

12

rita_

Consigue baños que brillen con luz propia



El baño debe tener siempre luz natural y aire fresco. Consíguelo con las **ventanas para cubierta plana** de VELUX: iluminan el baño de forma natural y gratuita durante las horas de sol, favorecen su ventilación e impiden la condensación y el vaho habituales en estos espacios.



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

VELUX®
La ventana para tejados

PLADUR® celebra la vigésimo novena Edición del Concurso Soluciones Constructivas con un motivo muy sostenible

La ETSA de Barcelona se hizo con el primer premio de 6000€

Un proyecto llamado 'Origen' liderado por tres estudiantes catalanes

Pladur® celebró el pasado viernes día 7 de junio la vigésimo novena edición de su tradicional **Concurso de Soluciones Constructivas en la Quinta del Jarama de Madrid**, el concurso más valorado y antiguo del sector siendo un certamen de referencia para las Universidades y Escuelas de arquitectura de España y Portugal.

Bajo el lema **"Arquitectura para vivir"**, Pladur® se ha centrado esta vez en propuestas de vivienda colectiva de mejor calidad y adaptadas a la sociedad actual, tanto en estructura como en prestaciones, que permitan acercarnos a los espacios de hoy y de mañana.

El acto destacó especialmente por su entorno sostenible y rodeado de montaña, tanto es así que hasta las acreditaciones contenían semillas para plantar. La entrega fue dirigida por Natalia Agromayor, Responsable de Prescripción en Pladur®, y presidido, a su vez, por **Laureano Matas**, Secretario del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España; **Miguel Saraiva**, Representante de la Ordem dos Arquitectos de Portugal y Secretario del Consejo Directivo Nacional de la O.A y **Enrique Ramírez**, Director General de Pladur®. Las 3 personalidades intervinieron con un breve y alentador discurso.

El **Premio a la Mejor Solución Arquitectónica** de esta edición recayó en la Escuela Técnica Superior de Barcelona, en concreto se entregó a los alumnos Javier Olacia, Gonzalo Marjalizo y Germán Bosch por el Proyecto "Origen". Su adecuada integración en el paisaje, el acertado planteamiento de espacios, la credibilidad del proyecto o el esfuerzo del desarrollo constructivo fueron algunas de las cualidades que le hicieron ganador.

El **Premio Instalación** recayó en el proyecto 'Terrazas a Pavia' de la Universidad de Alcalá. Los alumnos Ricardo Roda, Juan Torres y Manuel Sánchez se alzaron con el cheque de 3000€. La buena integración en el entorno, el alto nivel de detalle y el buen uso de los Sistemas Pladur le hicieron alzarse como segundo finalista.

Portugal se hace con la mención BIM tras más de 10 años sin ganar. Como cuarto año consecutivo y tras su buena acogida entre las universidades, se ha continuado con la **Mención especial Pladur® BIM** dotada con 1000€ y otorgada a los alumnos Francisca Penteado y Hugo Alves de la Universidad de Oporto por el proyecto 'Triangulações suspensas'.

A la ceremonia de entrega de Premios asistieron cerca de 200 personas entre las que se encontraban alumnos y profesores representantes de los trabajos ganadores del Premio Local de las Escuelas participantes; componentes de los jurados; personalidades del mundo académico y medios de comunicación además de representantes de estudios de arquitectura de renombre como VARQUITECTOS, L35 o CL Consulting, entre los jurados de esta edición.

Con la 29ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas, que ha cerrado con más de 500 inscritos, Pladur® reafirma su **compromiso con la Universidad y con la empresa**, proponiendo a su vez un reto creativo a los estudiantes de las Escuelas Técnicas y las Facultades de Arquitectura de España y Portugal. Este concurso de referencia en España es una cita en la que Pladur® pretende recalcar el talento y las ideas de todos los futuros arquitectos.



ORIGEN

ETSA Barcelona _ Javier Olacia, Gonzalo Marjalizo y Germán Bosch

Proyecto ganador del Primer Premio de la 29ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas PLADUR®

Argumentos del proyecto por el jurado nacional

“El proyecto destaca por su adecuada integración en el paisaje y acertado planteamiento de espacios. Cuenta con una relación entre vecinos novedosa, es un proyecto realista y tiene una concepción correcta del aprovechamiento. Se denota un esfuerzo en el desarrollo constructivo, con atención a los detalles para hacerlo creíble.”



Arquitectura para vivir

TERRAZAS A PAVÍA

Universidad de Alcalá _ Ricardo Roda, Juan Torres y Manuel Sánchez

Proyecto ganador del Premio instalaciones de la 29ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas PLADUR®

Argumentos del proyecto por el jurado nacional

"Se trata de un proyecto muy bien integrado en el entorno, que cuenta con un diseño de espacios y usos muy claros. La propuesta ha conseguido alcanzar un alto nivel de detalle, haciendo muy buen uso de un gran número de sistemas Pladur®."



TRIANGULAÇÕES SUSPENSAS

Universidad de Oporto _ Francisca Penteadó y Hugo Alves

Proyecto ganador de la Mención Especial BIM de la 29ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas PLADUR®

Argumentos del proyecto por el jurado nacional

"Es un programa muy bien desarrollado, en el que han investigado valientemente soluciones de prefabricación. Han aportado un completo y exhaustivo modelado de la solución BIM de una compleja geometría. Es por todo ello que refleja un avanzado uso de la información y una correcta metodología de trabajo."





USJ

**ESCUELA DE
ARQUITECTURA
Y TECNOLOGÍA**

GRADOS

- Arquitectura
- Diseño Digital y Tecnologías Creativas* **NUEVO**
- Diseño y Desarrollo de Videojuegos
- Ingeniería Informática

DOBLES TITULACIONES

- Arquitectura + Diseño Digital y Tecnologías Creativas* **NUEVO**
- Ingeniería Informática + Diseño y Desarrollo de Videojuegos

MÁSTER UNIVERSITARIO

- Tecnologías Software Avanzadas en Dispositivos Móviles

DOCTORADO

- Medio Ambiente

TÍTULOS PROPIOS

- Experto en Flujo de Trabajo BIM con Revit
- Experto BIM Avanzado
- Experto en Gestión de Activos Inmobiliarios
- Curso de Especialista en Representación Gráfica para el Diseño

976 060 100

info@usj.es

www.usj.es



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 llamando 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: polizajoven@asemas.es



MUTUA DE SEGUROS
Y REASEGUROS A PRIMA FIJA

rita_redfundamentos 12

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



Director
Director
Ana Román

Redacción
Editorial team
Julia Monereo

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 Sarraablo
ETSAV - València
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
DDAAP 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
FCTUC - Portugal
Gonçalo Canto Moniz
PUC - Chile
María Macarena de Jesús Cortés Darrigrande
FAUUSP - Brasil
Leandro Silva Medrano y Rodrigo Cristiano Queiroz
DA/UAL - Portugal
Joaquim Moreno, Nuno Mateus y Ricardo Carvalho
FAD U. Finis Terrae - Chile
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
EA -UBB - Chile
Cristián Berrios Flores

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)

Noviembre 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
José Ignacio Lhazasoro
Fotografía: Félix Fuentes

desde Iberoamérica**_Intervenciones en preexistencias****maestro Iberoamericano****012 - 023****obras****024 - 063****Casa de las camas en el aire**

Al borde

Refuncionalización ex-molino Marconetti

Subsecretaría de Obras de Arquitectura de la Ciudad de Santa Fe

Clínica médica / Vivienda

Elgue y asociados. Arquitectos

Fragments - Contra Monumento

Granada Garcés Arquitectos

Acervo da Laje. Arqueología del presente en Suburbio Ferroviario

Federico Calabrese

SESC 24 de Maio

Paulo Mendes da Rocha, MMBB Arquitectos

Rehabilitación de espacios en el Banco de España

Paredes Pedrosa Arquitectos

textos de investigación

- 064** **resúmenes**
- 068** **bibliografías**
- 074** **texto 01 | Intimidad perdida. Paredes y cortinas en la reconstrucción de la privacidad contemporánea** _Santiago de Molina
- 082** **texto 02 | Hacia la idea de ciudades inteligentes. Las propuestas alternativas de ciudad de Juan Navarro Baldeweg para el Centro de Cálculo de Madrid** _Covadonga Lorenzo Cueva
- 090** **texto 03 | Tecnología posible. El mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura española de los años 30** _María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías
- 098** **texto 04 | La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites** _Iván Capdevila Castellanos
- 106** **texto 05 | Desde la embajada de Estados Unidos. La arquitectura moderna como herramienta política en España** _María del Pilar Salazar Lozano
- 112** **texto 06 | La participación del Instituto de Arquitetos do Brasil en las políticas habitacionales brasileras en los años 60** _Marina Lage da Gama Lima
- 118** **texto 07 | La memoria en la ciudad de Juvenal Baracco. Los estudios sobre la ciudad de Lima como herramienta para el proyecto de arquitectura** _Octavio Montestruque Bisso
- 126** **texto 08 | Narrar la arquitectura del destierro. Las revistas y los arquitectos del Exilio Español en México** _José Manuel Rosales Mendoza
- 132** **texto 09 | La Bienal de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo. La paulatina transformación de la profesión del arquitecto en Chile. 1977-1983** _Fernando Portal
- 140** **texto 10 | Trásgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas. Índices de una expresión gráfica implicada** _Alberto Bravo de Laguna

libros**148**

rita_redfundamentos 12

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

Intervenciones en preexistencias

“Principios y modificaciones de lo real, constituyen la estructura de la creación humana”, decía Aldo Rossi en la introducción de su *Arquitectura en la ciudad*.

