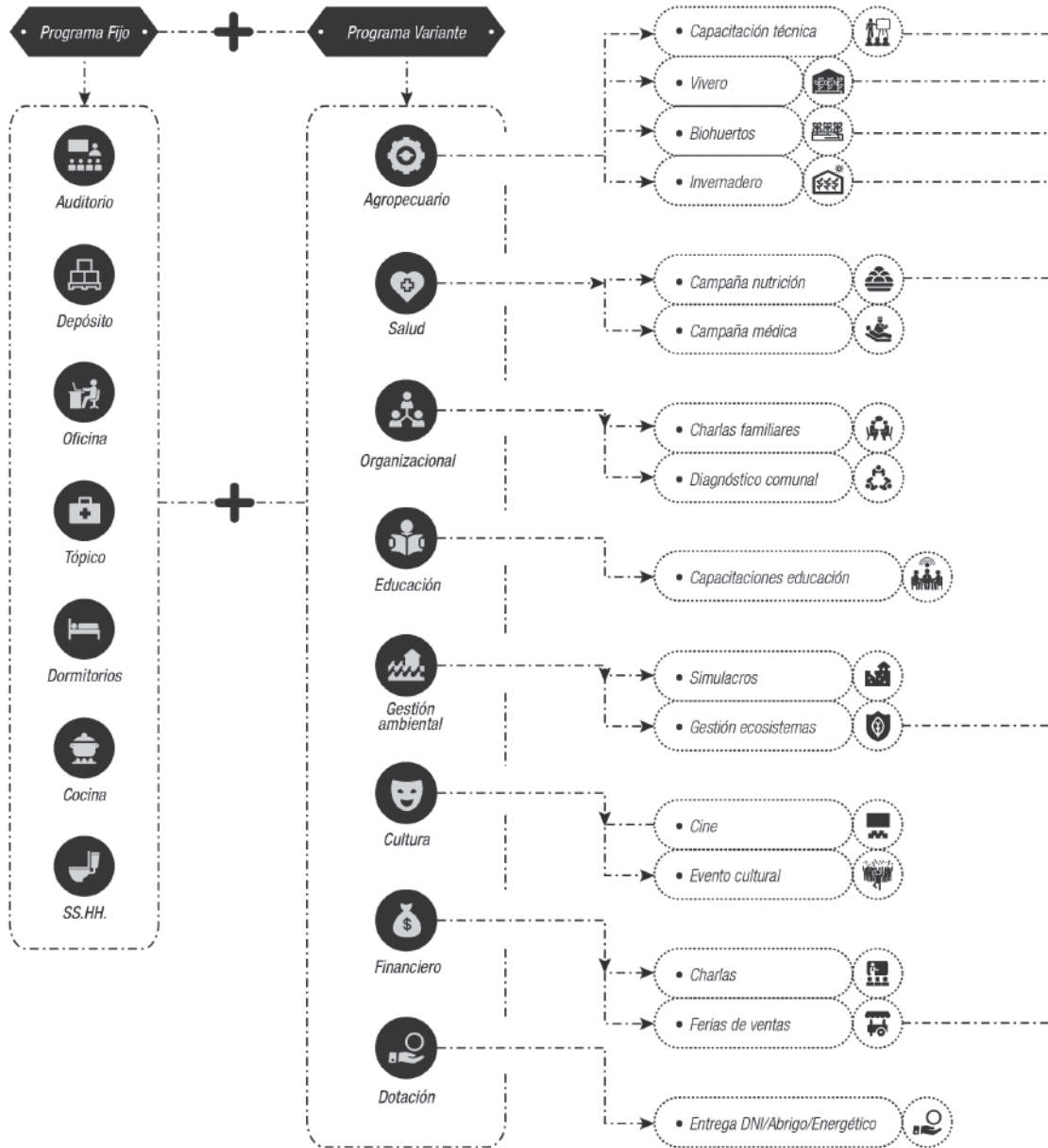
[15] Síntesis del programa variante. Estos gráficos organizan este programa "invisible" en las siguientes variables: Región natural (una variable que ya usa el PNT para organizar administrativamente sus tambos en el territorio nacional); el nivel de gobierno (central, regional y local); la institución ejecutante de la intervención; la tipología (que hemos establecido a nuestro juicio y explicaremos más adelante); el uso por clasificación de grupos etarios (niño, joven, adulto y anciano); y el tipo de espacio que la actividad ocupa, ya sea abierto (en el predio del tambo), semiabierto (en el patio frontal que todo tambo posee) o cerrado (dentro del tambo). El objetivo de estos gráficos no es determinar la cantidad exacta por cada tipo de actividad que se realiza en los tambos, sino las diversas tipologías y dinámicas que se podrían encontrar. Fuente: Elaboración propia en base a los datos obtenidos de la plataforma web "tambook" del Programa Plataforma de Acción para la Inclusión Social - PAIS (2017).

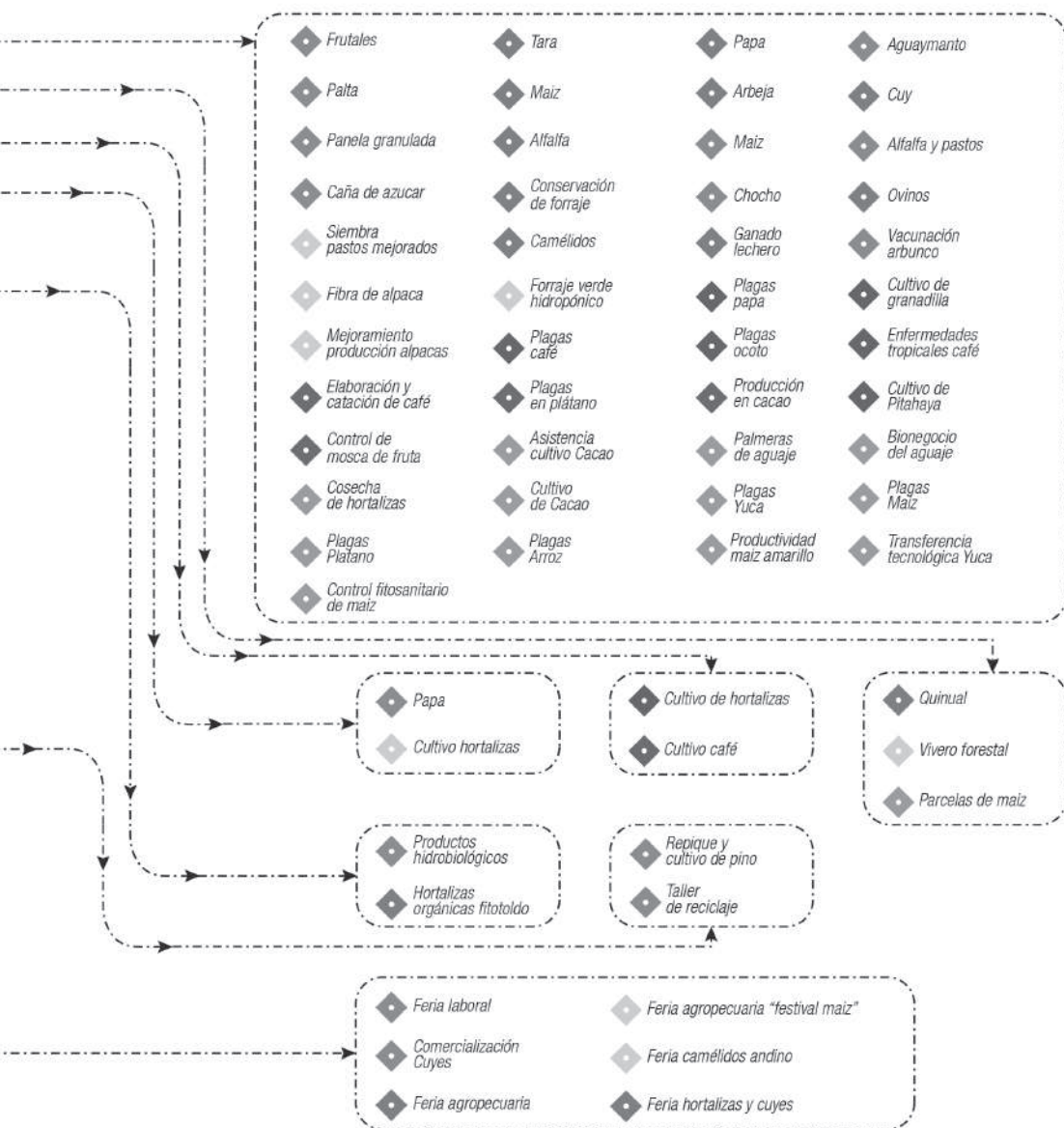
[16] Programa fijo y variante. En este gráfico se realiza una complementariedad entre el programa "fijo" y el programa "variante", con la finalidad de manifestar la necesidad de incluir la cualidad de "versatilidad de uso" en el futuro planteamiento arquitectónico del tambo. Fuente: Elaboración propia en base a los datos obtenidos de la plataforma web "tambook" del Programa Plataforma de Acción para la Inclusión Social - PAIS (2017).

[15]



[16]





16 | Fernand Léger: Pared-arquitecto-pintor. Cromatismo espacial

_María Pura Moreno Moreno



[1]

Introducción

“Fernand, tengo delante de mí un muro aburrido que me desespera... Ahí está para vosotros, los pintores, una ocasión no de decorar, sino de hacerlo estallar, de destruirlo con la pintura... Ese será vuestro verdadero papel en la arquitectura del futuro... Una idea nos viene a todos: la destrucción del muro con la pintura... La pintura espacial recuperada de la gran tradición pictórica...”¹

Jean Badovici² expresaba en estas palabras su apuesta por una pintura, integrada en la arquitectura, que fuera capaz de transformar el muro estático en dinámico y útil. Tal metamorfosis acababa de ponerse de manifiesto en su casa de Vezelay³ (1936) a través del encargo de dos murales a sus amigos Fernand Léger y Le Corbusier⁴.

El primero de ellos, pintado por Léger⁵ y ubicado sobre una pared de 4,40 m x 3,90 m en el patio exterior, consistía en una composición de colores vivos, motivos geométricos y líneas que insinuaban perspectivas [1]. El segundo, realizado por Le Corbusier, titulado *Deux femme au bain*, estaba situado sobre la pared de la doble altura del salón y tenía unas dimensiones de 3,50 m x 2,50 m. Su representación más figurativa y su cromatismo más apagado representaban el punto final de su pintura purista⁶ [2].

Con ambas composiciones Badovici abogaba por el arte genuino de otras etapas de la Historia y reivindicaba la desmaterialización de las paredes a través de la pintura mural, para con ello conseguir cualidades arquitectónicas como la ligereza o la pérdida de referencia dimensional.

Estas reflexiones coincidían con las tesis defendidas por Fernand Léger respecto a la búsqueda de vitalidad espacial a través del cromatismo pictórico aplicado a la arquitectura moderna.

“...Una pared desnuda es una superficie muerta. Una pared coloreada se convierte en una superficie viva...”⁷

Ese desafío de fusionar arquitectura y pintura mural procedía de sus colaboraciones con arquitectos del entorno social próximo, en Francia: Mallet Stevens, Le Corbusier, Charlotte Perriand, Paul Nelson y André Bruyère. Y más tarde en América con Wallace K. Harrison.



Resumen pág 17 | **Bibliografía** pág 25

Universidad Politécnica de Cartagena, España.

Ph.D Arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid (2015). Graduada en Sociología por la Uned (2014). Profesora de Proyectos Arquitectónicos en ETSAE de Cartagena desde 2013. Pertenece al Grupo de Investigación “Estrategias del Proyecto Arquitectónico y Sistemas Culturales” de la UPCT. Estancia en el Laboratoire Architecture, Culture et Société de la ESNA Paris-Malaquais gracias a Programa Complementario de Formación PDI a través de la Movilidad de la UPCT. mpura.moreno@upct.es

Palabras clave

Fernand Léger, arquitectura, pintura mural, pintura espacial, cromatismo

Método de financiación

Estancia de Investigación en el Laboratoire Architecture, Culture et Société de l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris Malaquais. Financiación del Programa Complementario de Formación PDI de la movilidad de la Universidad Politécnica de Cartagena (España).

¹ "Fernand, j'ai en face de moi un mur ennuyeux, un mur qui me désespère... Voilà pour vous, une peintres, une occasion, non pas de le décorer, mais bien de le faire sauter, de le détruire avec de la peinture, de l'enfoncer, de l'éloigner, de créer en fin un peu d'espace autour... Ce sera votre vrai rôle dans l'architecture de demain... Une idée nous vient à tous: Celle de la destruction des murs par la peinture complétant par excellence, l'architecture à venir. Une étape est terminée, une possibilité saine est, de nouveau, en marche et la forme pressentie de l'avenir: LA PEINTURE SPATIALE, retrouve la grande tradition picturale". BADOVICI, Jean. "Peinture murale ou peinture spatiale", *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n°3, 1937, pp.75-78.

² Jean Badovici (1893-1956) fue un arquitecto rumano afincado en París, dedicado a la Crítica. Director de la Revista *L'Architecture Vivante* (1923-1933).

³ MOREL-JOURNEL, Guillemette. "Le Corbusier et Léger face à face, face au mur", *In situ, Revue des patrimoines*, n°32, 2017. Consultado en URL: <http://insitu.revues.org/15402>; DOI: 10.4000/insitu.15402.

⁴ Pintor y arquitecto eran ya entonces reconocidos internacionalmente y habían colaborado profesionalmente en varias ocasiones: La primera en 1925 en el Pabellón de L'Esprit Nouveau de Exposition Internationale des Arts Décoratifs de París donde Le Corbusier había colgado en la pared del salón a doble altura la pintura titulada *Le balustre* de Fernand Léger junto a su propia pintura denominada *Nature Morte de l'Esprit Nouveau*. Diez años después, en 1935, habían compartido espacio expositivo junto a otros artistas en el apartamento de Le Corbusier en la rue Nungesser-et-Coli en la muestra organizada por el propio arquitecto y el galerista Louis Carré titulada "Les Arts dits Primitifs dans la maison d'aujourd'hui". Además, ambos habían sido activos participantes en los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna CIAM.

[1] Fernand Léger pintando el mural en la pared del patio exterior de la casa de Jean Badovici en Vezelay, 1936. © Archives Charlotte Perriand. Fernand Léger, Mural 1934-1936, Centre Pompidou, Musée National d'art moderne, París, permanentemente instalados en el Musée Zervos.

[2] Le Corbusier trabajando en el mural de la casa de Jean Badovici en Vezelay, 1936. © Fondation Le Corbusier, París. Le Corbusier, Mural pintado en la Casa de Jean Badovici en Vezelay, 1936, © Collection Favatier.



El análisis de sus creaciones, de escalas y ubicaciones diversas, más vinculadas con la arquitectura permitirá examinar aspectos como la eficacia de la pared elástica por la que abogaba como pintor, referida a la relatividad dimensional del espacio, por el efecto de la pintura de sus envolventes. O a la capacidad del cromatismo para mejorar las sensaciones espaciales e incluso conseguir efectos terapéuticos en las personas. Su visualización conjunta confirmará si conceptos como la elasticidad espacial, el dinamismo o el camuflaje de los límites arquitectónicos fueron posibles gracias al entendimiento del trinomio pared-arquitecto-pintor tanto en los interiores, como también en la ciudad. Y si ese ejercicio merece ser reconocido no solo como moda o utopía sino también como una emergente realidad espacial.