Toda creación supone una modificación de lo real, de lo existente, pero no implica un cambio absoluto. Rossi añadía: “(...) es muy evidente que el estudio de la ciudad presenta analogías con el de la lingüística, sobre todo por la complejidad de los procesos de modificación y por las permanencias”. En todo cambio, en todo proceso de creación, de evolución, sea en una lengua, en la ciudad o en la arquitectura, hay siempre algo que permanece.

El eje central de este número es precisamente el análisis de esos cambios y de las permanencias. Hablamos de intervenciones en preexistencias, una cuestión que viene debatiéndose desde el clasicismo, sobre la que se ha teorizado en direcciones totalmente opuestas; y lo hacemos a través de la mirada de José Ignacio Linazasoro, un referente en la actualidad, tanto a nivel teórico como práctico al que, precisamente, marcó en sus inicios la citada obra de Rossi.

También lo hacemos a través de siete obras recientes, resultado de siete interpretaciones de la cuestión con ciertos puntos en común.

Al Borde intervienen en una pequeña casa de finales del siglo XIX en La Esperanza (Ecuador), a través de pocas operaciones, pero estratégicas: refuerzan estructuralmente los muros de tierra, sanean las paredes, cambian las puertas y ventanas que estaban en mal estado e igualan el suelo. Por último, aprovechan la necesidad de cambiar la cubierta para en la misma acción resolver las habitaciones. “Una nueva solera amarra los muros y se instalan cerchas de eucalipto cada metro cincuenta y cinco, entre cada cercha se ubica una cama”.

Aprovechar la necesidad, una cuestión importante a tener en cuenta.

Un antiguo molino, ejemplo de arquitectura industrial de las primeras décadas del siglo XX, en la zona portuaria de Santa Fe (Argentina), se transforma en Liceo Municipal a través de la demolición de los añadidos sobre la estructura original, surgidos de intervenciones posteriores; sin ocultar las huellas de lo que desaparece. Se devuelve al edificio su espacialidad, se consolida la estructura y se realizan las subdivisiones necesarias para el nuevo uso adoptando un criterio de reversibilidad.

Algo parecido ocurre en el Banco de España con la intervención de Paredes y Pedrosa. Se transforma la planta basamental, poniendo en valor los espacios originarios, se refuerza estructuralmente el muro longitudinal paralelo a esta fachada, se reúsan las ménsulas y barandillas originales y el techo estructural se descubre. Además, se sustituye una antigua escalera por dos ascensores panorámicos generando un nuevo espacio expositivo.

Elgue y Asociados transforman una vivienda en Asunción otorgándole un doble uso: clínica médica y vivienda. En un ejercicio de intervención más radical que el seguido en los casos anteriores, recurren al ladrillo paraguayo, material clave en las construcciones en el país, pero cambiando su uso: “lo despojamos de su condición pesada para exponerlo como pieza levitante en oposición a la fuerza de gravedad, explorando así modos no tradicionales de construcción cerámica”.

En Bogotá, tras los acuerdos de paz con las FARC, una antigua casona de tipología colonial, medianera, abandonada y en ruinas acoge uno de los tres monumentos erigidos con las armas y pertrechos de la guerra. Granada Garcés Arquitectos deciden encapsular las ruinas, generando los nuevos espacios en los vacíos de la antigua construcción, convirtiendo estas en “espacios de arte y contemplación”. El monumento se convierte en el suelo de la nueva construcción cubierto por 1.296 adoquines procedentes del metal obtenido trasfundir las armas.

Mendes da Rocha y MMBB Architects actúan sobre unos grandes almacenes, en Sao Paulo, sin gran valor arquitectónico, enfrentándose al reto de reconvertirlos en un espacio con un complicado programa que aúna café, teatro, restaurante, piscina, salas de actividades deportivas, salas de danza, espacios culturales, etc. Para ello realizan una demolición selectiva de la estructura original generando un vacío vertical alrededor del que se estructura el nuevo diseño.

Por último, una pequeña vivienda en la periferia de Salvador de Bahía se convierte en vivienda, galería y espacio educativo. En un proceso inacabado, continuado, iniciado por Federico Calabrese para que avance ya en manos de sus propietarios, como Acervo da Laje, el suburbio en que se ubica, siempre en expansión. Los materiales -el ladrillo- y las técnicas son las mismas usadas en el entorno. Además, incorpora las piezas encontradas por su propietario, “un coleccionista de rastros y restos de la ciudad”, un Antonio Pérez brasileiro, que en lugar de encontrar obras de arte, recoge recuerdos de su ciudad. Piezas de cerámica, tejas, ladrillos, vidrios rotos...

Aprovechar la necesidad, recuperar los elementos, los espacios valiosos del edificio original, dar un nuevo sentido a materiales y técnicas tradicionales, intervenir sin prejuicios sobre lo que nunca tuvo valor, aportar soluciones flexibles y claves que otros puedan seguir en futuros cambios son solo algunas de las cuestiones que surgen tras reflexionar sobre estas intervenciones. Cualquier avezado observador probablemente encontrará muchas más que puedan serle útiles.

Iniciamos con esta propuesta una nueva etapa en la que número tras número presentaremos, de este mismo modo, a través de la mirada de un Maestro y de una serie de obras, una cuestión sobre la que debatir.



José Ignacio Linazasoro, una biografía intelectual

Texto: Eduardo Prieto / Fotografía: Félix Fuentes

El estudio de José Ignacio Linazasoro (San Sebastián, 1947) ocupa la sexta planta de un inmueble burgués en el muy burgués barrio de Salamanca de Madrid, justo encima de la que ahora es su casa y antes fue la de su familia, donde proyectó sus primeras obras. Toda una lección de permanencia: la misma que Linazasoro defiende en su arquitectura. El estudio tiene el aspecto de las oficinas modestas y un tanto caóticas que hasta ahora han sido el hábitat natural de los arquitectos españoles, pero que tal vez están condenadas a desaparecer. Mesas blancas y repletas de objetos, carpetas y archivadores por doquier, algún tablero de dibujo, muchas maquetas y, en la sala de juntas, una buena biblioteca donde lucen las cubiertas ajadas de las monografías y los lomos consecutivos de las revistas de arquitectura. Linazasoro, uno de los pocos arquitectos españoles que construye, piensa y escribe bien, también habla bien: pausada, elegantemente, eligiendo las palabras. Sentado y con los estantes repletos en torno, Linazasoro explica que posee otras dos bibliotecas, la de su casa y una en Ávila donde atesora primeras ediciones, incluso un ejemplar del *Vitruvio* de Barbaro. Vamos a hablar de arquitectura, pero se anticipa, como excusándose, para decir que lo suyo, en realidad, es la música. Que su talento natural consiste en tocar el piano...

P: ¿Cómo llegaste, entonces, a la arquitectura?

R: Por pura intuición. Siempre digo que los arquitectos tenemos alguna mutación genética que hipertrofia nuestro sentido de la posteridad y nos hace interesarnos por la arquitectura. Aunque lo que se me daba bien en realidad era el piano –que mi madre me enseñó siendo niño–, la arquitectura me interesó muy pronto, como a los doce años. Empecé a acercarme a ella a través de mi pasión por el Románico. Vivía por entonces en San Sebastián e iba mucho a Navarra para visitar todas las iglesias a mano. Me interesaban los espacios sombríos, oscuros, misteriosos, definidos por la materialidad. Después empecé a estudiar arquitectura, y creo que me di cuenta muy pronto de que, de algún modo, yo tenía que ligar la arquitectura moderna con esa arquitectura antigua que tanto me gustaba. En la

Escuela traté mucho a un profesor, Francisco Íñiguez, que se dedicaba a la restauración de monumentos y tenía gran habilidad con el dibujo: aprendí a dibujar con él, y con él mantuve muchas conversaciones sobre arquitectura medieval. Al final de la carrera dejé Pamplona –que por aquel tiempo era un poco provinciana– y me fui a Barcelona: allí conocí a Moneo. Aunque yo ya estaba en los últimos cursos, y Moneo impartía Elementos de Composición, frecuenté sus clases. Moneo me recomendó *La arquitectura de la ciudad*, de Rossi, que acababa de ser publicada en español por Gustavo Gili. Y a mí, que en aquel momento era muy contrario al urbanismo –me parecía aburrido–, este libro me interesó muchísimo. Empecé a hacer incluso algún *relievo* tipológico, a la manera de Rossi, y en mi proyecto fin de carrera hice unas viviendas en el casco histórico de Pamplona donde apliqué este nuevo enfoque, levantando alzados urbanos e intentando incardinar el proyecto en la memoria del lugar. Rossi fue un descubrimiento fundamental.

P: ¿Hasta qué punto estaba ya en el ambiente de principios de los años 1970 la sensibilidad por el pasado?

R: Comenzaba a estarlo por entonces. Justo al acabar la carrera, el Colegio de Arquitectos Vasco-Navarro creó la Comisión de Cultura y nos llamó a Miguel Garay y a mí para llevarla. Para hacerse una idea de la época, basta recordar que un año después, en 1973, se celebró la célebre Triennale de Milán que certificó el nacimiento de la *Tendenza*. En el contexto de mi formación previa, el descubrimiento de Rossi y la *Tendenza*, con sus vinculaciones históricas, me afectó de lleno. Se trataba de una manera contemporánea de conectar con el pasado. Yo no tengo talento como investigador, soy incapaz de enfrentarme al trabajo en los archivos: mi formación es simplemente de *connaisseur* o de interesado en los temas históricos. Pero, por eso mismo, me interesó Rossi y la posibilidad de mantener vivo el legado de la historia, de hacer de él un material a mano para el proyecto de arquitectura.

P: ¿Se debía esto a una insatisfacción por “lo moderno”?

R: No exactamente. A mí, desde luego, no me gustaban nada las utopías tipo Archigram, con su estética tecnológica. Pero sí me interesaba, y mucho, Alvar Aalto. Lo veía como alguien que sabía relacionarse con el pasado, con la arquitectura popular y la naturaleza. También Asplund y, en general, los nórdicos.

P: ¿Se empezaba ya a hablar de Asplund?

R: Era todavía un bicho raro. Recuerdo que me costó conseguir su monografía. También me hice con los tres volúmenes de la *Obra completa* de Alvar Aalto, que todavía conservo en el estudio. Por otro lado, me atraía la arquitectura española que se hacía por entonces. Me atraían muchísimo, por ejemplo, Corrales y Molezún. El primer proyecto que hice en la Escuela se basaba en la Casa Huarte. La calqué, de hecho. Me parecía un edificio estupendo, que tenía mucho que ver con otro de los temas que, desde el principio, más me ha interesado en la arquitectura: la materialidad.

P: En parte, eran todavía los años del organicismo en España...

R: Exacto. Notábamos mucho la influencia de Zevi. La revista *Arquitectura*, del Colegio de Arquitectos de Madrid, era entonces muy buena. También lo era *Nueva Forma*, a la que estaba suscrito.

P: ¿Fue en verdad mucha la influencia de estas revistas en vuestra generación?

R: Creo que la influencia de estas revistas se circunscribía a Madrid. Yo, por ejemplo, estaba suscrito a *Nueva Forma* porque tenía amigos en la capital. Pero creo que ni en Pamplona ni en Barcelona llegaban esos ecos. Barcelona, de hecho, iba por libre: tenía su propio modo de hacer arquitectura, más artesana, podríamos decir, como ya señaló en su

tiempo Moneo en su artículo sobre la “Escuela de Barcelona”. En Barcelona me gustaban, por supuesto, Coderch, y llegué incluso a conocer a Sostres, al que invitamos a las semanas de arquitectura que por aquellos años comenzamos a convocar en San Sebastián.

P: ¿Tu postura en defensa de la historia fue militante?

R: Lo fue, pero de una manera paradójica. Fuimos militantes, pero intentábamos no ser rossianos. No queríamos asumir, sin más, el ambiente intelectual italiano: queríamos extrapolarlo, traducirlo, a nuestro contexto. Esto pasaba por reivindicar lo local. Fue entonces cuando, desde la Comisión de Cultura, encargamos a Carlos Sambricio un libro sobre Silvestre Pérez. Queríamos reivindicar la tradición neoclásica de finales del siglo XVIII y principios del XIX en el País Vasco. Pérez hizo allí obras extraordinarias, como la iglesia de Motrico: un edificio sorprendente por su monumentalidad, que le encargó Cosme Damián Churruga, que entonces alcalde y moriría en Trafalgar. Buscábamos un anclaje local para las ideas de Rossi; intentábamos resucitar una tradición perdida.

P: ¿Ese es el origen intelectual de tu Ikastola en Fuenterrabía?

R: Exactamente. La Ikastola compartía ese espíritu: un edificio público y ligado a una suerte de Ilustración democrática, al igual que la iglesia de Motrico.

P: Fueron también los años en los que publicaste dos ensayos importantes, *Permanencias y arquitectura urbana* (1978) y *El proyecto clásico en arquitectura* (1981). ¿Por qué esta hipóstasis de “lo clásico”? ¿Ha evolucionado la idea de lo clásico a lo largo de tu carrera?

R: Tal vez, al principio, mi idea del clasicismo era más lingüística, más literal. Pero pronto descubrí otras tradiciones más sutiles, como la de la modernidad clasicista, sobre todo la de Tessenow. El otro día me decía un profesor suizo que está preparando una exposición sobre Tessenow que la única referencia de la época a este maestro alemán es la ilustración de la Escuela de Klotzsche que incluí en *El proyecto clásico*. Y creo que es verdad. En este contexto, la Ikastola de Fuenterrabía tiene que ver con lo neoclásico, pero también con Tessenow. Y, en el fondo, tiene que ver más con Tessenow que con Rossi. En realidad, Rossi, cuando construía, hacía cosas diferentes, era más autobiográfico, y esto es lo que siempre me ha separado de él. A mí me interesaba el Rossi intelectual, el Rossi de la tipología, pero no el que caía en los estilemas clasicistas.

P: Junto a “clásico”, la otra palabra clave en los comienzos de tu carrera, y tal vez en toda ella, es “permanencia”. ¿Cuál es su sentido?

R: *Permanencias y arquitectura urbana*, que escribí mientras construía la Ikastola, es para mí un libro muy importante. Pero el círculo no se cierra aquí. Cuando trabajaba en *Permanencias*, Julio Caro Baroja nos invitó a Garay y a mí a hacer unos levantamientos para un libro que luego se tituló *La casa navarra*, es decir, un libro de arquitectura popular. Recorrimos muchas zonas de Navarra, y me encontré con un mundo donde la construcción y la materialidad eran muy importantes. Ahí se produjo un salto, un principio de evolución en mi idea de la permanencia. La Ikastola pertenece todavía a un clasicismo lingüístico, conceptual. De hecho, creo que la Ikastola no es un edificio muy representativo de mi carrera, como sí lo son las Viviendas en Mendigorriá, por ejemplo, que considero el inicio de una nueva manera de entender la continuidad de la historia –la permanencia– desde la construcción, la materia y la tipología. Su esquema, en rigor, está relacionado con las casas patio que me había encontrado al estudiar la arquitectura tradicional.

P: Esta afinidad por lo material y lo constructivo, ¿te separaba de la *Tendenza*?

R: En *Permanencias*, y en los edificios que comencé a construir por entonces, hay dos cosas que me separan de la *Tendenza*. Por un lado, la idea de la materialidad y, por el otro, la idea de la no-continuidad tipológica. La *Tendenza* siempre defendió la continuidad en los



The Artless Word

tipos, pero yo, al trabajar en los cascos históricos, me encuentro con que, en realidad, lo que se da no es una permanencia de tipos, sino de sistemas constructivos.

P: ¿Renegabas del esencialismo tipológico?

Sí, porque la realidad demostraba que la historia podía modificar los tipos: se podía pasar, como ocurrió en Navarra, de la casa gótica entre medianeras a la casa patio barroca surgida de combinar varios lotes distintos. La historia modificaba la forma urbana, pero los sistemas constructivos –la materia a mano– tendían a permanecer. De hecho, ya Serlio, en su tratado, da cuenta del problema, cuando explica cómo transformar las casas antiguas en casas modernas; y Alberti, en su Palacio Rucellai, hace un poco lo mismo: da continuidad en la fachada a lo que antes había sido unos lotes separados. Es decir, que para mí los sistemas constructivos pasaron a ser lo importante, como se pone de manifiesto en algunos proyectos como el Ayuntamiento de Segura, donde cambio el tipo pero procuro enlazar con la materialidad y la construcción. Algo que también está presente en proyectos más tardíos, como las Escuelas Pías, donde cambio el acceso y trabajo, una vez más, con la materialidad.

P: Tu sensibilidad por la historia, ¿en qué medida tiene que ver también con Venturi?

R: Venturi nos impactó. Yo encontré en él una parte de aquello que estaba buscando: esa especie de relación viva entre lo antiguo y lo moderno. Me fascinó cómo mezclaba, por ejemplo, a Alvar Aalto con una casa rural en la Toscana. Me fascinó esa capacidad de análisis sobre los problemas de la arquitectura y cómo podían resolverse acudiendo sin prejuicios a la historia. Me fascinó *Complexity and Contradiction*, pero lo hizo menos *Learning from Las Vegas*, porque entraba en el pop, una corriente que nunca me ha interesado. De hecho, los proyectos de Venturi me parecen decepcionantes en comparación con sus libros. Siempre he visto a Venturi más como un crítico que como un arquitecto.

P: En este sentido, tu “clasicismo” es muy distinto al suyo...

R: Mi idea del clasicismo comencé a trabajarla en *El proyecto clásico*, donde lo concibo como lo intemporal, como aquello que se mantiene, que perdura, pero más en el sentido literario del término que en el formal. De hecho, el libro contiene alguna reflexión crítica sobre otros libros sobre el tema que se publicaron por aquellos años, como el de John Summerson, y en él evito incluso el término “lenguaje clásico”. Debo reconocer que, por entonces, estaba aún influido por ciertos lenguajes clasicistas, pero esto no quita para que mi idea de lo clásico fuera más general: el clasicismo como equilibrio, continuidad y, en el fondo, también como identidad de la arquitectura, que es el tema que luego volví a abordar, desde otros parámetros, en el último de mis ensayos, *La memoria del orden*.