Aprendizaje y crítica

La relación de Fernand Léger con la arquitectura se remonta a sus estudios en Caen (1887-1889) y a sus colaboraciones en despachos de París, donde dibujaba y retocaba fotografías para ganarse la vida. Acudió a la *École des Arts Décoratifs*, a la *École de Beaux Arts*, como alumno libre, y frecuentó las academias más concurridas por los pintores del momento como *L'Academie Julian* y el *Atelier Gérôme*, o el de *Gabriel Ferrier*.

Ese aprendizaje académico le incitó al principio a pintar de manera impresionista hasta que su conocimiento de la pintura de Cézanne –cuya "...óptica radicaba más en su cerebro que en su ojo..."⁸– encaminó su trabajo a relaciones armónicas de volúmenes, de líneas y colores identificándolas como las fuerzas regidoras del arte pictórico. Se percató de que mientras el impresionismo se dirigía exclusivamente al color, el cubismo defendía recursos como el contraste, el peso de los volúmenes, las relaciones de las líneas o el equilibrio cromático, para con ello alcanzar un orden riguroso alejado de cualquier realismo ficticio. En esa puesta en crisis de conceptos pictóricos, resulta significativo que el punto de inflexión de su obra esté identificado con su cuadro denominado *La Ville* (1919) y que dicha transformación se produzca a través de la representación de elementos arquitectónicos –ciudad, edificios, vallas, escaleras–⁹ donde "...plano y fondo, objeto y ambiente están cortados en tiras, discos y rectángulos que recombinan con la superficie y se aproximan a ella, en un montaje grandioso".¹⁰

Ese viraje hacia el cubismo surge en paralelo a su admiración por la capacidad del cine y la arquitectura para llegar al público sin esfuerzo, haciéndole –como a Apollinaire– contemplar su trabajo como una empresa para hacer feliz a la gente. Su definición optimista del cuadro, como una suerte de "alegría condensada", le inducía a pensar que el mundo debía ser bello democráticamente. Y para ello consideraba que la pintura debía introducirse en espacios arquitectónicos lo más comunitarios posibles: fábricas, hospitales, equipamientos, etc...

Atendiendo a esas reflexiones, Léger invitaba a prescindir de la pintura exclusivamente de caballete que, aunque a su juicio había facilitado la experimentación, consideraba

[2]



individualista, intercambiable y móvil en el espacio. Y, además, como bien de consumo, era negociable y por tanto según su criterio político no apta para el disfrute de todos. Frente a esa condición burguesa de la pintura, él se inclinaba por otra cuya dimensión y ubicación fuera pactada con los arquitectos formando parte de la intención global del espacio que la acogía. Dicho despliegue –del caballete al muro– lo asociaba a la emancipación del arte conseguida tras la aparición de la imprenta ¹¹, e implicaba la cooperación indispensable entre el pintor y el arquitecto.

En el debate respecto al servicio que el cromatismo pictórico podía aportar a la arquitectura también colaboró el contexto francés de los años 20 y 30, que estaba dominado por el purismo de Le Corbusier y por los ecos del Movimiento holandés *De Stijl*. La, por entonces ya construida y experimentada, arquitectura moderna aceleró críticas hacia la desnudez y blancura de sus paredes, que configuraban unos lugares difíciles de habitar por su falta de color.

“La historia de esta colaboración arquitectónica se remonta a 1924-1925. En esta época, los arquitectos modernos habían librado las paredes de los agobiantes decorados estilo 1900. Aparecieron las paredes desnudas y blancas. Satisfacción general y realizadores entusiastas. Pero en seguida se comprobará que las paredes blancas eran difícilmente aceptables para la mayoría de los que iban a vivir en ellas”. ¹²

Esa satisfacción general era cuestionada por arquitectos como Robert Mallet-Stevens, con quien Fernand Léger trabajó, además de en las escenografías de cine y teatro ¹³, en dos proyectos de diferente aproximación espacial donde introducía obras suyas colaborando con la propia arquitectura.

En el primero, presentado al *Salon des Indépendants* de París (1923) y realizado junto a József Csáky, Léger diseñó la entrada de la casa de Jacques Doucet ¹⁴, [3] aportando dos composiciones que difuminaban el límite e implicaban al espectador en un juego de formas abstractas generadas por contraste cromático.

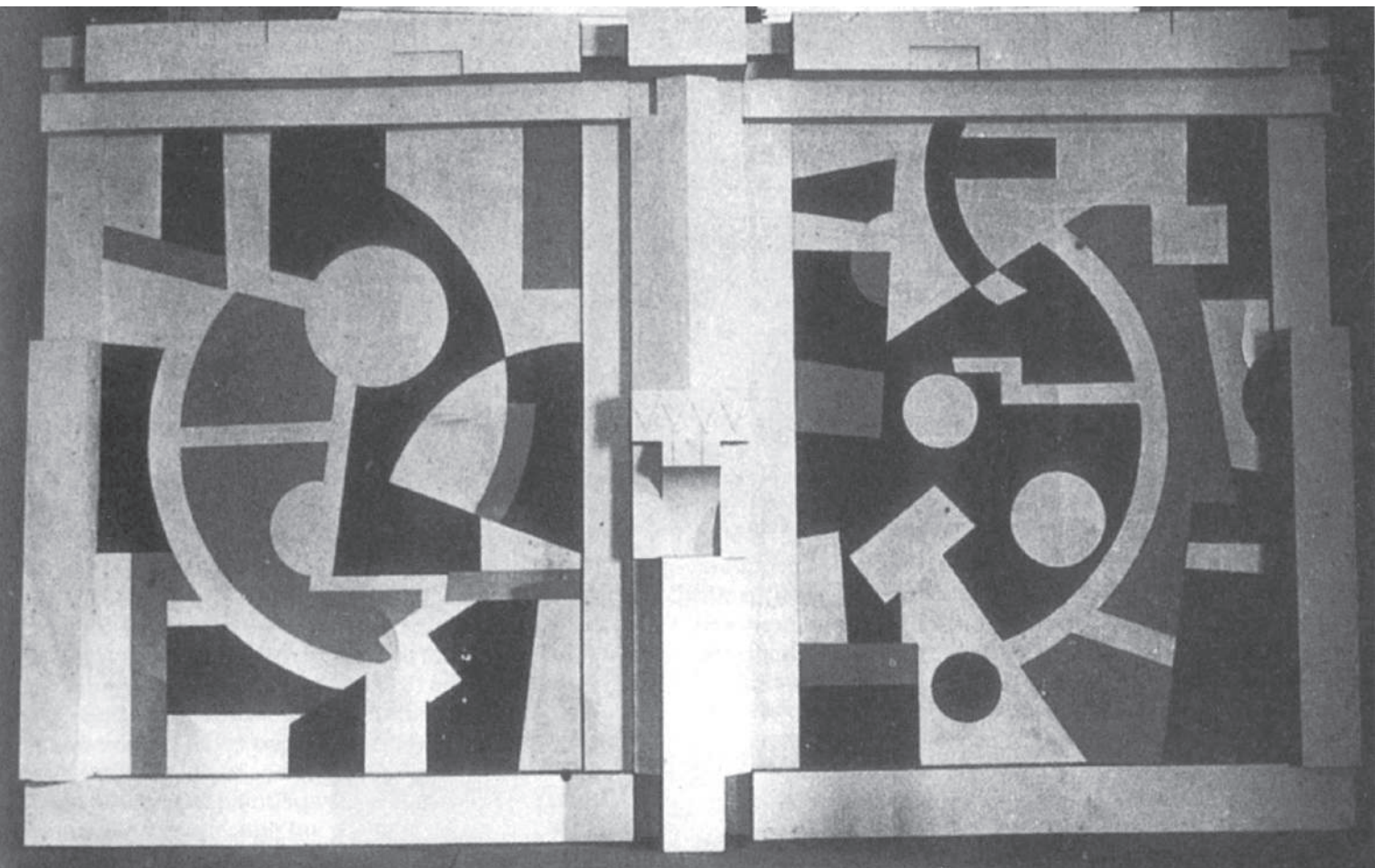
El segundo, de más repercusión mediática, fue una composición realizada en mosaico –de 80 cm de ancho por 2,40 m de alto– situada sobre una de las puertas del *Hall de l’Ambassade*

[3]

[3] Fernand Léger y József Csáky. Diseño de entrada de la casa de Jacques Doucet presentado en el Salon des Indépendants, París, 1923. Arquitecto Robert Mallet-Stevens. Ilustración de *L’Architecture Vivante*, (Otoño-Invierno, 1924).

[4] Interior del Hall de l’Ambassade Française realizado para L’Exposition des Arts Décoratifs et Industriels modernes de 1925 en París. Arquitecto Robert Mallet-Stevens, mural, Fernand Léger. Ilustración de *L’Amour de l’Art*, 1925, p. 291. Une ambassade française. Éditions Charles Moreau, 1925 © Bibliothèque des Arts Décoratifs, Paris.

[5] Interior del Pavillon de L’Esprit Nouveau, 1925 con el cuadro *Le Balustre* (1925) de Fernand Léger y *Nature Morte* (1924) de Le Corbusier. ©Les Arcs Décoratifs de Paris.



⁵ DEROUET, Christian. "La première peinture murale de Fernand Léger (Vézelay, 1936)", *Les Cahiers du Musée d'art moderne*, n° 95, printemps 2006, pp. 63-77.

⁶ HEER, Jan de. "Léger- Le Corbusier". Recogido en LÉGER, Fernand. *Painting in Space*. Catálogo de exposición: Museum Ludwig, Cologne, April 9-July 3, 2016. Ed. Hirmer, Munich, 2016, pp.76-77.

⁷ LÉGER, Fernand. "L'Architecture moderne et la couleur", *Formes et Vie*, n°1, (1951), pp. 24-28. Recogido en LÉGER, Fernand, "La arquitectura moderna y el color o la creación de un nuevo espacio vital", *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.101.

⁸ Cita de Émile Bernard a propósito de la obra de Cezanne, introducida en LÉGER Fernand. "Los orígenes de la pintura y su valor representativo", *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.18.

⁹ FAUCHEREAU, Serge. *Fernand Léger, Un pintor en la ciudad*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A., 1994, p.24.

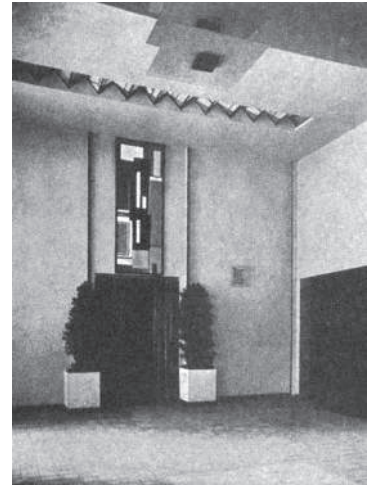
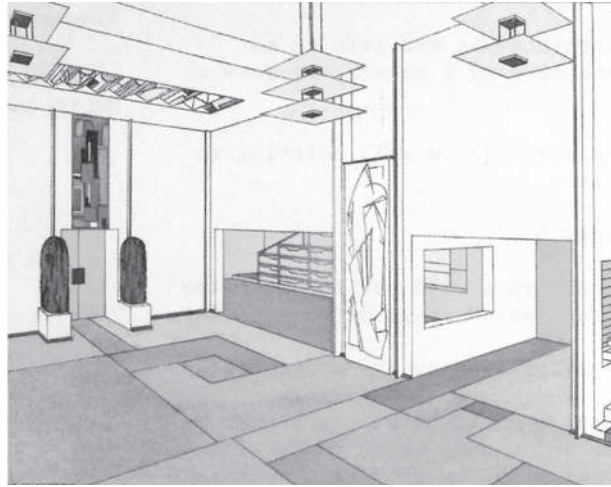
¹⁰ GREENBERG, Clement. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002, p.121.

¹¹ "...El libro libera al arte, permite el arte por el arte, una evasión de la realidad..." en LÉGER Fernand. "Pintura Mural y pintura de Caballete". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.34

¹² LÉGER, Fernand. "Sobre la pintura mural". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.110.

¹³ Fernand Léger colaboró con Robert Mallet Stevens en parte de las escenografías de la película *L'Inhumaine* de Marcel L'Herbier en 1924. Y con el cineasta Dudley Murphy en la película el *Ballet Mécanique* de 1924, en la que también colaboró Man Ray.

¹⁴ Fernand Léger describe ese Salón como el evento para la exposición de las creaciones de los jóvenes que están explorando nuevas manifestaciones artísticas y es allí donde introduce esta composición pictórica para su debate. "...En el Salon des Indépendants de París debe haber siempre sitio para los artistas que buscan sus inquietudes...que necesitan verse en una comprobación de conjunto. Si todos los pintores que han batallado en los Indépendants continuaran ocupando sus salas en detrimento de los jóvenes el resultado sería espléndido, pero impediría la aparición de nuevas manifestaciones...". LÉGER, Fernand. "Las actuales realizaciones pictóricas". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, pp. 32-33.



Française para *L'Exposition des Arts Décoratifs* de 1925 [4]. Aquella incursión pictórica en la arquitectura de Mallet Stevens provocó la crítica de los directivos de la exposición que fue asociada por Léger a las críticas realizadas por sociedades de protección del paisaje contra la colocación de vallas publicitarias en la ciudad o el entorno natural. ¹⁵

Semejante contraste entre el cartel publicitario y el paisaje natural, identificado con el de su pintura abstracta sobre la pared blanca, suponía para él un ejercicio idéntico al de la emergente técnica del *collage* que tanto admiraba. Aquellos juicios negativos manifestaban la falta de perspectiva plástica del entorno artístico más retrógrado de París, que no entendía un arte comprometido con el progreso cuya imaginaria mecánica y tecnológica se convertiría para él en una bella herramienta de trabajo.

En ambas obras, realizadas a instancias de Mallet-Stevens, el crítico Jean Badovici señalaba ya características de rango arquitectónico.

"...La determinación de la forma arquitectónica, la elección de la superficie, la relación de densidades, son para él los elementos esenciales. Él sabe que la vertical tiene propiedades dinámicas que se oponen a las propiedades de lo horizontal que expresa estabilidad y reposo; que ciertas constantes se imponen en el reparto de densidades de luz y sombra..." ¹⁶

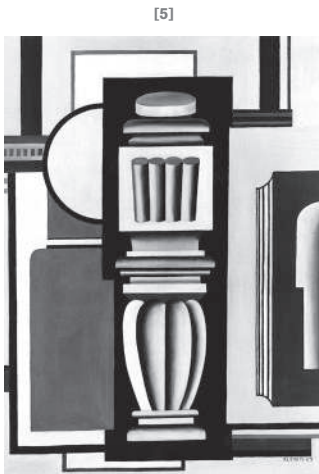
Las propiedades más abstractas trascendían el ámbito bi-dimensional y se extendían al espacio con mayor relevancia que por ejemplo en su cuadro –de caballete– titulado *El Balaustre* (1925) colocado por Le Corbusier en el *Pavillon de L'Esprit Nouveau* de *L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* de París. Aquella composición, aunque de temática arquitectónica, que "...armonizaba a la perfección con la ausencia de florituras y líneas simples de... Le Corbusier, ...", sin embargo, "...cumplía estrictamente la función convencional... de estar colgada en la pared..." ¹⁷ [5].

En definitiva, en la misma Exposición del 1925, dos obras de Léger –la del *Hall de l'Ambassade Française* y la del *Pavillon de L'Esprit Nouveau*– se encontraban en las antípodas respecto a su implicación con el espacio que las acogía.

Rectángulo Habitable – Pared Elástica

El debate de la policromía en la arquitectura, abordado por el Purismo, obligó a Le Corbusier a posicionarse respecto a composiciones como las realizadas por Léger para Mallet-Stevens o las propuestas de *De Stijl* ¹⁸. Bajo su criterio purista el color aplicado al exterior camuflaba y destrozaba la unidad de los volúmenes, mientras que su inclusión al interior permitía rectificaciones intencionadas de la visualización espacial.

Le Corbusier rechazaba, por entonces, cualquier tipo de pintura mural figurativa o abstracta al interior. Y fijaba su atención en el ejercicio de los arquitectos holandeses ¹⁹ señalando que el color no era un asunto de pintores, sino que únicamente concernía a los arquitectos. A su juicio, eran ellos los que a través de la gama de colores puristas debían recubrir paramentos elegidos que contrastarían con el blanco mayoritario –*La Maison Cook*, (1926)– para modificar efectos sensoriales.



Frente a ese criterio, Léger consideraba idóneo el traslado de la abstracción a la pared coincidiendo con Le Corbusier exclusivamente en el carácter sensorial aportado por el cromatismo. El concepto acuñado por el pintor como “pared o rectángulo elástico” avala la convergencia con estas intenciones del arquitecto.

“...El color puede entrar en juego como una fuerza sorprendente y activa, sin que haya necesidad de añadir elementos instructivos o sentimentales. Se puede destruir un muro por la aplicación de tonos puros. Se puede simplemente ilustrarlo y también hacerlo avanzar, retroceder, dotarlo de una movilidad visual. Todo esto con el color porque está a nuestro alcance la creación de un acompañamiento coloreado...”²⁰

El acompañamiento de la pintura en la arquitectura era relacionado por Léger con la música de Eric Satie²¹ que poblaba los silencios e influía, sin protagonismo, en la aptitud de los habitantes de esos espacios. En ese mismo sentido, el pintor recordaba el eco popular que su criterio de pared elástica había tenido en las viviendas realizadas por Alvar Aalto para ingenieros y obreros, construidas tras su encuentro en Helsinki en 1937. O la repercusión en el aspecto, indumentaria y aseo exterior, de los trabajadores de una fábrica en Rotterdam cuando a esta se la dotaba de iluminación natural y cromatismo en sus paredes²². En ambos casos identificaba el color y la luz como mecanismos para la emancipación moral del hombre al permitirle ser consciente de sus tres dimensiones, de su volumen y de su peso.

La introducción de la pared elástica atañe arquitectónicamente sobre todo a su estabilidad. El cromatismo hacía avanzar o retroceder la envolvente consiguiendo difuminarla y al mismo tiempo variando la percepción de la dimensión volumétrica.

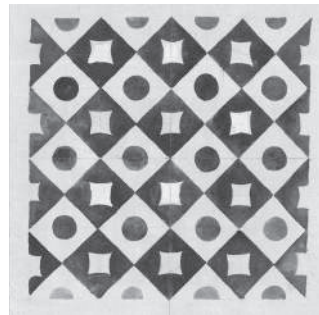
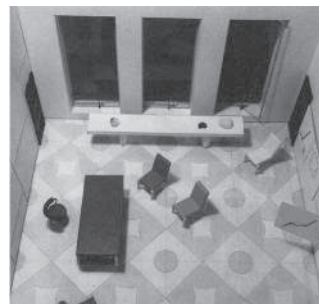
“...Una pared azul claro retrocede, una pared negra avanza. Una pared amarilla desaparece (destrucción del muro)... el nuevo rectángulo habitable creado por las paredes de color se fue convirtiendo para mí en un rectángulo elástico, porque era indudable que, visualmente, la sensación de las dimensiones fijas de estos rectángulos se destruía por el color; se había creado un nuevo espacio...”²³

Pero ¿ese concepto de pared o rectángulo elástico estaba sujeto exclusivamente a la pared vertical? o ¿qué sucedía si lo pictórico se introducía en los planos horizontales que conformaban los espacios de habitar –suelos o techos–?

La respuesta a este interrogante fue escasamente ensayada por Léger, quizá por su menor impacto en la perspectiva visual; pero se puede identificar en dos de sus actuaciones de pequeña escala.

La primera corresponde al diseño para el pavimento de la oficina del Ministro de Educación Jean Zay (1937), encargado por Charlotte Perriand [6]. Su perímetro regular como un cuadrado perfecto sugirió una composición geométrica cuyas figuras de cuadrado y círculo se yuxtaponían por el contraste de dos únicos colores apagados, conformando un tapiz que homogeneizaba el espacio interior haciéndolo isótropo.

La segunda actuación en este sentido se localizaba en la marquesina de unión de los dos pabellones de invitados en la Casa de Nelson A. Rockefeller (1939), diseñada por el arquitecto Wallace K. Harrison, donde Léger recurrió a una forma abstracta vaciada que permitía el paso de la luz dibujando la figura en el pavimento que, aunque sin colores, cambiaba gracias a los matices de la luz del sol al cabo del día [7].



[6]



[7]

[6] Concurso de diseño de la oficina del Ministro Nacional de Educación, Jean Zay, 1937. © Archives Charlotte Perriand. Diseño de Pavimento para Projet pour le bureau de Jean Zay, 1937, Musée National Fernand Léger.

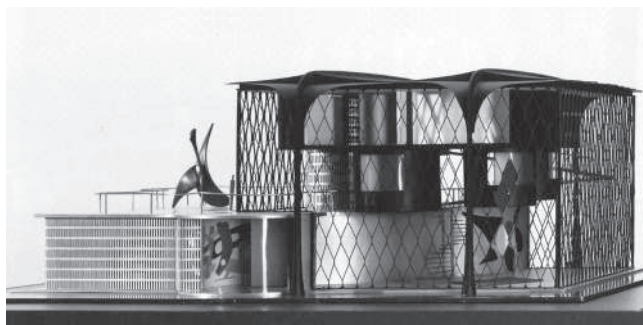
[7] Marquesina con hueco diseñado por Fernand Léger situada entre los dos pabellones de invitados de la Casa de Nelson A. Rockefeller en Pocantico, New York, del Arquitecto Wallace K. Harrison, 1939. © Columbia University in the City of New York.

[8] Segunda maqueta realizada por Louis Dalbert de La Maison Suspendue 1936-1939 realizada por el arquitecto Paul Nelson con la colaboración de Joan Miró, Alexander Calder y Fernand Léger. ©Museum of Modern Art, New York.

[9] Mural *Les Plongeurs*, Fernand Léger. Pintado sobre la pared curva del Salón de la casa del arquitecto Wallace K. Harrison en Long Island, 1942-1943

[10] Paul Nelson y Fernand Léger, Perspectiva del auditorio de a WGN, 1939. © Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsky, Fonds Paul Nelson, Paris. *Salle de Concert pour la station de radio WGN de Chicago*, 1938. © Centre Pompidou, Musée National de art moderne, Paris.

[8]



¹⁵ LÉGER Fernand. "Las actuales realizaciones pictóricas". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.25.

¹⁶ BADOVICI, Jean. "Project décoratif et fresques, par F. Léger". *L'Architecture Vivante*. (Autom/hiver, 1924), pp.10-11.

¹⁷ FAUCHEREAU, Serge. *Fernand Léger, Un pintor en la ciudad*. Barcelona: Ed. Polígrafa, S.A. 1994, p.25.

¹⁸ A propósito de la exposición del movimiento holandés De Stijl en la Galerie L'Effort Moderne de Leonce Rosenberg en Paris Theo van Doesburg afirmaba, que tanto Mallet-Stevens como Le Corbusier "no solo habían visitado la exposición de De Stijl, sino que habían tomado apuntes de ella". VAN DOESBURG, Theo, *Data en Feiten*, De Stijl, VII, 79/84 1927 p.56 visto en CREGO CASTAÑO, Charo. "El espejo del orden. El arte y la estética del grupo holandés De Stijl". Madrid: Ed. Akal, 1997, p.95.

¹⁹ LE CORBUSIER. "L'Architecture au Salon d'Automme", *L'Esprit Nouveau*, 19. Dec 1923, no paginación.

²⁰ LÉGER, Fernand. "Color en el mundo". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.92.

²¹ *Ibidem*.

²² LÉGER, Fernand. "La arquitectura moderna y el color o la creación de un nuevo espacio vital". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.103.

²³ *Ibid*, p.102.

²⁴ *La Maison Suspendue* (1936-1939) fue un proyecto -no construido- realizado por el arquitecto Paul Nelson que "...se dio a conocer en 1937 cuando una maqueta ejecutada por el artesano metalista Louis Dalbet y algunos planos estuvieron expuestos en la Galería Pierre Loeb. Miró intervino en la maqueta inicialmente pintada de negro, coloreando la rampa de rojo, de azul algunas habitaciones, otras partes de verde, y un mural. Lo mismo hizo Léger, pintando un mural, y Hams Arp con un par de esculturas a escala...". TÁRRAGO-MINGO, Jorge. "La Maison Suspendue (1935-1979). Prácticas domésticas radicales: el espacio inútil", *Proyecto, Progreso y Arquitectura* n°16, Sevilla: Universidad de Sevilla, 2017, pp.48-61.

²⁵ CINQUALBRE, Olivier. "Un rendez-vous à jamais reporté. Léger et l'architecture". Cat. *Fernand Léger, Centre Pompidou*, 29 mai au 20 septembre 1997. Paris: Ed. Centre Pompidou, 1997, pp. 259-263.



[9]

Pintura Espacial y Camuflaje

El factor de pared elástica, móvil, difuminada e inestable derivaba en una visión más global hacia el concepto de pintura espacial, sugerido al principio por Jean Badovici. Dicha interpretación coincidía con la del arquitecto Paul Nelson, respecto al mural de Léger, ubicado en la pared del comedor de *La Maison Suspendue* (1936) ²⁴ que, según él, trascendía el hecho pictórico [8] y suponía un avance respecto a la pared elástica al tratarse de una superficie cóncava cuya tercera dimensión surgía del propio muro.

El objetivo de Nelson en aquella vivienda era la exploración de la "maison maximum", repleta de espacio inútil sin función y, por tanto, favorable al empleo de la pintura y la escultura ²⁵ que, como artes inútiles, distanciaban su experimento del funcionalismo de la "machine d'habiter" :

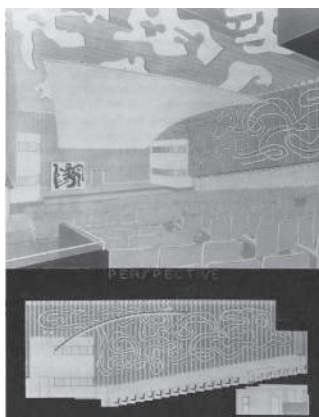
"...Una pintura de Léger no necesita únicamente un muro para ser situada, necesita un espacio. No puede ser situada en cualquier lugar. Una pintura o una escultura que se puede colocar en cualquier sitio no son espaciales. Es interesante observar la analogía entre la pintura que abandona el muro para fundirse con el espacio y la evolución de la arquitectura donde el muro desaparece... El futuro de la arquitectura está en el espacio... El día en que el aficionado al arte comprenda que una obra de pintura o escultura no adquiere su verdadero significado si no en una arquitectura determinada, ese día hará que la arquitectura nos permita a los arquitectos concebir la respuesta a las funciones espirituales del hombre oponiéndonos a la idea estrecha y puramente utilitaria de los últimos tiempos que dirige hacia la "Machine d'habiter" ²⁶.

Esa cualidad espacial, a la que se refería Nelson, demandaba no solo un muro sino un espacio *ad-hoc*. En ese sentido, el mural *Les Plongeurs*, realizado por Léger para el salón de la casa de Wallace K. Harrison en Long Island (1942), ejemplificaba la confluencia entre la intención espacial de la sala y las líneas negras alabeadas de su pared blanca y curva [9].

En la siguiente colaboración con Paul Nelson, en el Concurso de la decoración interior de la WGN Broadcastin, al abandono del muro, a su desaparición o a su fusión con el espacio, se añadían factores funcionales.

El objetivo era integrar y camuflar los equipamientos tecnológicos del auditorio en la decoración interior. Para ello, pintor y arquitecto, propusieron un techo de formas ameboides suspendidas que reflejaban el sonido y recordaban, por sus colores primarios, a las pinturas cosmológicas de Paul Nelson ²⁷. A su vez, introdujeron unos paneles verticales pivotantes sobrepuestos en la pared que actuaban de reflectores del sonido, dependiendo de su posición [10]. Tras esos paneles se ocultaba un mural de Léger cuyo cromatismo y abstracción surgía dependiendo de su posición. El resultado final era un muro inestable, cambiante y dinámico, cuyo cromatismo disimulaba la gravedad de la envolvente.

[10]





[11] Mural pintado por Fernand Léger en la escalera del apartamento de Nelson A. Rockefeller, New York, 1938/39. ©Rockefeller Archive Center, Sleepy Hollow.

[12] Chimenea del apartamento de Nelson A. Rockefeller New York, Architecte Wallace K. Harrison, 1939. © Herbert F Johnson Museum of Art Cornell University, Ithaca, NY.

[13] Pabellón del Ministerio de Agricultura en l'Exposition Internationale des Arts et Techniques de Paris (1937). Arquitectura de Henri Pacon y Masson Detourbet. Fotomontajes realizados por Charlotte Perriand con la colaboración de Fernand Léger con fotografías de Hein Gorny, Denise Bellon y Pierre Boucher. © Archives Charlotte Perriand AChP.



[11]

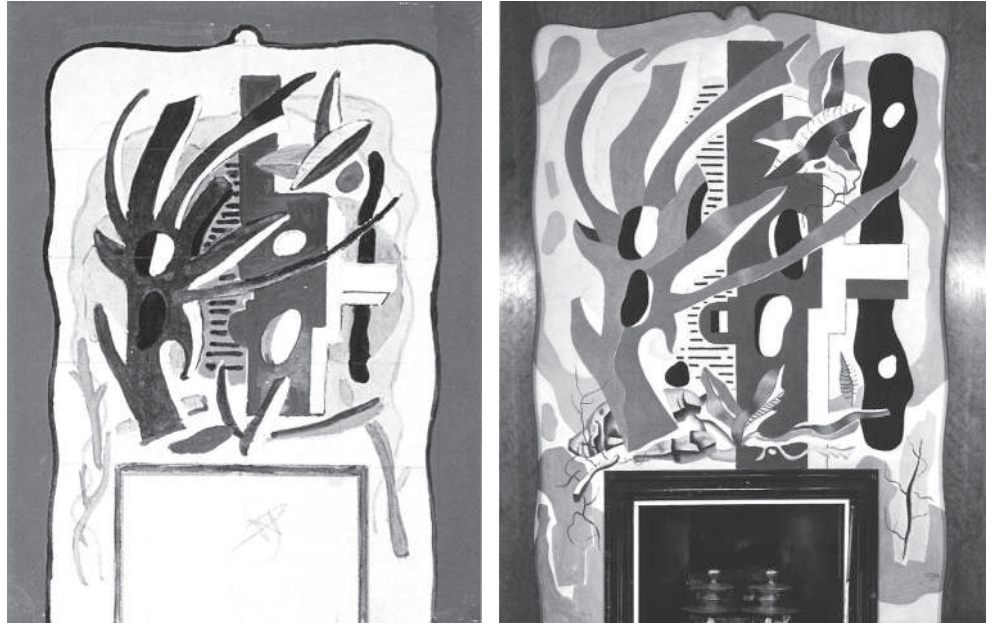
Esa fusión entre pintura mural y elemento arquitectónico que cumplía una función suponía un avance respecto al concepto únicamente pictórico de pared elástica desarrollado anteriormente.