P: El tema de *La memoria del orden* es la esencia de la arquitectura, de aquello que la distingue de las demás artes, de la autonomía de la disciplina. Tal vez la importancia de lo disciplinar sea el legado verdadero de aquellos años, más que los aciertos formales y lingüísticos que pudieran darse...

R: Es cierto. En *La memoria del orden* se explora este asunto, pero lo abordo con herramientas nuevas, que no sólo son disciplinares, por decirlo así, sino que están ligadas a la estética. En este sentido, un libro que me influyó mucho fue *La construcción lógica de la arquitectura*, de Giorgio Grassi, cuyos escritos, traducidos al español, prologué en una edición de los años 1970. Grassi es más arquitecto que Rossi, en el sentido de que es menos poético, pero en el fondo ya en ese libro descubre ese mundo de lo francés ligado a los grandes temas de la estética: las *querelles*, los estudios de Briseux, las tipologías... Estoy marcado, además, por mi formación francófona, de manera que los debates estéticos que son tan típicos de la cultura francesa me resultan cercanos. Esto me ha permitido leer de primera mano libros como *L'art de bâtir* de Le Muet, cuya edición original fotocopié, o los de Claude Perrault en el contexto de las *querelles* del siglo XVII. Todo eso fue a finales de la década de 1970, un periodo muy fructífero para mí.

Principios y modas

P: La noción de permanencia que tú aplicas a la arquitectura, es también aplicable a tu propia obra. Eres quizá uno de los arquitectos más fieles a unos principios dados, y, por lo tanto, más ajeno a las modas –y desde mediados de los años 1970, ha habido en verdad muchas–. ¿Ha tenido esto consecuencias?

R: Lo ves como un mérito, pero tal vez se trate de una falta de inteligencia por mi parte –o de la simple cabezonería– esta fidelidad de la que hablas. Yo creo que, en el fondo, lo que ocurre es que soy más sensible para algunas cosas y mucho menos para otras. En el estudio, mis colaboradores suelen reprocharme que me gustan pocas cosas. A lo mejor ese es el problema, o la ventaja. Mompou, el gran músico español, decía que él no podía escuchar música de Beethoven porque eso le distraía, le abría demasiados campos. A mí me pasa algo parecido: no es que no pueda ver edificios de Zaha Hadid, es que, simplemente, no me gustan.

P: Creo que tienes razón. Cuando uno va conociendo gente interesante, que pinta, proyecta o, en general, crea, se da cuenta de que, en el fondo, la clave de su talento está en el universo de gustos personales que ha sido capaz de forjarse. Un universo que depende, en último término, de algo tan sencillo como descubrir qué es lo que prefiere y afirmarse en ello. De acotar una sensibilidad.

R: Es verdad. Creo que he sido fiel a mis gustos, a mis preferencias, incluso antes de empezar mi carrera, con mi amor por el Románico. Por ejemplo, cuando hice la Iglesia de Valdemaqueda, afloraron todas esas cosas. Yo voy mucho a una iglesia muy especial pero remota, San Baudelio de Berlanga, tan misteriosa como potente, y que creo que gustaba mucho también a Sáenz de Oiza. Y cerca está el Castillo de Gormaz. Para mí, estas referencias que uno incorpora a su memoria vital y que dependen, en último término, del gusto, son fundamentales a la hora de proyectar.

P: ¿Has tenido también “epifanías” con arquitectos modernos?

R: Con Sigurd Lewerentz. No fui a los países nórdicos hasta los años 1990, a pesar de que me gusta ver las cosas con mis propios ojos. Me entusiasmaron los Juzgados de Gotemburgo, de Asplund, pero los encontré un poco como de otro momento: algo me decía que aquello pertenecía a los años 1940. Sin embargo, cuando vi cosas de Lewerentz, me inquietaron. Su mundo me pareció más contemporáneo, más contradictorio, más paradójico, más vivo. Un mundo que, por otro lado, enlazaba con aquellas preferencias mías por lo oscuro, lo misterioso y lo material del Románico. Sufrí un *shock*: se produjo un contacto entre lo atemporal y lo estrictamente contemporáneo, ese contacto que, en el fondo, creo que es la clave también de mi obra.

Monumentalidad “non finita”

P: Un tema que está implícito a tus primeros libros y obras y que, a mi juicio, ha sido siempre importante en tu carrera es el de la monumentalidad. Los monumentos fueron una de las bestias negras de la modernidad y, por tanto, uno de los temas que la posmodernidad intentó recuperar. ¿Cómo debe entenderse el monumento hoy?

R: Mis edificios son monumentales en un sentido moderado. La monumentalidad tiene que ver, para mí, con la idea de la permanencia y de la imagen de lo público. En este sentido, hay una diferencia entre la casa y el monumento, y en eso no soy muy palladiano. Tessenow entiende bien el problema cuando diseña el pórtico moderadamente clásico de la fachada de su Festspielhaus de Hellerau, cuya monumentalidad es comedida, muy abstracta, moderna.

P: Una monumentalidad en “tono menor”, que huye de la retórica...

R: Exacto. Ese es el tono monumental que me interesa, muy distinto al del eclecticismo del siglo XIX. Para mí, la monumentalidad contemporánea debe ser serena y cívica; debe trabajar con la



escala y la abstracción más que con el lenguaje. En este sentido, me gusta mucho cuando Loos dice que un edificio debe parecerse al que está al lado...

P: Es decir, la monumentalidad ligada al decoro urbano que es precisamente uno de los temas fundamentales de dos de tus obras más logradas: la Biblioteca de la UNED y las Escuelas Pías.

R: En la Biblioteca hay una reflexión sobre la ciudad, precisamente porque la Ciudad Universitaria de Madrid es la no-ciudad. Me parecía necesario construir un hito urbano en ese lugar, una especie de torre albarrana casi en el límite de Madrid. Lo escaso de la parcela, y la superficie muy grande que había que acomodar, me llevaron a levantar ese volumen a la manera de una torre de ladrillo con una planta centrada. En la Biblioteca, estoy saliendo de un lenguaje digamos que historicista, y que está ligado también a la reconstrucción de la iglesia de Medina de Rioseco, y me encuentro en un periodo intermedio entre una modernidad más clara, con un lenguaje más esencial, y todavía una pervivencia de lo clásico. El esquema de la planta es muy clásico –un círculo dentro de un cuadrado–, pero es verdad que tanto en el lenguaje como en la materialidad tiendo mucho más a la abstracción. Y esta esencialidad, de raíz a un tiempo clásica y moderna, dota al edificio de monumentalidad.

P: ¿Y en las Escuelas Pías?

R: Las Escuelas Pías y los proyectos posteriores, incluso Valdemaqueda, pertenecen al momento de *La memoria del orden*, mientras que la Biblioteca tiene que ver aún con *El proyecto clásico en arquitectura*. En las Escuelas hay otra manera de ver la monumentalidad, que entra en relación con las ruinas. Desde el principio, las ruinas de las Escuelas me parecieron magníficas. En ese momento, ya había visto las obras de Lewerentz y había estado en Palestina, y me pareció más interesante habitar las ruinas que reconstruirlas. Las Escuelas Pías han sido una obra muy importante porque me han permitido reflexionar sobre la monumentalidad, el *non finito* y la modernidad. Cuando hice la Biblioteca de la UNED aún creía en la posibilidad de lograr un edificio completo, en el sentido clásico del término; a partir de las Escuelas Pías, opté por la belleza de la imperfección: empecé a entender la arquitectura contemporánea como una arquitectura del *non finito*, a la que le falta la decoración, la articulación retórica... En las Escuelas Pías, la idea de la relación entre lo viejo y lo nuevo es distinta a la de, por ejemplo, un Grassi: para Grassi el edificio antiguo completa el *non finito* del moderno; para mí, es lo moderno lo que completa lo antiguo. Este es un viraje importante en mi trayectoria, que está presente en otras obras posteriores donde la presencia de la historia y la presencia urbana determinan el edificio, como en Clermont-Ferrand o en Mauriac, que he tenido oportunidad de proyectar, entre otras, con mi socio Ricardo Sánchez.

Obras internacionales

P: ¿Cuál crees que es la clave de tu éxito reciente fuera de España, sobre todo en Francia? ¿Ha cambiado esto tu forma de trabajar?

R: Por afinidad cultural, me siento muy cercano a Francia. Conozco sus ciudades, sus paisajes y su arquitectura, hasta el punto de tener una buena biblioteca de clásicos en francés, de Perrault a Guadet. En los años 1980, apareció una publicación muy interesante sobre los entornos de las catedrales –un tema, por otro lado, muy francés–, donde se proponía la rehabilitación de esos espacios culturales. Justo diez años después, me presenté al concurso de la plaza de la Catedral de Reims. Lo gané y, aunque se paró, pude proponer algo distinto a lo que se estilaba por entonces en Francia, que era la rehabilitación como reconstrucción. Mi proyecto era moderno –un proyecto de superposición–, y tuve que esperar otros diez años para llevarlo a término, después de modificar ligeramente el enfoque. Después, ganamos Troyes y otros más en Estrasburgo, Clermont-Ferrand y Mauriac. Estos tres últimos proyectos también fueron realizados con Ricardo Sánchez. En Francia los proyectos son mucho más escalonados, y el arquitecto, desde el principio, debe dialogar con la empresa constructora, lo

cual es bueno. Además, nunca se hacen las adjudicaciones a la baja. El sistema es lento, muy pesado y burocrático, pero, al final, se acaba respetando más a los arquitectos.