La intención de imbuir de más o menos peso –ligereza o gravedad– el muro envolvente de la arquitectura se experimentó también de dos maneras antagónicas en el apartamento de Nelson A Rockefeller, proyectado por el arquitecto Wallace. K. Harrison.

En la primera, las reducidas dimensiones del hall y la escalera le invitaron a situar unas composiciones que buscaban la levedad a través de formas irregulares de diferente cromatismo que, situadas independientes unas de otras y superpuestas, parecían estar suspendidas en el espacio, enfatizando la levedad de la pared [11].

En la segunda actuación, un mural enmarcaba la chimenea del salón, ensayando el concepto de camuflaje y haciendo irreconocible el elemento funcional entre el festival de color superpuesto [12].

En resumen, la pintura espacial fue experimentada por Léger desde diversas perspectivas arquitectónicas abordando factores como la tercera dimensión del muro curvo, la gravedad o ligereza de los límites o, incluso, los nuevos efectos ópticos conseguidos gracias al emplazamiento, el cromatismo y la forma de sus composiciones pictóricas en relación con la arquitectura inmediata.



[12]

Cromatismo Social y Terapéutico

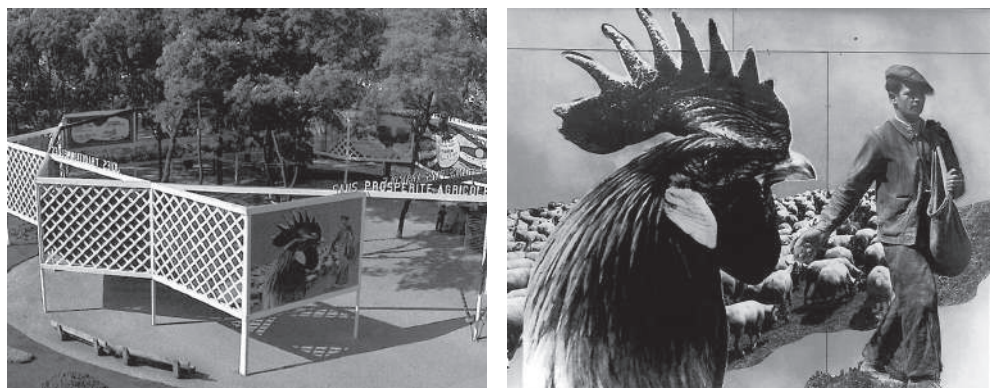
Su pintura espacial contemplaba principalmente aspectos plásticos, pero en su análisis conviene añadir el factor social derivado del compromiso político de Léger. En ese sentido, es relevante su aportación en la encuesta *Où va la Peinture?*, concentrada en la reivindicación laboral de los artistas en crisis, y en el reconocimiento del potencial pedagógico que la figuración y el realismo socialista podía ejercer en la sociedad ²⁸.

Un ejemplo de esa postura más didáctica surge en su colaboración con Charlotte Perriand para el *Pavillon de la Agriculture* de *L'Exposition Internationale* de 1937, con la composición de 18 paneles de 4,6 m de altura que abarcaban casi 110 metros lineales de *collages* ²⁹. Dichos paneles configuraban un espacio al aire libre a través de una arquitectura ligera, diseñada por los arquitectos Henri Pacon y Masson Detourbet, que ilustraba al público visitante las políticas del Frente Popular en materia agraria [13].

La vinculación pintura mural y arquitectura, Léger la hacía extensiva desde la plástica a lo funcional, a lo pedagógico o a lo didáctico. Por ello recurría a los efectos psicológicos, emocionales o incluso terapéuticos que el color podía producir en los espacios vitales.

De esta vertiente más sociológica ya había dado claves en su conferencia en 1933, como participante en el 4 *Congrès Internationale d'Architecture Moderne* (CIAM IV), donde invitaba a los arquitectos a extender sus métodos a la ciudad y a los monumentos. Y a considerar el color una necesidad tan vital como lo había sido en épocas anteriores como Bizancio o el Románico.

[13]



²⁶ "Une peinture de Léger ne demande plus un mur pour être accrochée –elle demande une pièce. On ne peut pas la placer n'importe où. Une peinture ou une sculpture qu'on peut mettre n'importe où ne sont pas spatiales. Il est intéressant de noter l'analogie entre la peinture qui quitte le mur pour épouser l'espace et l'évolution architecturale où le mur n'existe plus. L'avenir de l'architecture est dans l'espace. Léger est en voie de rendre nécessaire la véritable architecture. Renversement de méthode, évidemment, mais renversement indispensable puisque nous n'avons pas une telle architecture, ni les occasions d'en faire.... Le jour où l'amateur d'art comprendra qu'une Ouvre de peinture ou de sculpture ne prend sa vraie signification que dans une architecture donnée, ce jour-là il fera de l'architecture, parce qu'il nous permettra à nous architectes de concevoir l'excédent qui répond aux fonctions spirituelles de l'homme en opposition avec l'idée rétrécie et purement utilitaire qu'on s'est fait ces temps derniers et qui aboutit à la "machine à habiter". NELSON, Paul. "Peinture spatiale et architecturale, à propos des dernières oeuvres de Léger", *Cahiers d'art*, n°1-3, Juin 1937, p.86-87

²⁷ E incluso a las plantas preliminares del proyecto de la *Maison Suspendue* analizadas en MORENO MORENO, María Pura y SANZ ALARCÓN, Juan Pedro. "Sinergia entre pintura y arquitectura de Paul Nelson: Maison Suspendue", *Revista Ega, Expresión Gráfica Arquitectónica*, n°26, Año 20, Universidad Politécnica de Valencia, 2015, pp. 170-179.

²⁸ Fue una encuesta realizada a artistas por la revista *Commune* a propósito del Primer Salón de L'Art Mural. ARAGON, Louis. "La querrelle du Réalisme". 1937 *Exposition Internationale des Arts et des Techniques*. Paris: Centre George Pompidou, 1979, p.16.

²⁹ La compleja superposición de textos explícitos con imágenes recortadas propias –y de otros autores como Denis Bellon, Pierre Boucher, François Kolla– muy intencionadas y gráficamente dispuestas sobre fondos trataban de exponer mensajes de gran contenido político-social".



[14]

"...El color es una materia prima... Es un valor humano y social... Vuestras piedras, vuestro cemento y vuestro metal estarán muertos si rehúsan el color..."³⁰.

A esa convicción estética, él añadía el efecto psicológico ejercido por lo cromático a nivel social.

"El mundo del trabajo, el único interesante, vive en una atmósfera intolerable. Penetremos en las fábricas, los bancos, los hospitales... Hagamos entrar el color, necesidad vital como el agua y el fuego; dosifiquémoslos inteligentemente; que sea un valor agradable, un valor psicológico..."³¹.

Y también su posible efecto terapéutico.

"...No se puede vivir sin color. Su acción es múltiple y los médicos empezaron en esa misma época a estudiar las posibles consecuencias de una terapéutica a base de color sobre enfermos nerviosos o neuroasténicos..."³².

[15]



[14] Fotografías del interior del Centre Hospitalier Mémorial France-États-Units, Saint-Lô publicadas en la revista *Techniques Hospitalières*, December, 1956. Paul Nelson y Fernand Léger.

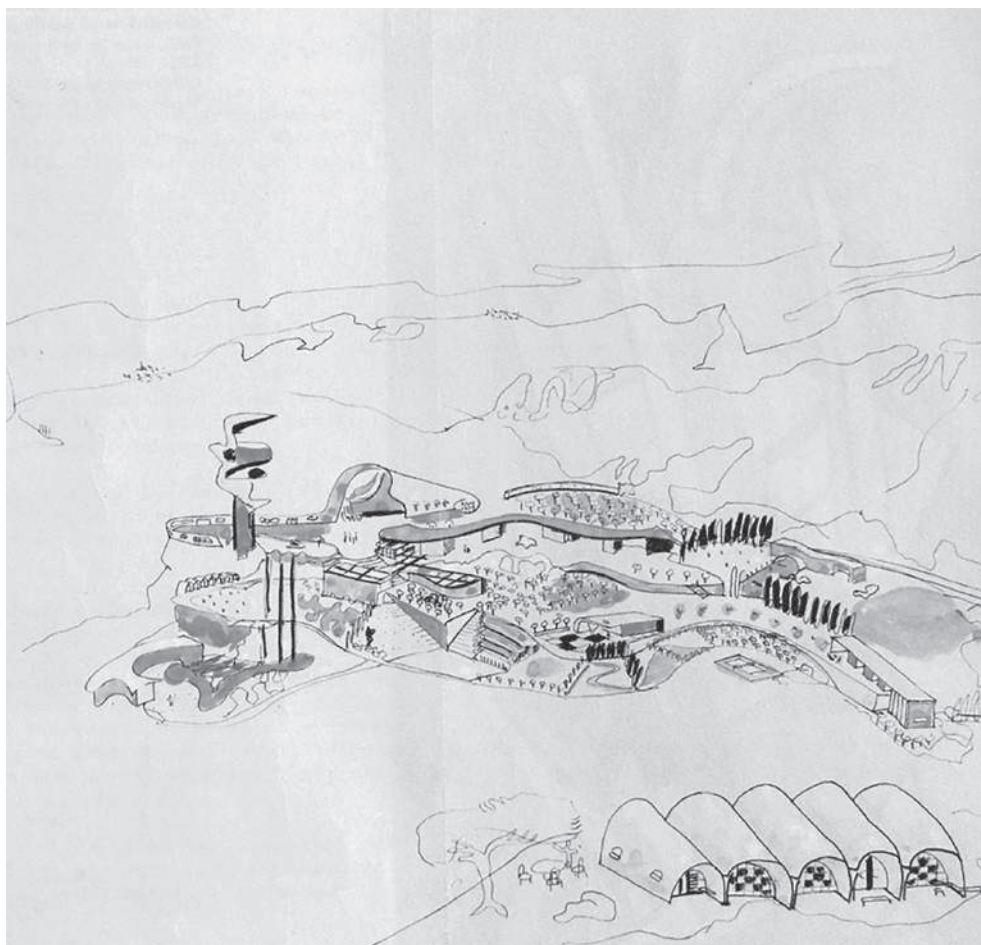
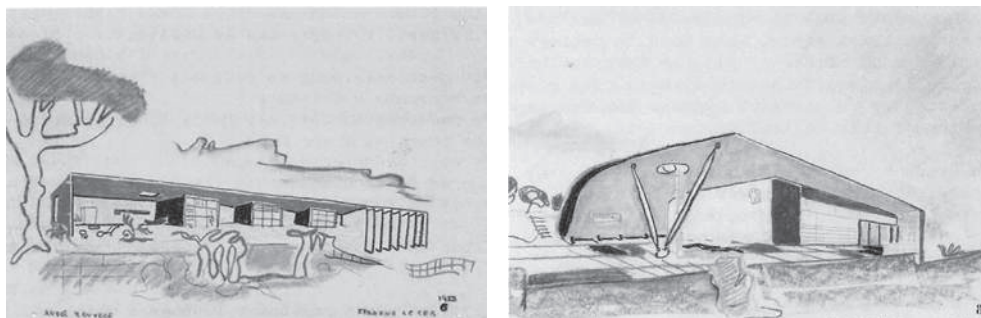
[15] Fotografías de la maqueta de volúmenes exteriores del Centre Hospitalier Mémorial France-États-Units, Saint-Lô. Paul Nelson y Fernand Léger.

[16] Village Polychrome cerca de Biot 1952-53. André Bruyère y Fernand Léger. © Collection Centre Canadien d'Architecture, Montreal.

Este valor emergente, referido a los efectos curativos del color, tuvo ocasión de ponerlo en práctica en una nueva colaboración con el arquitecto Paul Nelson para el proyecto del *Franco-American Memorial Hospital* de Saint-Lô entre 1953-55, donde experimentaron la relación tripartita entre arquitectura, arte y salud en cuatro actuaciones diferentes ³³. En realidad, con todas ellas ambos se hacían eco de las investigaciones de los años 40 en EEUU respecto al uso terapéutico del cromatismo al hacer una relectura de lo contemplado ya en otras civilizaciones pasadas como el antiguo Egipto, el mundo clásico y por las prácticas medicinales de China e India ³⁴.

La policromía al interior del hospital de Saint-Lô incluía las áreas comunitarias, los corredores y las habitaciones. La gama de colores, cálida y luminosa, estaba compuesta principalmente por el rojo-granada, el amarillo-limón, el verde-veronés y el azul-cielo. Sus habitaciones combinaban el muro del cabecero de las camas coloreado en rojo frente al resto de las paredes iluminadas con colores más ligeros. Ese contraste permitía la profundidad de la pared más oscura frente a las restantes que, más claras, ampliaban la sensación de espacio. Los suelos fueron intensamente coloreados en las estancias y, sin embargo realizados con un cromatismo más claro en los espacios de circulación lineal [14]. La introducción del color alcanzó también a las superficies del techo para que los enfermos postrados también disfrutaran de sus efectos.

[16]



³⁰ Conferencia pronunciada por Fernand Léger en el 4th Congrès International d'architecture Moderne (CIAM IV) en Atenas en Agosto 1933, originalmente publicada en LÉGER, Fernand. "Discours aus Architects", *Quarante*, Milán 11, n°5 (September 1933), pp. 44-47 y en *Annales Techniques*, Athens 1933, pp.1159-62.

³¹ Conferencia impartida en la Sorbone, París. Mayo, 1924. Originalmente publicada en LÉGER, Fernand "le Spectacle: Lumière-Couleur-Image mobile- Objet-Spectacle", *Bulletin de l'Effort Moderne*, Paris n°7 (July, 1924), pp. 4-7, n°8(Oct.1924) pp. 5-9, n°9(Nov.1924) pp.7-9. Recogido en LÉGER, Fernand. "El espectáculo: luz, color imagen móvil, objeto-espectáculo". *Funciones de la Pintura*. Madrid. Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.142.

³² LÉGER, Fernand. "Un nuevo espacio en arquitectura". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.123.

³³ Policromía interior, policromía exterior, la escultura *La Fleur qui Marche* y mosaicos.

³⁴ DONATO Severo. "Therapeutic Polychromy and Architecture: The collaboration between Fernand Léger and Paul Nelson" en Catálogo. *Fernand Léger: Painting in Space*. Cologne: Museum Ludwig; Munich: Himmer, 2006, pp 168-171.

En definitiva, aunque se olvidaba la pintura mural –tanto abstracta como figurativa– se manipulaba el color al interior de la arquitectura combinando el concepto de pared elástica con los matices cromáticos ensayados en la etapa purista por Le Corbusier en las casas de los años 20.

Policromía Exterior

Si la cura a través del color estaba siendo experimentada en los interiores, a los arquitectos no se les debía escapar sus efectos en la aplicación cromática al exterior ³⁵. A juicio de Léger, el volumen de una construcción arquitectónica, su peso sensible o su percepción, podían ser transformados también con el color.

Un paramento podía hacerse invisible, camuflarse o aparecer sin densidad, por medio de una orquestación cromática intencionada. A tal efecto, la propuesta para el exterior de los volúmenes del Hospital Saint-Lô así quería demostrarlo [15].

Su idea de entorno urbano policromado procedía, según él confesaba, de un encuentro en Montparnasse con León Trotsky durante la guerra del 14, cuando ambos imaginaron un Moscú multicolor.

Esa utopía fue recuperada como propuesta laboral para dar trabajo a los artistas en paro durante el evento de la Exposición de 1937, donde pretendían pintar toda la edificación de París de blanco, y proyectar luces de colores sobre todo el conjunto urbano.