P: En unas declaraciones recientes, Norman Foster comparaba el modelo garantista, lento, de los países occidentales, con el rápido y pragmático de las potencias emergentes, y apostaba por el segundo. ¿Qué opinión tienes de los ritmos de la arquitectura hoy?

R: No conozco bien los contextos de aceleración máxima que mencionas, pero lo que sí puedo decir es que España peca, en cierto sentido, de parálisis. No se trata tanto de que los procesos sean lentos, por burocráticos, sino de que, en un momento dado, hecho incluso un proyecto básico, el proceso puede pararse y quedarse en estado latente durante muchos años, hasta que vuelve a haber dinero y entonces se le exige al arquitecto que redacte un proyecto de ejecución en pocos meses. Esto me ha pasado, por ejemplo, en el Campus universitario de la UVA, en Segovia. La discontinuidad es muy dañina.

P: ¿Has trabajado en contextos diferentes al europeo?

R: Pocas veces, pero he tenido la oportunidad de trabajar en Latinoamérica, Paraguay en particular, donde he construido la Embajada de España. Admiro mucho la arquitectura latinoamericana de hoy, por su manera de trabajar el contexto e interpretar la modernidad. Me resultan especialmente atractivos los “clásicos” de la modernidad brasileña, como Vilanova Artigas y, sobre todo, Mendes da Rocha. Hasta el punto de que incluso he incorporado esas influencias en mi obra: por ejemplo, las grandes vigas de canto y las escaleras de doble encofrado que he utilizado en algunos de mis edificios. En la Embajada en Asunción recurrí a tradiciones un tanto contradictorias: por un lado, la tradición vernácula –la celosía, la teja que allí llaman “española”, el ladrillo que luego han usado arquitectos paraguayos como Solano Benítez–; y por el otro, Mario Ridolfi, un moderno vernáculo. De este modo, atendiendo a tradiciones distintas en lo geográfico pero afines en lo arquitectónico, resolví el edificio. Se trata de una manera de trabajar muy común entre los arquitectos latinoamericanos, que no se ciñen estrictamente a lo vernáculo, sino que lo reinterpretan. Creo que es una buena lección.

José Ignacio Linazasoro. Nacido en San Sebastián en 1947, estudió en las escuelas de Arquitectura de Pamplona y de Barcelona, donde se licenció en 1972 y obtiene el doctorado en 1980. Entre los años 1974 y 1979 colabora con Miguel Garay en diversos proyectos conjuntos, aunque también hará trabajos por libre. En 1977 empieza su carrera docente como profesor encargado de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastián. Entre 1983 y 1988 ejercerá su cargo de catedrático de Proyectos en la E.T.S.A. de Valladolid. Actualmente ostenta esta misma cátedra en la Escuela Arquitectura de Madrid. Desde 2011 está asociado con el arquitecto Ricardo Sánchez. Además, es académico Correspondiente de Arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde 1987 e invitado a las Escuelas de Milán, Venecia, Cesena, Lausana Polytechnical Central London y Pamplona y numerosas conferencias en otras escuelas nacionales y extranjeras. Ganador de distintos premios, entre los más recientes cabe destacar: Premio Iberfad de la Opinión, 1996; Premio COAM de Conservación y Restauración, 2001; Premio de Arquitectura de Castilla y León, 2002; Premio International Brick Award, 2006; Premio Piranesi a la Trayectoria, 2014; Premio Luis Moreno Mansilla, 2015; Premio COAM +10, 2017; entre otros.

Eduardo Prieto. Arquitecto y licenciado en Filosofía, además de DEA en Estética y Teoría de las Artes y Premio Extraordinario de Doctorado de la Universidad Politécnica de Madrid. Es autor, entre otros libros, de *Historia medioambiental de la arquitectura*, *La ley del reloj: arquitectura, máquinas y cultura moderna*, *La vida de la materia* y *La arquitectura de la ciudad global: redes, no-lugares, naturaleza*. Ejerce como profesor de Historia de la Arquitectura en la Universidad Politécnica de Madrid, y ha sido *visiting scholar* en la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard. Compagina su labor docente e investigadora con la de crítico de arquitectura en publicaciones como *Arquitectura Viva*, *El Mundo* y *Revista de Libros*.

Ikastola de Hondarribia, Guipúzcoa, España, 1978



Biblioteca de la UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid, España, 1994



Centro Cultural Escuelas Pías de Lavapiés, Madrid, España, 2014



Remodelación de la Plaza de los Amantes, Teruel, España, 2014



Nueva ala de arte contemporáneo para el MALI, Lima, Perú, 2016

Entorno de la basílica de Notre-Dame-du-Port, Francia, 2018



Viviendas en Mendigorria, Navarra, España, 1981



Reconstrucción de la Iglesia de Santa Cruz en Medina del Rioseco, Valladolid, España, 1988



Construcción de la embajada de España, Asunción, Paraguay, 2000



Extensión de la Iglesia de San Lorenzo en Valdemaqueda, Madrid, España, 2001



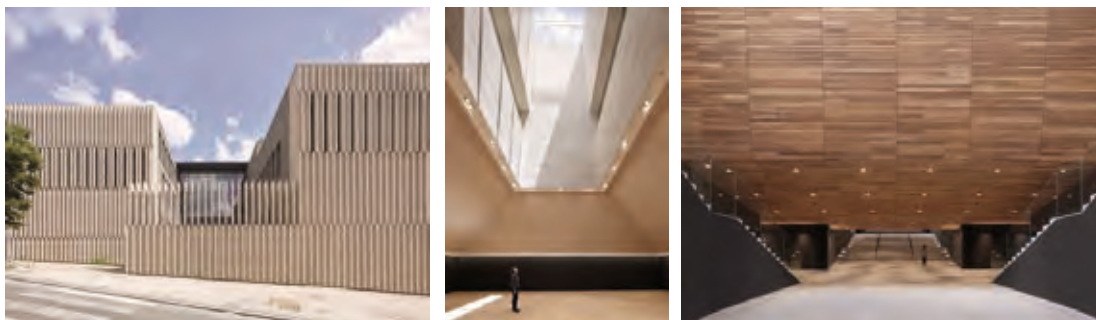
Plaza y Ordenación del entorno de la Catedral, Reims, Francia, 2008



Consejo del Departamento y Centro de Congresos, Troyes, Francia, 2014



Campus Universitario de la UVA Fase II, Segovia, España, 2019



Casa de las camas en el aire

Al Borde

arquitectos architects Al Borde **colaboradores assistants** Charlotte Vaxelaire **cliente client** Privado **ubicación location of the building** La Esperanza, Imbabura, Ecuador **fecha finalización completion** 2017 **fotografía photography** JAG Studio, Al Borde, ENOBRA