Aunque dicha idea no pudo llevarse a cabo, de ella podría haber derivado el germen del proyecto de villa policromada que Léger, junto al arquitecto André Bruyère, propuso en el encargo realizado por el diplomático y senador Monsier Assis Chateaubriand. El objetivo era proyectar un *Village* en la *Côte d'Azur* para acoger en territorio francés a estudiantes brasileños, y además confeccionar un lugar para recibir a los amigos del mecenas [16]. El resultado se asemeja a una arquitectura recubierta de pintura policromada, sobre el telón de fondo de un paisaje grisáceo, en la que se proyectaron una docena de viviendas con un museo, un café-restaurant y un teatro al aire libre ³⁶, y cuya combinación de colores se configuraba como protagonista de las superficies de techo, suelo y paredes.

Consideraciones finales: Utopía o fracaso

El despliegue de lo pictórico hacia el espacio tridimensional experimentado por Fernand Léger confluye con la secuencia que recorre, por este orden, promesa, realización y decadencia con la que el crítico Clement Greenberg identificaba su exposición retrospectiva en el MOMA de New York en 1953. ³⁷

Sus reflexiones de juventud respecto a la pintura, al asumir el cubismo sintético, introdujeron matices de carácter espacial a la arquitectura moderna referidos a la capacidad que el cromatismo podía aportar en factores como gravedad o dinamismo de los contornos espaciales haciéndolos más o menos isótropos.

El concepto de “pared elástica”, y sus consecuencias sensoriales, supuso una significativa contribución teórica, que concretaba experimentos realizados con el color en la arquitectura del mismo periodo temporal, por ejemplo en el entorno del movimiento *D'Stijl* o el purismo de Le Corbusier.

Teniendo en cuenta esta aportación teórica, y una vez realizado el análisis de sus propios ensayos, conviene preguntarse si el traspaso al exterior de esa “pared elástica” fue realmente posible. O si por el contrario esa traslación representa la misma decadencia identificada por aquel crítico en su pintura, al perder esta la coherencia entre sus propias reglas de forma, línea, volumen y color.

La desmaterialización de la pared a través de las cualidades abstractas de su pintura resultaba creíble en interiores cuyas composiciones repletas de color camuflaban la arquitectura de la pared aportando más o menos gravedad en lo que él denominaba rectángulos habitables. La estratégica ubicación de esos murales podía conseguir expandir o comprimir espacialmente el mismo volumen dependiendo de la elección cromática, la incidencia de la luz o la propia composición pictórica.

³⁵ LÉGER, Fernand. "Un nuevo espacio en arquitectura". *Funciones de la Pintura*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1975, p.123.

³⁶ Se trataba de una versión reducida de las propuestas para Ciudades de Vacaciones surgidas a raíz de la aprobación por el Gobierno del Frente Popular de las denominadas "Congé payés" –vacaciones pagadas para los obreros–.

³⁷ GREENBERG, Clement, *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós, 2002, p.115.

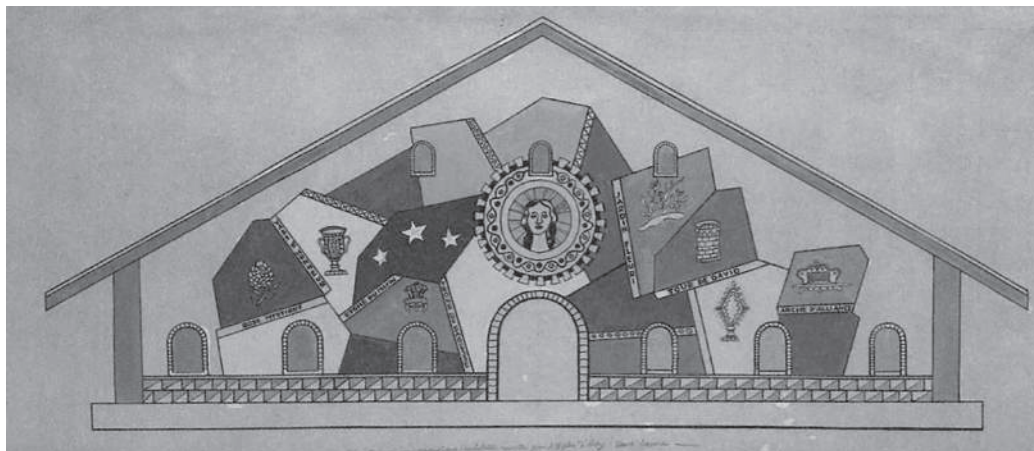
[17] Mosaico de la fachada de la Iglesia de Notre-Dame-de-Toute-Grâce, Assy Haute-Savoie, 1947-48. Gouache del Musée National Fernand Léger en Biot.

Analizados los ejemplos del artículo cabría preguntarse por qué aquella modificación espacial con el mural al interior, sin embargo, se reproducía con mucha menor intensidad al exterior, tal y como demuestran las imágenes del Hospital *Saint-Lô*. O si resultan incluso ridículas y deberían haberse ahorrado en el ejemplo de los mosaicos de la fachada de la Iglesia de *Notre-Dame-de-Topute-Grâce*, en Assy [17].

La respuesta a esa cuestión habría que buscarla a través del acuerdo o desacuerdo entre la combinación de abstracción y figuración pictórica con su soporte volumétrico exterior. E interrogando en torno a la existencia o no de una coherencia biunívoca entre la arquitectura y la pintura.

En definitiva, la modificación de la percepción del espacio arquitectónico, sugerida por Léger a través de sus murales, merece un doble reconocimiento. En primer lugar, por su apuesta por el necesario entendimiento entre pared-arquitecto-pintor como una posibilidad de manipulación espacial e integración que no debía ser desperdiciada por la arquitectura. Y, en segundo lugar, por teorizar el concepto de cromatismo espacial para con ello colaborar en el futuro a mejorar la arquitectura de interiores al asociarla al ámbito perceptivo y sensorial de sus moradores.

[17]



17 | El bello desorden. De la armonía vitruviana al descubrimiento de lo caótico como fuente de la estética arquitectónica _Carlos Santamarina-Macho

Firmitas, utilitas y venustas. Estos eran los tres sencillos principios que, según Vitruvio, sustentaban la arquitectura. Los presenta, de forma sucinta pero pretendidamente objetiva, en un párrafo de su *Libro I*, haciendo depender la seguridad o *firmitas* de las condiciones de la estructura y los materiales, la *utilitas* de la satisfacción adecuada de su función, y la *venustas* o belleza de la “adecuada proporción de sus partes [que] plasme la teoría de la simetría”¹. A lo largo del resto de su obra, el autor desarrolla en su condición aplicada cada uno de estos valores² de la verdadera arquitectura, pero respecto a la *venustas* hace una excepción, introduciéndola como concepto arquitectónico de forma previa al resto, en el capítulo precedente de *De Architectura*, iniciando con ello un debate que llega hasta nuestros días, el de la identificación de los rasgos que permitirían producir esa deseada y necesaria belleza.

No cabe duda de que la satisfacción de los dos primeros principios, *firmitas* y *utilitas*, no solo puede ser verificada de forma plenamente imparcial, sino que se trata además de características que son propias e inseparables del propio hecho arquitectónico; esto es, es la propia arquitectura la que, a través de su configuración, resuelve las demandas funcionales y estáticas requeridas para que pueda ser considerada como tal. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la belleza. Esta no solo remite a rasgos propios del objeto, sino también a un sujeto observador capaz de apreciar dicho valor y, por tanto, a un determinado tipo de relación, intermediada por factores sociales, culturales, históricos..., entre la realidad construida y aquellos que la contemplan. En las primeras interpretaciones del texto de Vitruvio que se realizaron durante la segunda mitad del siglo XV, momento en el que se distribuyen sus primeras ediciones impresas, este particular fue, de hecho, objeto de controversia, distanciando a aquellos que defendían una lectura humanista del texto y, por tanto, sujeta a reinterpretaciones, de los que, siguiendo el modelo de sus capítulos posteriores, entendían que incluso en lo relativo a la belleza *De Architectura* debía entenderse como un manual de construcción y, por tanto, ofrecer las pautas para una definición plenamente objetiva de los principios que este enunciaba.³

En cualquier caso, los arquitectos renacentistas apuntaron fundamentalmente hacia esta segunda opción, buscando mecanismos a través de los cuales reglar y ordenar la belleza, codificando esa Ordenación, Disposición, Eritmia, Simetría, Ornamento y Distribución⁴ a la que el propio Vitruvio remite como garantes de la *venustas*⁵, a través de tratados como el *Regola delli cinque ordini d' architettura* de Giacomo Barozzi de Vignola (1582) [1] cuyos ecos, en ocasiones reformulados, se extendieron hasta bien entrado el pasado siglo. Así, en las primeras décadas del siglo XX se publicarán en los Estados Unidos, por ejemplo, dos reinterpretaciones de estos dos tratados clásicos, destinados a su aplicación directa al diseño arquitectónico y urbano, *The American Vignola* y *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Urban Design*⁶, que recuperaban, en un contexto muy diferente a aquel que había dado lugar a los primitivos textos, la idea de que a través de ciertos principios ordenadores podría ser garantizada la calidad del resultado arquitectónico. Y todo ello a pesar de que desde el Renacimiento no han faltado voces que, frente al discurso de la belleza objetivable, han defendido que en la apreciación estética de la arquitectura debían intervenir factores que superaban a los estrictamente cuantificables.

¿Alternativa a la belleza o belleza alternativa?

Uno de los más interesantes acontecimientos que supusieron el cuestionamiento de este principio asentado de la belleza objetivable será el descubrimiento, ya en el siglo XV, de los grutescos romanos, unos elementos que enfatizaban la condición subjetiva del placer estético, y que a partir del siglo XVIII constituirán el soporte legitimador de la apreciación positiva de un amplio conjunto de manifestaciones artísticas que se alejaban voluntariamente de los criterios clásicos de equilibrio y simetría, incorporando ideas como las del caos y el desorden que serán relevantes en la redefinición del concepto de belleza en los siglos posteriores. No obstante, esta visión no reformula en sí misma “lo bello”, lo que produce no es sino una alternativa válida a lo tradicionalmente reconocido como tal, que funciona tanto gracias a su condición de antagonista

Resumen pág 17 | Bibliografía pág 27

Universidad de Valladolid.
Arquitecto por la Universidad de Valladolid (2005), máster en Restauración Arquitectónica (2007) y doctor en Urbanística y Ordenación del Territorio (2016. Finalista de la 11º Biental de Tesis de Arquitectura Arquia). Sus trabajos de investigación, publicados en revistas nacionales e internacionales, han sido reconocidos con el Premio de Investigación de la BEAU. Actualmente compagina la docencia en el Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos con la actividad profesional vinculada a la planificación urbana y territorial.
carlossantamarina.arq@gmail.com

Palabras clave

Vitruvio, *venustas*, belleza, orden, función, *collage*, fotografía

Método de financiación

Financiación propia

[1] La belleza arquitectónica ordenada y cuantificada por Giacomo Vignola. Fuente: (Vignola, G., Juglaris, T. y Locke, W. (Traductores), 1889: 68)

[2] Fotografía original de “Fountain” de Marcel Duchamp, realizada por Alfred Stieglitz, y publicada en 1917 en la revista *The Blind Man*. Fuente: (Norton, L., 1917)

¹ VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 72.

² El diccionario de la Real Academia Española incluye como primera acepción del término "grado de utilidad o aptitud de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite", definición que remitiría directamente a los principios vitruvianos de *utilitas* y *venustas*.

³ Esta dualidad objetiva-subjetiva de los valores no resulta contradictoria con su significado y alcance, aunque si ha sido el origen de encendidos debates a lo largo de la historia. Véase, por ejemplo DEWEY, John. *Teoría de la valorización: Un debate con el positivismo sobre la dicotomía de hechos y valores*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, S.L., 2008.

⁴ *Ordinatione, dispositione, eurythmia, symmetria, decore y distributione*.

⁵ VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 69-71.

⁶ Véanse WARE, William R. *The American Vitgnola*. Scranton: International Textbook Company, 1902; y HEGEMANN, Werner; PEETS, Elbert. *The American Vitruvius. An Architects' Handbook of Urban Design*. New York: The Architectural Book Publishing Co., 1922.

⁷ Un rasgo que emparenta también con la idea de lo sublime. Véase BURKE, Edmund. *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Madrid: Editorial Tecnos, S.L., 1997.

⁸ JACKSON, John Brinckerhoff. "Several american landscapes". ZUBE, Ervin H. *Landscape: selected writings of J.B. Jackson*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1970, p. 43.

⁹ NORTON, Louise. "The Richard Mutt Case", *The Blind Man* 2, May, 1917, pp. 4-6. El texto se refiere siempre al artista como Richard Mutt, el falso autor que firma el urinario, y pseudónimo con el que Duchamp presentó la obra.

¹⁰ La Society of Independent Artists de Nueva York había sido fundada por el propio Duchamp en 1916, y decía aceptar cualquier tipo de obra artística a cambio de una cuota económica. Duchamp renunció al cargo de director de la sociedad tras el rechazo de la obra.

¹¹ El propio Stieglitz facilitarà ya a partir de los años treinta la llegada de estas influencias a través de sus salas de exposiciones y los últimos números de la revista *Photo-Secession*.

como a la posibilidad de producir sensaciones opuestas a todo aquello que seguía rigiéndose por las reglas de la belleza armónica. ⁷

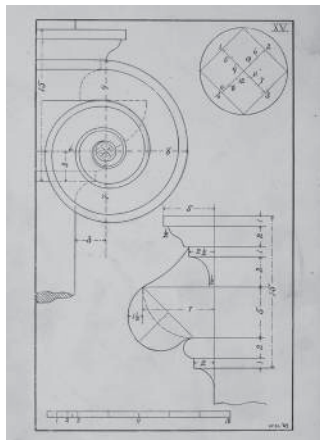
Sin embargo, lo revolucionario no está en esta producción de alternativas a la belleza, sino en la posibilidad de una redefinición integral del concepto mismo, entendido como un valor que, aunque resultado de mecanismos sociales y culturales, podría ser sustentado por argumentos que superasen la voluble e individualista condición de gusto, pero también a una belleza sustentada exclusivamente en la razón geométrica. Señalaba el intérprete del paisaje norteamericano John Brinckerhoff Jackson que cada época ve el mundo de una manera, y que cada sociedad desarrolla y descubre su propio concepto de belleza ⁸. La definición de esta condición bella del desorden que se inicia con los grotescos es, quizá, uno de los procesos más interesantes que han tenido lugar en la segunda mitad del siglo XX, y probablemente uno de los que de manera más relevante ha influido sobre la arquitectura y el urbanismo contemporáneos.

El debate en torno a la necesidad de un moderno concepto de la belleza comienza a aparecer a principios del pasado siglo, al ponerse en cuestión no solo su asociación unívoca con el objeto, transfiriendo plenamente la responsabilidad de la valoración al sujeto observador, sino también la existencia de unas reglas que, por sí mismas, garantizaran esta específica apreciación estética. La obra *The Fountain* de Marcel Duchamp es, sin duda, un referente ineludible en esta redefinición de lo bello, impulsando el señalado desplazamiento de los mecanismos de valoración desde la realidad material hacia el hombre, y permitiendo que la obra de arte no lo fuese ya por sus condiciones intrínsecas sino por la de objeto elegido. Cuando la revista *The Blind Man*, dirigida por el propio Duchamp, abordó la crítica a la propuesta, señaló que el artista "cogió un objeto de la vida cotidiana, lo situó de tal modo que su condición utilitaria desapareciera bajo un nuevo título y un punto de vista, creando un nuevo significado para el objeto" ⁹. Este breve comentario condensa en realidad la respuesta a varias cuestiones, como también de forma múltiple y densa debe ser entendida la obra *The Fountain*. Porque el urinario convertido en arte a través del desplazamiento de la condición funcional del objeto es la obra de un ficticio Richard Mutt, pero la verdadera obra de Duchamp no es la material sino la acción, la pionera *performance* consistente en presentar ese objeto ordinario y anodino como arte, forzando su rechazo por parte de la *Society of Independent Artists* ¹⁰ y documentando el acto como forma de cuestionamiento de la propia realidad artística del momento.

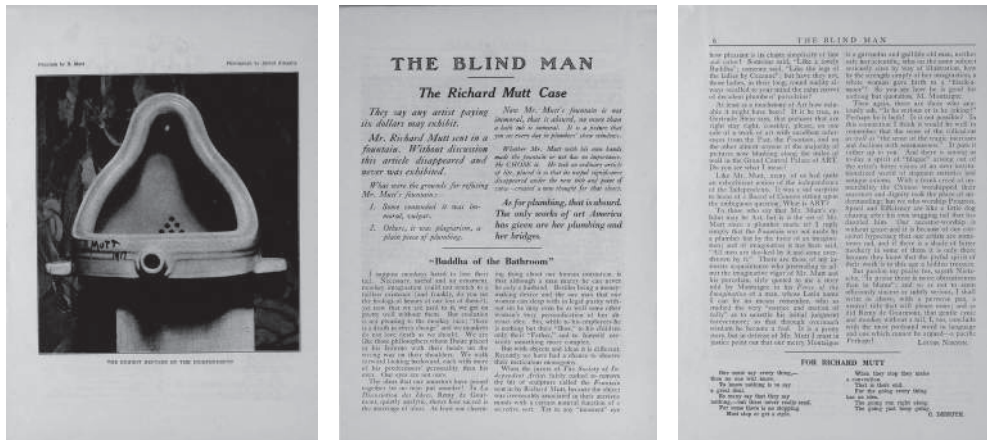
Pero hay una tercera obra, quizá la más trascendente, la fotografía del urinario [2] delante del cuadro *The Warriors* (1913) del alemán Marsden Hartley, tomada por Alfred Stieglitz, el más importante de los fotógrafos americanos del primer tercio del pasado siglo. La imagen no documenta únicamente la acción, sino que establece, como señalaba el texto, el punto de vista, la condición a través de la cual el observador podía apreciar una belleza oculta en el objeto, características todas ellas que, contradiciendo el estilo pictorialista defendido por el fotógrafo, anticipan algunos rasgos destacados de las corrientes fotográficas posteriores a la Primera Guerra Mundial, cuando autores como Edward Steichen o Paul Strand trasladan a este medio la influencia de las principales vanguardias artísticas europeas. ¹¹

La capacidad comunicativa de la representación fotográfica junto a la legitimación del *ready-made* como acción con valor artístico, ambas presentes por primera vez de manera conjunta y voluntaria en la obra de Duchamp, son dos factores sin los cuales no puede entenderse la redefinición moderna del concepto de belleza o, en otras palabras, la posibilidad de que

[1]



[2]





[3]

cualquier objeto seleccionado y observado del modo adecuado pueda ser considerado bello. Otro fotógrafo, muy influido por los trabajos de Strand ¹², apuntará directamente a esta cuestión dos décadas después, cuando se pregunte ya no si algo podría ser positivamente valorado a pesar de ser desagradable, sino si podrían considerarse legítimamente bellas las cosas que no habían sido, como aquella arquitectura reglada por la tratadística clásica, voluntaria y expresamente diseñadas para serlo ¹³. Ese fotógrafo era Walker Evans, quien a través de una pequeña exposición titulada *Photographs of Nineteenth Century Houses* celebrada en 1933 en el MoMA, a la que dará continuidad en la célebre *American Photographs* de 1938 ¹⁴, comienza a ofrecer una particular visión de la arquitectura y la ciudad norteamericana, crítica con el deterioro de la tradición pero que expresaba al mismo tiempo una admiración por aquellos signos de la época que eran la prueba de la existencia de esa belleza involuntaria, no planificada ni ordenada [3], y por ello no por todos reconocida como tal.

El bello desorden

Los elementos individuales de aquellas arquitecturas y escenarios urbanos retratados por Walker Evans no eran armónicos ni simétricos en el sentido clásico, y su conjunto distaba también mucho de ser visualmente ordenado. Sin embargo, todo ello podía ser percibido como una unidad compleja, quizá no comprensible de manera sencilla pero no por ello menos atractiva. Ninguna de las partes que la componían, convencionales y ordinarias, tenía aisladamente suficiente valor para captar la atención del observador, pero el agregado de individuales formaba un *collage* ¹⁵ involuntario que constituía la esencia de los lugares retratados, aquello que hacía posible su comprensión y asimilación. Su belleza no estaba sustentada en la pureza ni en el rigor geométrico, sino en una nueva y formalmente inapreciable regla que era la ausencia de reglas. La arquitectura y la ciudad eran una amalgama caótica de realidades con características materiales y orígenes diversos, pero cuyo orden y sentido podía ser introducido, al igual que sucedía con *The Fountain*, al ser capturado por la imagen y establecerse el conveniente punto de vista.

El reconocimiento explícito por parte de Walker Evans de esta condición de belleza asociada al caos, presente en una visión de la ciudad formada por la yuxtaposición de fragmentos, llegará en 1962. Ese año publica en la revista *FORTUNE* un artículo con el provocador título de "*When "Downtown" was a beautiful mess*" ["Cuando el centro urbano era un bello desorden"] [4], en el que recupera un conjunto de postales urbanas de principios del siglo XX para poner en evidencia el conflicto existente entre la fealdad que presentaban algunas arquitecturas y elementos urbanos cuando eran apreciadas de forma autónoma, y la belleza de su agregado cuando era capaz de formalizar un contexto comprensible, quizá no desde la perspectiva estrictamente formal pero sí desde su remisión a un determinado marco cultural



[4]

o social. Señalaba así que “uno puede penetrar [a través de las imágenes] en esos edificios extraordinariamente feos que eran, además, resaltados con buenos mármoles y caobas y latones. (...) La arquitectura es, simplemente, indescriptible”, o que “el enredo de postes telefónicos y cables”¹⁶ no hacía sino reforzar la condición caótica del espacio urbano. Pero, a pesar de todo ello, defendía que el conjunto, el *Downtown*, podía ser entendido como bello. La apreciación del fotógrafo, aunque lo niegue, no estaba exenta de un cierto sentimiento nostálgico, de admiración hacia un pasado perdido o alterado, ante un ambiente que, afirma, estaba desapareciendo pero aún podía ser experimentado en esas calles de Pittsburgh o Denver que aún conservaban aquellos feos edificios bauxartianos de la primera década del siglo. Feas arquitecturas que, irónicamente, habían sido producidas en muchos casos siguiendo estrictamente los criterios de belleza formal presentados en tratados como *The American Vignola* o *The American Vitruvius*.

Esta interpretación formal del caos anticipa, de algún modo, las lecturas de la ciudad y la arquitectura que surgirán en la década posterior a través de los libros-manifiesto de Robert Venturi y Denise Scott Brown, del *Collage City* de Colin Rowe y Fred Koetter¹⁷, o de las experiencias construidas mayoritariamente enmarcables dentro de eso que denominamos arquitectura postmoderna¹⁸. Será Robert Venturi quien, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, teorice tempranamente acerca de este tipo de percepción del desorden urbano y afirme que “la yuxtaposición de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo integrante de vitalidad y validez y también logran una aproximación inesperada a la unidad”¹⁹. Venturi insiste en que esta interpretación no sería posible sin “el cambio de escala y de contexto” que ofrecía la imagen fotográfica, capaz de establecer una distancia conceptual entre la realidad y la representación. Una apreciación que, sin embargo, parece diluirse en sus trabajos sobre Las Vegas y su irónica formulación de una nueva propuesta estética sobre la idea de lo feo y ordinario²⁰.

Paradójicamente, la justificación de la belleza del desorden que ofrece Venturi difiere de la de Evans en el sentido opuesto al que cabría esperar de sus respectivos ámbitos de conocimiento. La propuesta del arquitecto posee un sustrato eminentemente visual y, por supuesto, simbólico, que se alimenta de la crítica a un libro publicado por el también arquitecto Peter Blake, *God's Own Junkyard, the planned deterioration of America's landscape*, quien denunciaba expresamente la fealdad de la caótica arquitectura y urbanismo de posguerra, manifestando al mismo tiempo un claro escepticismo respecto a la posibilidad de regular una belleza y un orden capaces de “devolver a América a la comunidad de las naciones civilizadas”²¹. Aunque la solución para Blake pasaba por el cambio social y cultural, y no por la vuelta a los criterios de la armonía clásica, el problema que mostraba era esencialmente compositivo. Y era precisamente

¹² Y con una relación artística y personalmente conflictiva con Stieglitz, en cuyo trasfondo, sin embargo, existe más proximidad de la aparentemente visible. Véase BOCHNER, Jay. “The Sign of Stieglitz, the Art of Evans”, *History of Photography*, 32 (1), 2008, p. 42-50.

¹³ AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogios ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008, p. 224.

¹⁴ EVANS, Walker; KIRSTEIN, Lincoln. *American photographs*. New York: Museum of Modern Art, 2012.

¹⁵ Para una aproximación al collage en la arquitectura, véase DE MOLINA, Santiago. *Collage y arquitectura. La forma intrusa en la construcción del proyecto moderno*. Sevilla: Recolectores Urbanos Editorial, 2014.

¹⁶ EVANS, Walker. “When ‘Downtown’ Was a Beautiful Mess”, *FORTUNE* n° 65, January 1962, pp.100-106.

¹⁷ ROWE, Colin y Fred KOETTER. *Collage city*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1978.

¹⁸ JENCKS, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1981.

¹⁹ VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 167.

²⁰ Véanse STADLER, Hilar, et al. “Las Vegas Studio: Images from the Archive of Robert Venturi and Denise Scott Brown”. Zurich: Scheidegger and Spiess, 2008. y VENTURI, Robert, et al. *Aprendiendo de Las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2008.

²¹ BLAKE, Peter. *God's Own Junkyard. The planned deterioration of America's landscape*. New York/Chicago/San Francisco: Holt, Rinehart and Winston, 1964, p. 8.

[3] Walker Evans, “New Orleans downtown street. Louisiana” (1935). Fuente: Library of Congress, Prints & Photographs Division, FSA/OWI Collection, LC-USF342- 001292-A

[4] El bello caos urbano de Walker Evans. Fuente: (Evans, W., 1962: 100-1)



[5a]

su afán clasificatorio de los problemas formales lo que ofrecía involuntariamente la posibilidad de convertir aquel caos en algo atractivo en sí mismo [5], lo que es inteligentemente utilizado en la experiencia de Las Vegas. Venturi no dudará por ello en criticar este posicionamiento, señalando que era justamente la elección por parte de Blake de ejemplos “extremadamente malos del paisaje de la calle”²² no solo lo que tornaba menos eficaz su discurso, sino también lo que habilitaba la reinterpretación positiva de aquellas arquitecturas y espacios urbanos banales.

La apreciación positiva del desorden y el fragmento por parte de Walker Evans, como en cierto modo también la de Colin Rowe, nace, por el contrario, de un análisis cultural y no tanto visual, del reconocimiento de su origen vinculado a una determinada realidad social, y a la respuesta arquitectónica y urbana a unas necesidades contextuales. Lo que Evans apreciaba de las representaciones del *Downtown* no era su caos, sino la capacidad de aquella materialidad

²² VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 84.

²³ AGEE, James; EVANS, Walker. *Elogiemos ahora a hombres famosos*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2008, p. 224.

²⁴ *Redneck* es la denominación que desde finales del siglo XIX se da a las poblaciones agrícolas pobres del sur de los Estados Unidos, y cuyas connotaciones, positivas y negativas, han ido alternándose a lo largo del pasado siglo. Véase GOAD, Jim. *Manifiesto Redneck*. Barcelona: Dirty Works, 2017.

²⁵ VITRUVIO POLION, Marco. *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995, p. 72.

[5] Una de las comparaciones a doble página de espacios urbanos que incluía Peter Blake en *God's Own Junkyard*. a. San Lake City, Utah (Fotografía de Rondal Partridge), b. Beacon Hill, Boston (Fotografía de Clemens Kalisher). Fuente: (Blake, P., 1964: 42-43)

[6] John Margolies, "Front Street" (1977). Fuente: Library of Congress, Prints & Photographs Division, LC-DIG-mrg-05126

aparentemente incoherente para establecer las bases de lo que iba a ser la América comercial de los años sesenta. La belleza, para Evans, no se encontraba en el desorden como expresión formal finalista, sino que el desorden era únicamente la manifestación más visible de la adecuada satisfacción de una serie de requerimientos propios de la arquitectura. En cierto modo, lo que está afirmando es que la belleza no solo no existe como rasgo independiente, sino que además únicamente puede hacerse presente a través del favorable cumplimiento de otros principios arquitectónicos. Pero Evans, al igual que otros autores de la época, va un paso más allá, y elige cuál de estos principios es fundamental para alcanzar la condición de belleza, identificando, frente a otras opciones, lo bello con lo funcional, con la correcta expresión de la *utilitas*.

La belleza de la función. Hallando la *venustas* en la *utilitas*

Cuando Walker Evans planteaba su pregunta acerca de qué cosas podían ser calificadas como bellas, en realidad estaba ofreciendo simultáneamente una respuesta particular a la cuestión. Para él, lo verdaderamente bello no se encontraba en el resultado de una acción conscientemente orientada a producir belleza, sino en aquellas cosas, resultado de “instintos y necesidades”, surgidas gracias al “azar y la falta de intención”²³. Es cierto que Evans afirmaba esto dentro de un contexto que fomentó la valoración de las expresiones materiales de una determinada cultura y modo de vida, de aquella formada por los que durante largo tiempo habían sido despectivamente denominados *rednecks* pero que en plena depresión americana estaban siendo indulgentemente contemplados como la salvaguarda de la autenticidad americana. Sin embargo, en el origen de esa belleza involuntaria, como en la de los *downtowns* de las grandes ciudades, hay un elemento común, la necesidad, la respuesta a través de unas estructuras materiales concretas a una determinada función. O quizá con mayor precisión deberíamos decir que atiende a la consecución de un determinado fin, con independencia de que este se encuentre vinculado directa o indirectamente a lo que convencionalmente entendemos en arquitectura como “uso”.

Esta interpretación de una utilidad que no nace del destino a un determinado uso ya estaba presente, aunque tímidamente expuesta, en *De Architectura*. Cuando Vitruvio se refiere a la *utilitas* señala la necesidad de atender a una adecuada “distribución” –*oeconomia*–, concepto que no era entendido entonces exclusivamente en el sentido funcional actual, como edificios que se levantan “de acuerdo con el uso al que van destinados, con los propietarios, con su nivel económico o con la dignidad de los inquilinos”²⁵. En esa *utilitas* estarían, ciertamente, los aspectos puramente pragmáticos de la arquitectura, pero también su condición representativa y simbólica –“una distribución adecuada a la personalidad de cada uno de los inquilinos de las viviendas”–, o incluso podría entenderse que engloba el principio clásico de *firmitas* cuando Vitruvio remite a la economía del diseño y la materialidad arquitectónica, o a la adecuación a los recursos razonablemente disponibles. Esta última condición, que en cierto modo supedita la consecución de la belleza a la racionalidad arquitectónica, constituye la base sobre la que Evans acuñaría la idea de “lo vernáculo” [6], concepto con amplio desarrollo en los discursos de la posmodernidad norteamericana. La belleza deja, a través de esta reflexión, de ser una construcción estética esencialmente visual para hallarse en la eficiente satisfacción de una necesidad, no tanto en la forma como en la consecución de un fin. Y así lo feo, lo desordenado, lo caótico, podría entenderse como bello siempre que seamos capaces de comprender las razones, utilitarias, que le ha llevado a ser como es.