0 3 5m

SECCIÓN LONGITUDINAL



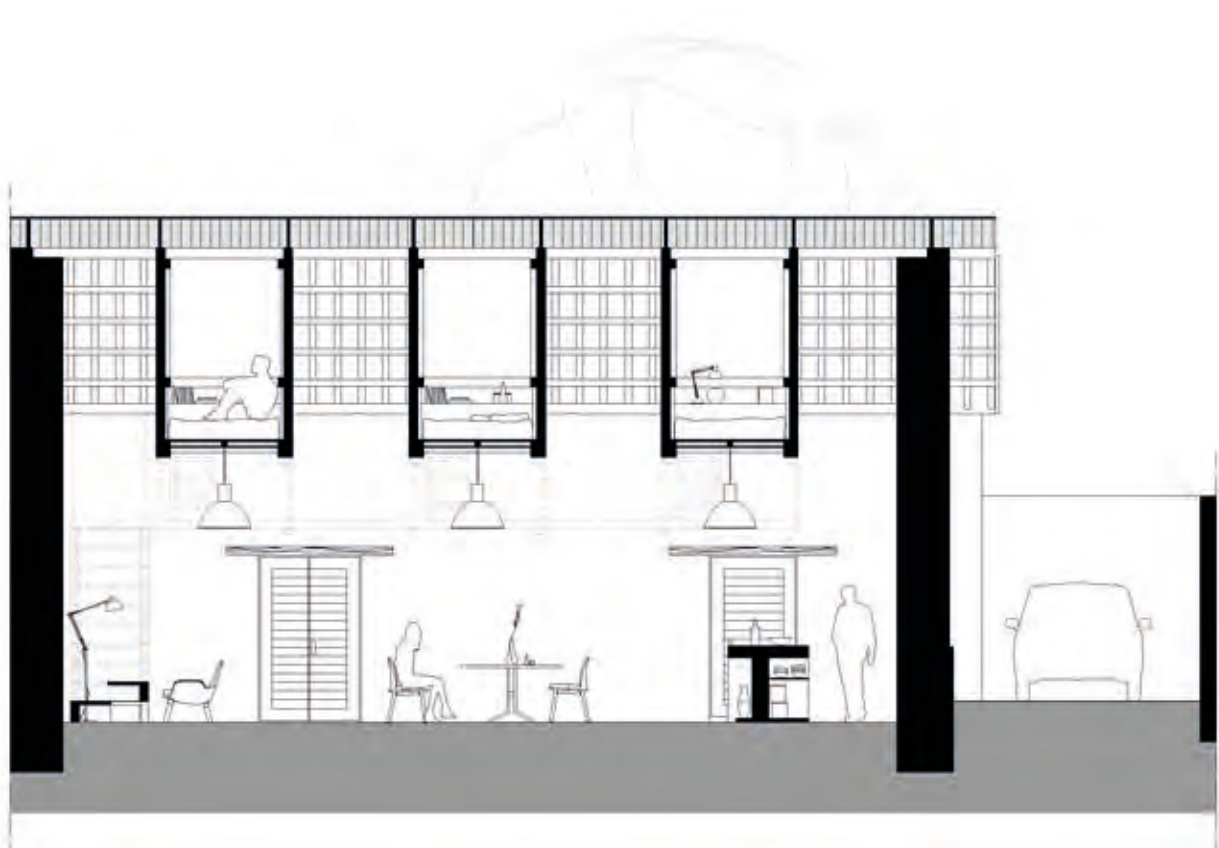


Construida a finales de mil ochocientos, esta era una de esas casas que a primera vista daba la impresión de no servir para nada. Tenía una sola planta, el piso de tejuelo roto, ochenta metros cuadrados oscuros y fríos, y una cubierta de madera podrida. Lo único rescatable eran los muros de tierra, que a simple vista no parecían estar del todo mal.

Una familia que no busca la privacidad: la cocina, la sala, el comedor y el baño son de uso comunal, casi público, porque el proyecto está pensado para recibir visitantes y amigos todo el tiempo. En esta casa de todos, los espacios privados se reducen a la cama de cada uno de los miembros de la familia.







0 1 3 5m

SECCIÓN TRANSVERSAL



Los acabados de la obra terminada son casi los mismos que estaban ahí en mil ochocientos. Las operaciones de rehabilitación son muy pocas y muy estratégicas: se refuerzan estructuralmente los muros de tierra, se curan las paredes, se cambian las puertas y ventanas que estaban en mal estado y el piso se iguala con cemento.

Se aprovecha la necesidad de cambiar la cubierta para, en la misma acción, resolver las habitaciones. Una nueva solera amarra los muros y se instalan cerchas de eucalipto cada metro cincuenta y cinco. Entre cada cercha se ubica una cama, en total se ensamblaron tres pares de cerchas habitables.

Fue imposible reusar las tejas en la cubierta, su mal estado las convirtió en material de relleno del patio. La cubierta se resuelve con tejas de neumáticos viejos y una cumbrera de vidrio reciclado que traga luz, calienta e ilumina el interior.

Refuncionalización ex-molino Marconetti

Subsecretaría de Obras de Arquitectura de la Ciudad de Santa Fe

arquitectos architects Marcelo Pascualón, Lucas Condal, Martín González, Luciana Viñuela, Andrés Francesconi, Daniel Imhoff, Javier Barducco, Germán Müller, Felicita Cersofio, Julieta Zampedri, Federico Cairoli **colaboradores assistants** Andrés Grau, Agustín Balma, Eugenia Pettite, Ezequiel Paira **cliente client** Gobierno de la Ciudad de Santa Fe **ubicación location of the building** c/1° de Enero, Dique II, Puerto de Santa Fe, Ciudad de Santa Fe, Argentina **superficie construida total area in square meters** 4.500 m² **fecha finalización completion** 2018 **fotografía photography** Federico Cairoli



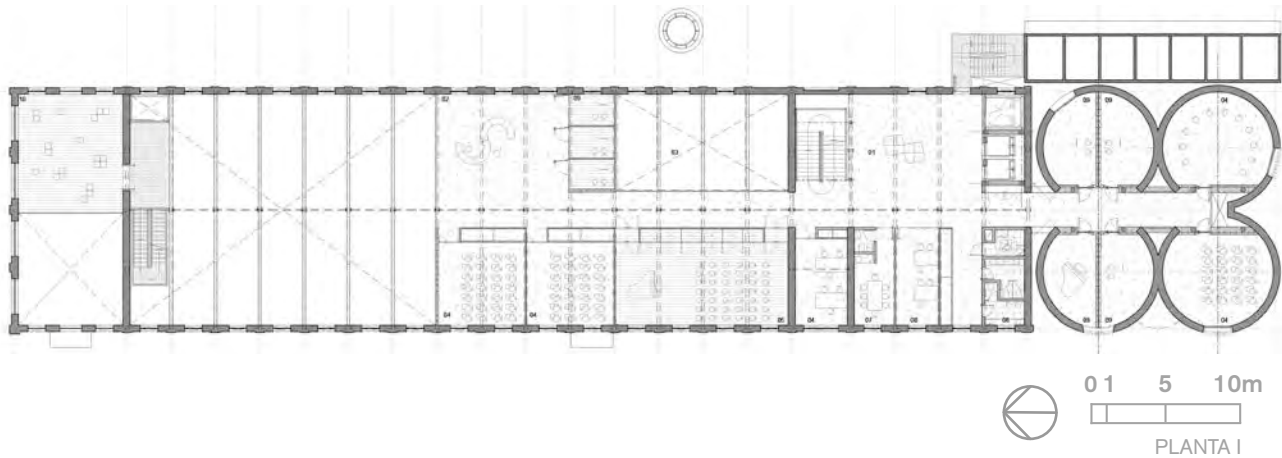


El proyecto de restauración y refuncionalización parte de concebir al antiguo molino como un contenedor sobre el cual se opera de manera equilibrada, poniendo en valor el edificio original y alojando los nuevos usos programáticos, destinados a la actividad académica de las escuelas que componen el Liceo Municipal.









La intervención contemporánea parte del análisis minucioso de los planos originales del edificio y el relevamiento exhaustivo del estado de conservación. De esta manera se planteó la recuperación de la estructura original, demoliendo los agregados de intervenciones posteriores. De este modo se recupera el volumen original del edificio.



Clínica médica / Vivienda

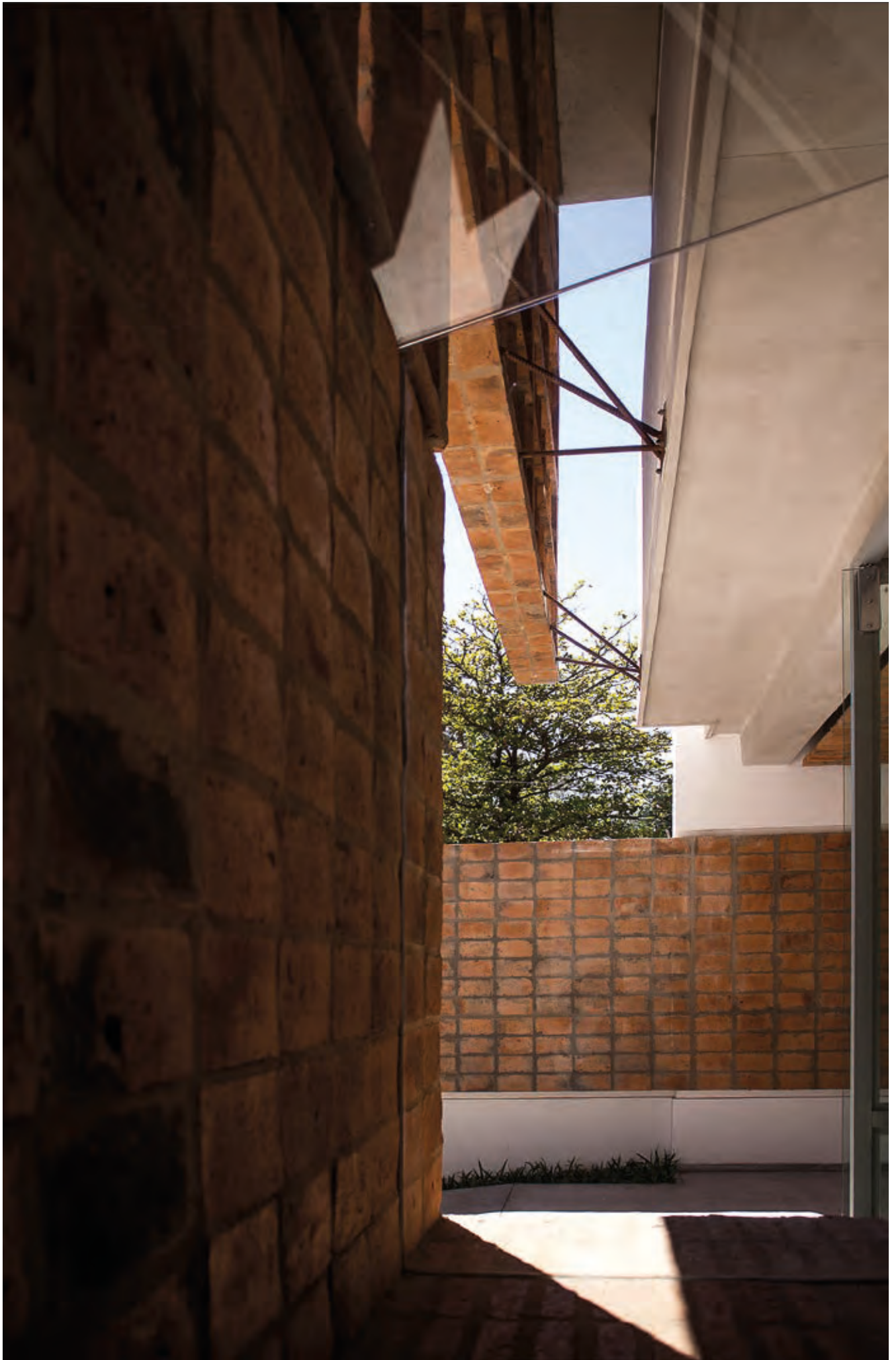
Elgue y asociados. Arquitectos

arquitectos architects Luis Alberto Elgue Sandoval, Cecilia María Alejandra Román Alvarenga **colaboradores assistants** Jorgelina Rolón, Jessica Cattoni **cliente client** Clínica Elgue **ubicación location of the building** C/ Santa Rosa, 944, casi c/ Sargento Gauto, Asunción, Paraguay **superficie construida total area in square meters** 262 m² **fecha finalización completion** 2016 **fotografía photography** Elgue y Asociados. Arquitectos

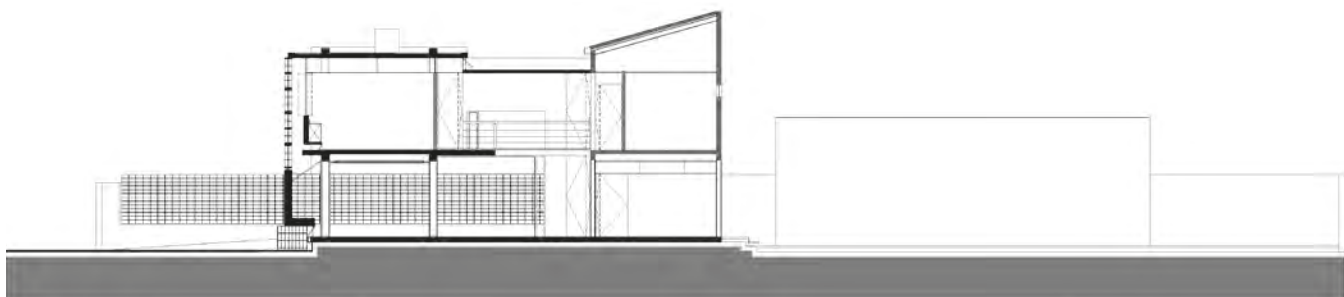


El proyecto consiste en la reforma de una vivienda existente para convertirla en una vivienda/clínica médica, un espacio que no es enteramente público ni enteramente privado; un espacio mestizo.





El ladrillo, de uso corriente en Paraguay, se despoja aquí de su condición pesada para exponerlo como pieza levitante en oposición a la fuerza de gravedad, explorando así modos no tradicionales de construcción cerámica. Se plantean una serie de membranas en condiciones estructurales múltiples: colgadas y desmontables en cielorrasos, adosadas en corte y en una malla de doble altura apoyada en un fulcro de equilibrio; una estructura mixta sometida a tracción, compresión y pandeo lateral... este diafragma cerámico es un gran parasol que resuelve calor, exceso de luz y configura la pieza que conecta el conjunto con la calle, dotando de escala pública al edificio.

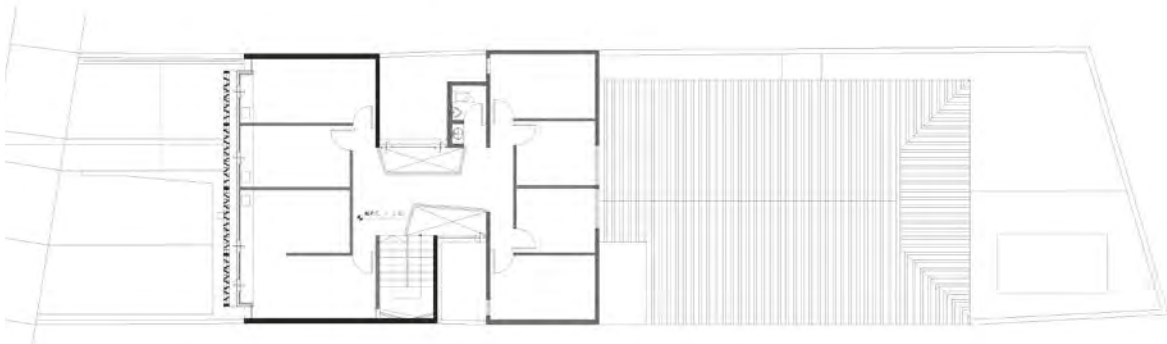


0 1 5m

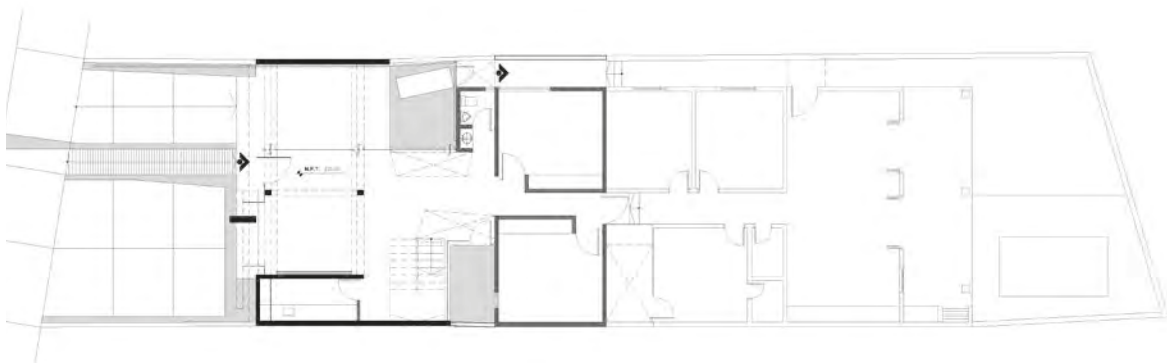
SECCIÓN LONGITUDINAL



La clínica se articula espacialmente como dos barras de consultorios, paralelas a la calle (una de ellas existente y otra propuesta) y un intersticio que contiene áreas comunes: escalera, servicios y patios; un retiro de la línea municipal a modo de espacio público, que conecta la calle con el interior de esperas y patios, unificándolos en un gran vacío a nivel de suelo. El edificio plantea recursos pasivos, para ahorro energético: los patios N/S para ventilación e iluminación natural, diferencia en alturas de techo para ventilación cruzada, ventilación por convección, luz indirecta E/O y un tejido cerámico para la fachada oeste, la más expuesta al sol en el Paraguay.



0 1 5m
PLANTA ALTA



0 1 5m
PLANTA BAJA



Fragmentos – Contra Monumento


Granada Garcés Arquitectos

arquitectos architects Carlos Andrés Granada Garcés **colaboradores assistants** Andrés Felipe Duarte, Carranza, Rodrigo Pulido Rico, Juan Pablo Garcia **Ciente client** Ministerio de Cultura **ubicación location of the building** Carrera 7 No 6B - 30 Bogota, Colombia **superficie construida total area in square meters** 840 m² **fecha finalización completion** 2018 **fotografía photography** Juan Fernando Castro





0 1 5 10 20m
CORTE LONGITUDINAL



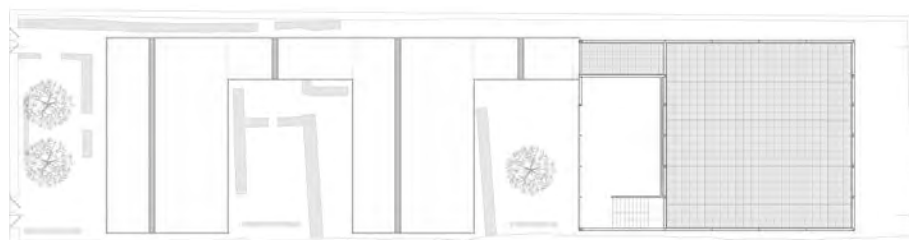
Desde la calle el edificio podría pasar desapercibido, debido a que solo los vestigios de la antigua entrada a la casa prevalecen en un muro blanco de adobe. Sobre él, un aviso de FRAGMENTOS enuncia el comienzo del recorrido. Al ingresar al zaguán se descubren un primer jardín, el atrio de acceso y la primera sala. A partir de dicho punto se asciende por rampas siguiendo los niveles de cimentación de las ruínas a una segunda sala polivalente-auditorio. Las dos primeras salas pueden pasar de ser cajas completamente transparentes inundadas de luz, a espacios cerrados gracias a las cortinas que se esconden en techo y muros.