[5b]



[6]



“Las mejores [construcciones] son aquellas en las que el trabajador encuentra la forma más eficiente, la mejor posición para asumir el desempeño de una tarea, y solo entonces pasa a ser también lo más hermoso” afirmaba David Plowden ²⁶, otro reconocido fotógrafo del medio oeste americano, pensamiento que puede conectarse con el de autores como John Brinkerhoff Jackson y su defensa del paisaje vernáculo, o con la idea de una arquitectura sin arquitectos de Bernard Rudofsky. ²⁷

La valoración estética de lo vernáculo en un nuevo sentido funcional y no conectado estrictamente con la tradición material, y el reconocimiento y aceptación de una ausencia de belleza formal suplida por una presunta autenticidad, es un rasgo distintivo de su interpretación contemporánea. Su condición heterogénea y caótica no es por ello tanto un aspecto negativo como una expresión de sus orígenes asociados, como arquitectura y ciudad, al producto agregado de las acciones cotidianas de sus habitantes y usuarios, versión actualizada de la adecuada “distribución” defendida siglos atrás por Vitruvio. La legitimación como bello de ese desorden popular, y en cierto modo también de una arquitectura y urbanismo *bricoleur* ²⁸, es la consecuencia inevitable de este reconocimiento de la primacía del espacio concebido para ser utilizado sobre aquel que lo ha sido para ser simplemente admirado a través de los sentidos, argumento que ha tenido también su reflejo en algunas reflexiones específicas sobre la arquitectura contemporánea. Aunque en su origen no es sino el resultado de una elección, razonada, realizada por un conjunto de autores para comprender unas realidades materiales específicas.

Arquitecturas del desorden

Señalaba Robert Venturi que una de las causas de que la arquitectura fuera necesariamente compleja y contradictoria era el propio imperativo de atender a “los tradicionales principios vitruvianos de comodidad, solidez y belleza”, para continuar indicando que son precisamente estos rasgos los que confieren al hecho arquitectónico tanto su validez como, sobre todo, su vitalidad ²⁹. Es en este último rasgo de la arquitectura y la ciudad, su carácter vivo, como soporte de actividades pero también como realidad material mutable y adaptable a lo largo del tiempo, donde tanto él como décadas antes Walker Evans, encontraban la belleza, o en un sentido quizá más preciso, el placer de lo arquitectónico. Un deleite que no venía de lo ordenado y controlado objetivamente sino, precisamente, del inevitablemente caótico resultado de una impredecible concurrencia, no exenta de conflictos, de las necesidades, anhelos, recursos y habilidades de la sociedad que entra en contacto con esa arquitectura y, sobre todo, de los individuos que la integran.

No debemos caer, no obstante, a partir de este presupuesto del valor de la acción de los individuos sobre la arquitectura, en la tentación de legitimar de forma acrítica el resultado de cualquiera de estas intervenciones, pues corremos el riesgo tanto de destruir materialmente la arquitectura como incluso de distorsionar irreversiblemente el objetivo de su proyectación. El arquitecto no debería renunciar a su capacidad de contribuir, aunque sea a través de actos mínimos, a la construcción material de un mundo mejor, y para ello los principios clásicos de *firmitas, utilitas y venustas*, actualizados y reinterpretados, pueden seguir siendo tan válidos hoy como en el momento de su formulación. Sin embargo, no puede obviarse que esa arquitectura desordenada producto de la yuxtaposición de individualidades cotidianas es no solo la expresión más directa, pura y no condicionada de la construcción del hábitat por parte del hombre, sino también la única que, en algunos casos, llega a resolver lo que la arquitectura más formal ha sido incapaz de abordar.

Deberíamos ser por ello capaces de hacer que nuestra arquitectura pudiese asumir e integrar de algún modo ese inevitable efecto del paso del tiempo y los usuarios sin perder su propia identidad. No faltan ejemplos de propuestas que han tratado de abordar esta problemática, proponiendo soluciones en las que lo arquitectónico expresamente proyectado se ha convertido, voluntaria o involuntariamente, en solo un soporte estructural y funcional mínimo sobre el que la sociedad interviene con un amplio grado de libertad. Podemos incluir entre ellas desde algunos de los modelos teóricos presentados por Yona Friedman ³⁰ hasta experiencias prácticas cercanas como las de La Tabacalera o Campo de la Cebada en Madrid, pasando por formulaciones proyectuales como las viviendas incrementales de Alejandro Aravena ³¹.

Lo interesante de estas propuestas no está tanto en los modelos como en el aprendizaje que puede extraerse de su desarrollo, de sus loables aciertos y de sus inevitables fracasos. Porque, como recientemente señalaba Richard Sennet ³², en este tipo de actuaciones en las que, de

²⁶ PLOWDEN, David. *Commonplace*. New York: Sunrise Books, 1974, pp. 19-20.

²⁷ Todos ellos son también, como los escritos de Robert Venturi, reflexiones críticas hacia los presupuestos de la modernidad arquitectónica. Véase HOROWITZ, Helen Lefkowitz. “J. B. Jackson as a Critic of Modern Architecture”, *The Geographical Review*, 88 (4), 1998, pp. 465-473.

²⁸ Véase LEVI-STRAUSS, Claude. *El pensamiento salvaje*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1997.

²⁹ VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 2003, p. 25. En el original inglés, la *utilitas* es traducida como “commodity”. También el término *venustas* es interpretado por Robert Venturi de modo diferente al habitual “belleza” en lengua castellana, como “*delight*”, lo que refuerza la interpretación de dicho principio como una condición no intrínseca a la arquitectura sino al acto de su contemplación y experiencia.

³⁰ Véanse FRIEDMAN, Yona. *La arquitectura móvil*. Barcelona: Editorial Poseidon, S.L., 1978, y FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: ACTAR, 2006.

³¹ ARAVENA MORI, Alejandro; IACOBELLI, Andrés. *Elemental: incremental housing and participatory design manual = manual de vivienda incremental y diseño participativo*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2016.

³² SENNET, Richard. *Construir y habitar. Ética para la ciudad*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 2019.

[7] Viviendas incrementales de Quinta Monroy, en Iquique. Proyecto de Alejandro Aravena, autoconstruido por sus habitantes y el tiempo. Fuente: Map Data ©2016 Google

algún modo, se renuncia a la prefiguración de un orden y se deposita una confianza plena en la consistencia y coherencia del agregado de acciones individuales posteriores, basándose en cierta medida en esa idea de que lo bello y correcto puede surgir directamente de la adecuada satisfacción de unas necesidades, existe un claro riesgo de que el propio proceso se torne destructivo, particularmente con la propia arquitectura. Y señala expresamente el caso de la Quinta Monroy en Iquique (Chile), de Alejandro Aravena [7], a la que califica como un “éxito sociológico” que se ha tornado en un “desastre arquitectónico”.

No puede negarse en cualquier caso que estas arquitecturas informales y caóticas despiertan nuestra atención e incluso que su contemplación nos provoca un irracional deleite. Afirmar que este desorden es bello en el sentido clásico del término supone sin embargo un salto cualitativo que no parece fácil de justificar cuando su análisis objetivo nos indica precisamente lo contrario. Pero, de algún modo, poseen una diferente belleza, asociada a una componente social y cultural, a la aparición de un cierto grado de rebeldía y al afán de superación de las limitaciones que podría darnos algunas pautas para producir una mejor arquitectura.

Frente a la belleza impertérrita de arquitecturas materialmente precisas y armónicas pero en ocasiones condenadas a un uso marginal, estas otras reclaman la belleza de su condición de espacios vividos y vitales. Esta debería probablemente ser la verdadera esencia de toda buena arquitectura, y aquello que la dote de auténtico valor. Porque respecto a su condición formal siempre podremos, como hizo Marcel Duchamp exactamente hace un siglo con un simple y ordinario urinario, encontrar el mecanismo y punto de vista que nos permita su reconocimiento como obra de arte.

[7]





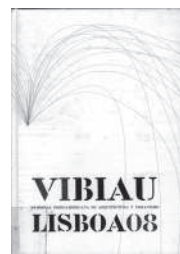
[1]



[2]



[3]



[4]

20 años de bienales iberoamericanas de arquitectura y urbanismo. Entre el dominio geopolítico y un modelo de conocimiento en debate

_Felipe Reyno

Este texto tiene como objetivo analizar las últimas diez bienales iberoamericanas de arquitectura y urbanismo –desde 1998 hasta la actualidad– a través de sus intereses políticos, económicos y propagandísticos. Una biennial es entendida como un acontecimiento efímero, donde se entremezclan distintos agentes –comisarios, instituciones y autores– para hacer una selección de “las mejores” obras de arquitectura contemporánea de la región. Intentaremos identificar las distintas etapas por las cuales transcurrió la biennial, sus pensamientos arquitectónicos y sus políticas de comisariado.

Para el análisis, dividimos las diez ediciones en tres periodos, una primera etapa de definición y puesta en marcha (I, II, III), una segunda de búsqueda de nuevas temáticas y producción de conocimiento (IV, V, VI, VII) y una última etapa de normalización y sustitución de contenidos (VIII, IX, X). A continuación intentaremos reflexionar sobre cada una de estas etapas en busca de sus puntos más relevantes.

Primera etapa: Ilusión óptica

Las BIAU nacen como un encuentro de conveniencia entre España, Portugal y Latinoamérica. Debemos tener en cuenta que en el inicio, en los años 90, Europa se encontraba en un proceso de unificación sustentado en la socialdemocracia e impulsando la futura Comunidad Económica Europea. En cambio América Latina salía, en los 80, de la denominada “década perdida” y se encontraba en un proceso de democratización de los gobiernos en dictadura, con una visión dual de esperanza y angustia. Las crisis económicas y sociales afectaron en mayor o menor medida a toda Latinoamérica, con sus manifestaciones más visibles: la deuda externa y las políticas de ajuste paliativas que anulaban casi durante una década a toda Latinoamérica.

Entre el 6 y el 9 de octubre de 1998 se llevó a cabo la primera Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo. “Aceptado el proyecto. En este momento estoy preparando la Semana Cultural para mostrarla dentro de dos meses: tengo el día de la música, de la literatura, de la pintura. Pues ahora también se incluirá el de la arquitectura”, fueron las palabras de Jaime Posada –Ministro de Educación de España– cuando Germán Samper y Hernán Vieco le pusieron sobre la mesa de su despacho el proyecto de hacer una biennial de arquitectura. “Es desde Madrid donde se crea la biennial definida como Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU). Es una iniciativa del Gobierno de España, y se especifica como un modelo de conocimiento fundamental de la situación del momento y prospectiva de la arquitectura y del urbanismo en la comunidad iberoamericana.

Dentro de esta definición hay dos puntos que es importante resaltar, el primero es el origen y la financiación de este evento: desde España para toda Iberoamérica. Y el segundo es el límite geográfico de la región: Iberoamérica, que tomando la tercera acepción del término en el Diccionario de la Real Academia hace referencia a lo relativo a Iberoamérica, España y Portugal; en la primera de ellas se define como el conjunto de países americanos que formaron parte de los reinos de España y Portugal.

La BIAU es pensada y financiada, principalmente desde España, con el doble objetivo de poner en valor la arquitectura de toda la región y convertirse en una forma de establecer una red de economías de crecimiento transnacional. En el texto del primer catálogo, el rector de la universidad de Alcalá, Manuel Gala Muñoz, se preguntaba y exponía el interés por los vínculos económicos: “¿Qué barreras profesionales separan todavía el mundo europeo del iberoamericano? Ciertamente no la formación técnica, como lo demuestran las grandes empresas transnacionales que ya están modificando las relaciones tradicionales entre oferta y demanda de servicios.”

El segundo punto definitorio de la biennial fue su límite geográfico. Antes de desarrollar este punto debemos hacer referencia a los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, los SAL. Estos seminarios son la base teórica de las BIAU, desde una “mirada propia” y una “escala latinoamericana” fueron los catalizadores de una serie de debates en los que profesionales y académicos se abocaron a la tarea de reconocer personajes, ideas y realizaciones que permitiesen comprender la complejidad de la “cultura arquitectónica latinoamericana”, tanto internamente como frente al panorama mundial, y que permitiesen dilucidar los nuevos caminos de la arquitectura. Teóricos que apostaron por el fortalecimiento de la identidad cultural, emparentándose en cierta medida con las corrientes regionalistas propuestas por pensadores como Kenneth Frampton.

Roberto Fernández en su texto *Ilusiones Ópticas* identifica una paradoja, establece las tres distintas búsquedas que se realizaban en aquellos años en las escuelas europeas y sus diferencias. España y Portugal con Alberto Campo Baeza, Aires Mateus, Josep Llinás, Carlos Ferrater, Alvaro Siza y Rafael Moneo se diferenciaban del mundo ultra tecnológico de Inglaterra, Alemania o Francia y también del mundo ultra experimental de Holanda. Sin embargo, en las escuelas latinoamericanas se persigue a los que Fernández denomina “experimentalistas tras modernos” como son Rem Koolhaas, Ben van Berkel, Winy Maas, Peter Eisenman, Frank Gehry, Daniel Libeskind, Zaha Hadid, etc. Con este análisis Fernández nos dice que Latinoamérica estaba mirando para otra parte. También nos dice que España y Portugal no estaban interesados en mirar al resto de Europa y sugiere que esta podía ser otra de las causas de la creación de estas bienales.

A través de los tres primeros catálogos y obras de Madrid 1998, México 2000 y Santiago 2002 podemos extraer algunos puntos importantes. Las obras seleccionadas son de los ahora arquitectos consagrados de España y Portugal, de la academia y de la América Latina de los SAL. Estas primeras ediciones se centraron en la calidad de la obra arquitectónica y en la vigencia de diseños para rehabilitación de vivienda de interés social, como los proyectos de la Casa de los Siete Patios en Quito, el Conjunto Andalucía en Santiago de Chile o la Manzana de San Francisco en Buenos Aires, intervenciones que casualmente tuvieron como protagonistas a la Conserjería de Obras Públicas de la Junta de Andalucía. Entre los arquitectos seleccionados encontramos a Alejandro de la Sota, Juan Navarro Baldeweg, Rafael Moneo, Eduardo Souto de Moura y, por el otro lado del Atlántico, a Rogelio Salmona o Eladio Dieste, fieles representantes de las corrientes aludidas.

Segunda etapa: Acentuar las diferencias

Esta segunda etapa engloba las bienales de Lima 2004, Montevideo 2006, Lisboa 2008 y Medellín 2010. Un conjunto de bienales que se diferencia de las anteriores en dos ideas. En primer lugar, los encuentros comienzan a ser temáticos. Cada una de las bienales establece un tema de debate, un título y algunos conceptos para discutir. La segunda idea que marca la diferencia es el compromiso que generan con el país de residencia. En cualquiera de los cuatro casos, la ciudad de acogida seleccionaba un teórico encargado de plantear las temáticas a discutir que, en su mayoría, tenían relación directa con la ciudad seleccionada.

La vivienda social fue el tema principal en Lima, aprovechando la biennial para hacer una revisión detallada del Plan Previ, concurso llevado a cabo en 1969, al que se presentaron los arquitectos estrella del momento: James Stirling, Aldo van Eyck, George Candilis, Alexis Josic, Shadrach Woods o Christopher Alexander, entre otros. En Montevideo la discusión fue sobre la ciudad, la descentralización y la recuperación de su memoria; temática planteada por el teórico Mariano Arana, posterior intendente de la capital durante quince años. En esta biennial se investigó sobre los distintos sistemas de inserción social y participación ciudadana, en sintonía con *La arquitectura de la ciudad* de Aldo Rossi. En el 2008 Lisboa fue



[5]



[6]



[7]



[8]

la ciudad donde se comenzó a hablar de territorio y de la sobreutilización de los recursos naturales. En esta bienal se incrementó el interés por el ordenamiento territorial y el estudio de los límites del fenómeno urbanizador.

La última bienal temática y con integración con la ciudad de acogida fue Medellín 2010. La primera bienal en una ciudad no capital, la primera ciudad ejemplo de la integración ciudadana. Ciudad definida por el consejo asesor de la BIAU como "referencia internacional insoslayable de cambios notorios en el camino de la integración social a través de los espacios y funciones urbanas; proceso en el cual su gestión política se apoyó nitidamente en el desarrollo de su importante y articulado conjunto de espacios arquitectónicos destinados al uso social." En esta bienal se destacaron las obras de los arquitectos Giancarlo Mazantti, Plan B y Camilo Restrepo para Medellín en el plan urbano impulsado por el alcalde Sergio Fajardo. El otro ejemplo sobre el que se discutió fue la estrategia urbana de acupuntura llevada a cabo en Curitiba, a cargo de Jaime Lerner.

Tercera etapa: Normalización de un sistema

Desde el año 2010 el MoMA desarrolla una investigación en la región latinoamericana que culmina con la exposición "Latin American in Construction: Architecture 1955-1980" en 2015. El Museo no había vuelto a decidir una muestra a la región desde 1955 y su exposición "Latin American Architecture since 1945". En el año 2016 Alejandro Aravena recibe el premio Pritzker de arquitectura. También ese mismo año Paolo Baratta lo elige como comisario de la Bienal de Venecia con su lema "Reporting from de front". En esa misma edición fue premiado el pabellón nacional de España, el de Perú recibe una mención y se le entrega un premio a Paulo Mendes da Rocha. Un año antes se crea el premio Crown Hall que quiere ser una imitación del premio Mies van der Rohe a la obra construida en Europa, pero en América. Todo este contexto reciente nos hace pensar en la región a nivel global, sin olvidar el interés previo de Rem Koolhaas y Zaha Hadid por Brasil y el arquitecto Oscar Niemeyer.

Bajo este contexto global, la estructura interna de la BIAU se normaliza, surge el rol de coordinador general de bienales y se establece un mismo protocolo de actuación para las tres últimas ediciones. En la bienal de Cádiz la temática planteada se denomina "De ambos hemisferios". En el catálogo Francisco Burgos y Ginés Garrido escriben que "el liderazgo polo a polo se ha ido desplazando" y las temáticas planteadas son "la infraestructura y la pequeña escala con presupuestos limitados". En la siguiente bienal, en Rosario 2014, el título es "Nuevas geografías, contextos iberoamericanos" con la temática planteada de las transformaciones infraestructurales frente a las geografías específicas. Otra temática que parece bastante recurrente en este tipo de bienales, lo global versus lo específico, las escalas continentales y las de cada lugar.

En 2016, los comisarios Ángela García de Paredes, Ignacio Pedrosa y Álvaro Puntóni titularon la bienal "Desplazamientos" y las temáticas planeadas fueron la tendencia centripeta versus los reductos de sociedades vernáculas. La modificación de los modos económicos y las nuevas tecnologías son los responsables de una ampliación del territorio, ante la que ellos proponen la densificación, por medio de dos herramientas: la intensificación vertical y la renovación de estructuras urbanas obsoletas. Es importante agregar que Francisco Mangado, en esta misma bienal y como coordinador general de bienales, nos propone el concepto de "arquitectura resistente": trabajar en situaciones límites o marginales para producir arquitectura de calidad.

En esta última etapa los países de América Latina y los países europeos tienen una visión completamente diferente. Europa, y específicamente España y Portugal, están saliendo de una crisis que ha repercutido directamente en la arquitectura, ya que la burbuja inmobiliaria fue una de las causas primordiales de la crisis. En cambio, Latinoamérica está en pleno auge con un acelerado desarrollo infraestructural y de crecimiento del PIB ejemplar, batiendo todos los records en la historia reciente.

Entre los premiados observamos un interés por los materiales en estado puro, sin tecnologías avanzadas a la hora de construir. Construcciones sin complejidad técnica, y con argumentos de proyecto que se basan en la eficiencia económica y energética. Todos estos ejemplos, sumados al reconocimiento del pabellón de España en la Bienal de Venecia 2016 afirman un interés por los proyectos con una fuerte impronta matérica, sencillez constructiva y tecnología tradicional.

Próximas etapas: El futuro de las BIAU

Tras el análisis realizado se puede advertir que en las últimas diez ediciones de bienales de arquitectura y urbanismo, en las que se han elegido trescientas veintisiete obras de arquitectura de toda Iberoamérica y se han premiado las trayectorias de los arquitectos más destacados, han existido diversas temáticas y debates en torno al pensamiento arquitectónico.

Las bienales son un fiel reflejo de distintos intereses políticos, económicos y culturales, que fueron cambiando a lo largo de su historia. Las distintas etapas por donde transcurrieron las BIAU evidencian los cambios en la política exterior de España a consecuencia de las ideas políticas que lideraron el país demostrando el interés o rechazo por los lazos culturales con la región Latinoamericana.

Haciendo un breve repaso por las etapas examinadas podemos afirmar que las primeras bienales mantuvieron una estrecha relación con el grupo de teóricos formado en el SAL, que intentó producir un discurso común para toda América Latina. También podemos decir que, desde España, se utilizó esta bienal para difundir las ideas arquitectónicas en todo el continente y para intentar diferenciarse de las temáticas de la Europa central, Países Bajos y el resto del mundo.

Existió una segunda etapa que se interesó por la realidades locales de los países de residencia y se tomó el tiempo para profundizar en las distintas problemáticas arquitectónicas para trasladarlas al contexto global de toda Iberoamérica.

También podríamos agregar que la agenda temática del último periodo de estudio se relaciona directamente con la crisis económica vivida en Europa y especialmente en España, donde la crisis ha llevado al interés por la tecnología tradicional y los materiales primarios de construcción, motivo por el cual los proyectos latinoamericanos con estas características han tomado protagonismo y se han posicionado en el centro del debate. En este punto existe una mezcla de obras de las que ya es muy difícil diferenciar su procedencia, donde la diferencias tecnológicas "aparentemente" se acortaron y la "estética" de la crisis ocupa el centro de la discusión.

El recorrido de la BIAU ha sido cambiante y ha sido influenciada por la política y economía internacional y nacional. Ha pasado de lo específico a lo global y ha sido el fiel testigo de los últimos cambios en el pensamiento arquitectónico.

No podemos afirmar si es una mala o buena herramienta, este no es el objetivo de este texto. Lo que sí podemos afirmar es que fue un proceso discontinuo que ha pasado de un estado de autodefinición a un estado aderezado con fuertes temáticas locales y contenidos de ciudad, para culminar en un estado normalizado y global de temáticas generales que poco nos aportan a lo hora de cuestionarnos y criticar la producción arquitectónica contemporánea.

A partir de octubre de este año se celebrará la nueva BIAU en Asunción del Paraguay. Aunque el repaso histórico de las diez ediciones anteriores demuestre la complejidad cambiante que implica hacer una bienal de una región tan vasta y heterogénea, la próxima BIAU XI es una oportunidad. Una bienal para construir una nueva etapa, una bienal para reiniciarse y plantear una nueva forma de expresar la realidad arquitectónica iberoamericana.

[1] Portada del catálogo de la I Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Madrid en 1998.

[2] Portada del catálogo de la II Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Ciudad de México en 2000.

[3] Portada del catálogo de la V Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Montevideo en 2006.

[4] Portada del catálogo de la VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Lisboa en 2008.

[5] Portada del catálogo de la VII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Medellín en 2010.

[6] Portada del catálogo de la VIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Cádiz en 2012.

[7] Portada del catálogo de la IX Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en Rosario en 2014.

[8] Portada del catálogo de la X Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, llevada a cabo en San Pablo en 2016.

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.



La Salle Arquitectura
Universitat Ramon Llull Barcelona



Escuela de Arquitectura y
Tecnología de la Universidad
San Jorge



Escola Politècnica Superior
Universitat d'Alacant



Escola Politècnica Superior
Universitat de Girona

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



Facultad de Tecnología y Ciencia
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 de Arquitectura y
Tecnología de la Universidad
San Jorge



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



Escola Politècnica Superior
Universitat d'Alacant



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 Tècnica 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 Técnica Superior de Arquitectura
y Edificación de la Universidad Politécnica
de Cartagena



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura
Universidad de Navarra



Escuela Técnica Superior de
Arquitectura
Universidad del País Vasco



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, Perú



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



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



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 Arquitectura e Urbanismo
Instituto Universitário de Lisboa



Faculdade de Arquitetura, Artes e Comuni-
cação. 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. Uni-
versidad Iberoamericana Ciudad de
México



Universidade Coimbra
Departamento de arquitetura, Faculdade de
Ciências e Tecnologia



Escuela de Arquitectura. Pontificia Univer-
sidad Católica de Chile



Facultade de Arquitetura y Urbanismo.
Universidad de São Paulo



Departamento de Arquitectura. Uni-
versidade Autónoma de Lisboa



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



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



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



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



Escuela de Arquitectura
Universidad Anáhuac, México



Escuela de Arquitectura
Universidad San Sebastián, Chile



Casa Central
Universidad Técnica Federico Santa María



Escuela de Arquitectura
Universidad de Las Américas, Chile



XXIV edición del premio Sika para estudiantes de arquitectura

El Premio Sika destinado a alumnos de las Escuelas Técnicas Superiores de Arquitectura lleva en esta ocasión por título "UN NUEVO MUNDO".

Está dotado con un Primer Premio de 4.500 euros y su plazo de entrega es el 7 de mayo de 2019, teniendo los concursantes que presentar el proyecto en dos paneles tamaño DINA2 pegados en soporte rígido y acompañados de una memoria con una extensión máxima de 4 DINA4.

En esta ocasión el problema está basado en la principal preocupación de los jóvenes... encontrar un trabajo, independizarse, encontrar un encaje en la sociedad... y tener un sitio propio para vivir... No se trata de realizar un proyecto sino un "concurso de ideas". Los participantes tienen ocasión de diseñar una obra audaz y sin limitaciones de coste. Se valorarán las ideas especialmente imaginativas y originales, siempre dentro del entorno de la construcción, así como el uso de los productos Sika apropiados. Las bases del concurso han sido presentadas en las E.T.S de Arquitectura del estado y, como es habitual, el jurado encargado de emitir el veredicto final estará compuesto por profesores de estas E.T.S y por otros destacados arquitectos.

Más información en: <https://bit.ly/2YahIDw>



HeidelbergCement Hispania y CEMOSA organizaron una jornada técnica sobre pavimentos sostenibles y soluciones estructurales de altas prestaciones

En su compromiso por una arquitectura y un urbanismo más eficiente y sostenible, HeidelbergCement Hispania organizó el pasado 9 de abril en la sede de CEMOSA en Málaga, junto con el Centro de Estudios de Materiales y Control de obra, SA (CEMOSA), la "Jornada Técnica Pavimentos más sostenibles y soluciones estructurales de altas prestaciones", donde se presentó la gama de productos y soluciones que mejoran la sostenibilidad del sector de la construcción, y en especial en la ingeniería civil y la edificación, desarrollada por HeidelbergCement Hispania.

Para pavimentos, se presentaron las gamas STABLE y CARGO, mientras que a nivel de soluciones estructurales de altas prestaciones, se presentaron la Gama UHPC de HCH.



Barómetro de la Vivienda Saludable 2018 de VELUX

El Grupo VELUX presentó el Barómetro de la Vivienda Saludable 2018 en Bruselas (Bélgica), donde ha reunido a científicos, representantes de la industria de la construcción y entidades gubernamentales nacionales y de la Comisión Europea.

El barómetro de la Vivienda Saludable 2018 es la cuarta edición de este estudio paneuropeo, que toma el pulso del estado en el que se encuentran los edificios en Europa y examina los efectos de la vivienda en la salud de sus habitantes. El informe de este año arroja luz sobre algunas realidades, especialmente en las áreas del extrarradio que han experimentado un rápido crecimiento en Europa en las últimas décadas.

El Barómetro de la Vivienda Saludable 2018 pone de manifiesto que, en Europa, las áreas suburbanas son las que están creciendo más rápido, superando el crecimiento urbano en un 54% entre 1961 y 2011. La población española en áreas suburbanas ha alcanzado un crecimiento del 139% en los últimos 50 años. España se convierte así en el segundo país de la Unión Europea en el que más ha crecido el extrarradio, solo por detrás de Irlanda.



Shigeru Ban, Premio Pritzker 2014, ofreció en Roca Barcelona Gallery un jumpthegap(talk) inspirador para jóvenes estudiantes y profesionales de la arquitectura

El arquitecto Shigeru Ban, ganador del Premio Pritzker en 2014 por su uso innovador de los materiales y sus esfuerzos humanitarios alrededor del mundo, ha ofrecido un jumpthegap(talk) en Roca Barcelona Gallery, en el marco de la 8ª edición de jumpthegap, un concurso internacional de diseño promovido por Roca para estudiantes y profesionales de arquitectura y diseño, con el objetivo de que puedan mostrar su talento aportando soluciones sostenibles e innovadoras en el ámbito del espacio de baño.

La inspiradora conferencia en la que ha participado el reconocido arquitecto japonés, inauguró el ciclo "Arquitectura en zonas de crisis" que tendrá continuación en los próximos meses en la Roca Barcelona Gallery.

Shigeru Ban, quien se caracteriza por ofrecer propuestas arquitectónicas sostenibles y comprometidas con el medio ambiente, centró su intervención en el debate actual que existe en nuestra sociedad acerca de los millones de desplazados que no encuentran un lugar digno donde establecerse hasta su regreso a su hogar nativo. Ban hizo un repaso de sus obras más destacadas contando la historia detrás de ellas y el porqué del uso de los materiales y de la creación de cada una de sus estructuras, todo ello ante la atenta mirada de jóvenes estudiantes de arquitectura y diseño y profesionales del sector.

Bienal
Iberoamericana de
Arquitectura y
Urbanismo
05 al 11 de octubre de 2019

XI BIAU

Asunción · Paraguay

añ paragua y . habito - el agua -
añ
XI BIAU



© Mauricio J. Rojas Barrail

España



Paraguay



Colaboradores



Medio colaborador





BUILDING ENVELOPE

SOLUCIONES **SIKA** PARA LA ENVOLVENTE DEL EDIFICIO EN OBRA NUEVA Y REHABILITACIÓN

Podemos definir la envolvente de un edificio como la piel del mismo.

La calidad con la que esté construida esta piel influirá significativamente en la calidad de vida de los ocupantes del edificio, ya que una buena construcción puede llegar a optimizar el confort interior, contribuir en el ahorro de energía y en la factura energética de cada vivienda.