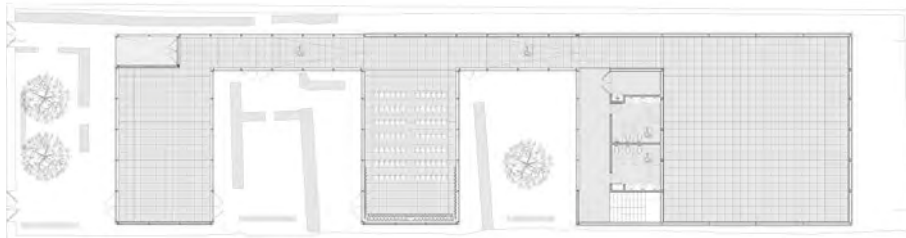


El final del recorrido, al llegar a la tercera sala, con paredes y de proporciones 12,40 m x 12,40 m x 8 m, se ilumina cenitalmente con luz rebotada. Las ruinas, convertidas en espacios de arte y contemplación, fueron ambientadas con jardines de vegetación nativa y selvática representativa del país.

La forma del piso y el espacio resultaron de ocupar el negativo de lo que antiguamente fuera la casa, invirtiendo el adentro y el afuera, encapsulando las ruinas como si fueran reliquias.

El proyecto artístico puso de manifiesto la necesidad de crear una arquitectura a su vez invisible, horizontal y sin jerarquía, donde los vestigios existentes,





El proyecto se adhiere a las características de su entorno. Se sitúa en la orilla de la Plataforma y cuenta con una vista hacia la Enseada do Cabrito y el antiguo puente ferroviario. vvtSus materiales y técnicas son los mismos del entorno, con concreto y ladrillos, permitiendo un inmediato reconocimiento por parte de los vecinos del barrio.

Acervo da Laje. Arqueología del presente en Suburbio Ferroviario

Federico Calabrese

arquitectos architects Federico Calabrese **colaboradores assistants** Ana Carolina de Souza Bierrenbach
cliente client Vilma y José Eduardo Ferreira Santos **ubicación location of the building** Enseada do Cabrito-Suburbio Ferroviario. Salvador de Bahia, Brasil **superficie construida total area in square meters** 180 m²
fecha finalización completion 2018 **fotografía photography** Federico Calabrese



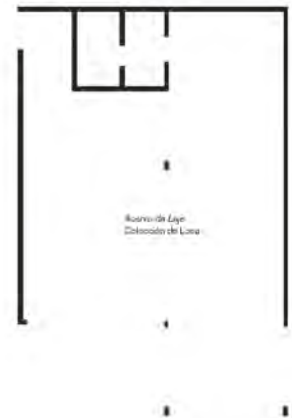




0 1 5m
PLANTA BAJA



0 1 5m
PLANTA PRIMERA



0 1 5m
PLANTA SEGUNDA





Partes de la estructura están inacabadas, sucediendo lo mismo con sus espacios internos y externos. Así como ocurre con el Acervo da Laje, que está en continua expansión, el proyecto es una obra abierta. Su forma cambia rápidamente, así como sus espacios y su materialidad. Se entiende que se trata de un proyecto imperfecto, que acepta y estimula cambios.

Se articula con el palimpsesto de la ciudad, relacionándose con las circunstancias de las existencias, incorporándolas. Para ello actúa el morador, un coleccionista de rastros y restos de la ciudad, del arte, de la arquitectura y de la naturaleza; actúa la moradora, que reúne a los niños del barrio para educarlos; actúan los arquitectos, que traducen los estímulos lanzados por los moradores, por el contexto, por la ciudad.

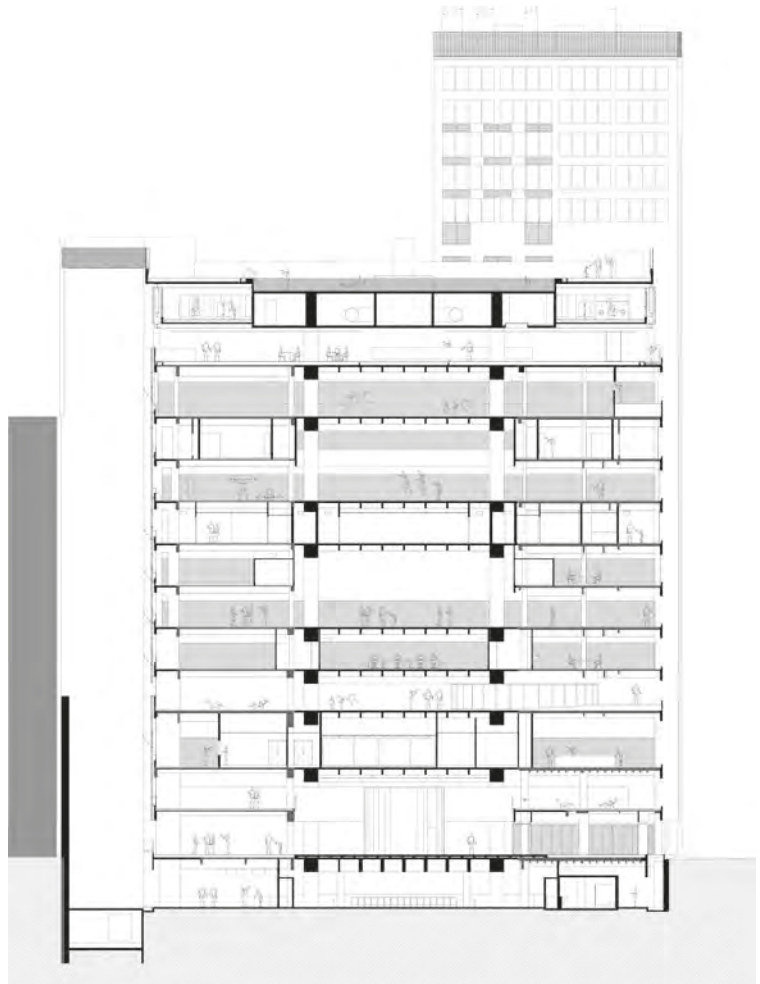
En este sentido, incorpora los elementos recogidos por el morador: piezas de cerámica, tejas, ladrillos, vidrios rotos con el paso del tiempo, o piezas recibidas de regalo por amigos y artistas.

SESC 24 de Maio

Paulo Mendes da Rocha, MMBB Arquitetos

arquitectos architects Paulo Mendes da Rocha, MMBB Arquitetos **colaboradores assistants** Fernando Mello Franco, Marta Moreira, Milton Braga **cliente client** SESC, The Social Service of Commerce **ubicación location of the building** c/ 24 de Maio Street esquina c/ Dom José de Barros, São Paulo, Brasil **superficie construida total area in square meters** 27.865 m² **fecha finalización completion** 2017 **fotografía photography** Nelson Kon





0 2 10m
SECCIÓN A



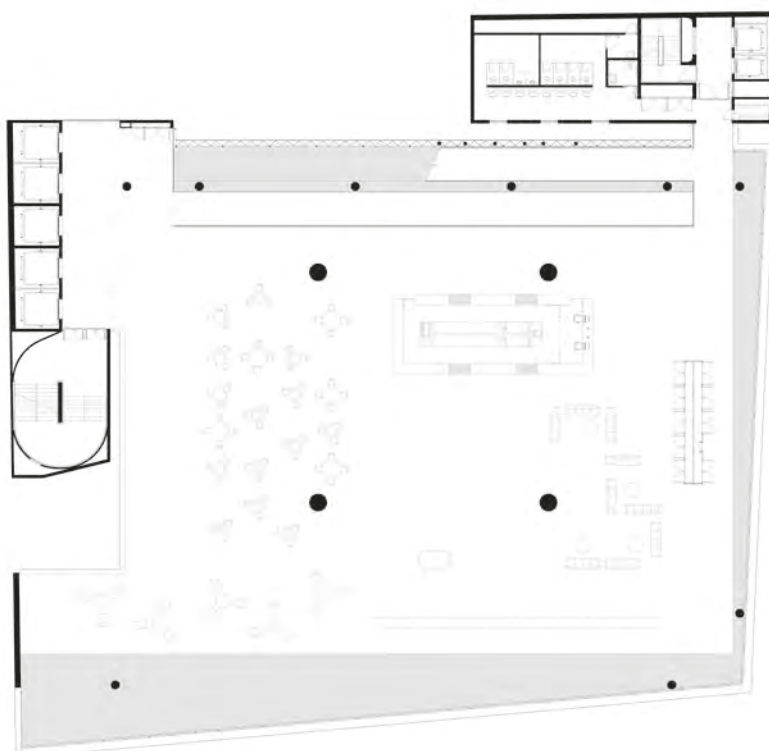
El nuevo SESC 24 de Maio, que alberga un conjunto complejo de instalaciones recreativas y de servicio, ocupa la antigua sede de los grandes almacenes Mesbla en el centro de Sao Paulo y representa un desafío ejemplar de cómo intervenir en el contexto de un espacio de patrimonio urbano. El diseño propuesto se establece para contribuir de manera efectiva a la mejora de un área tan notable de la ciudad, así como para readaptar la estructura del edificio a un conjunto completamente nuevo de usos y programas específicos.







Las ideas básicas del proyecto consistían en: albergar una gran plaza abierta en la planta baja del edificio; transformar el antiguo garaje subterráneo en un Café y un Teatro; crear un nuevo sistema de circulación vertical compuesto por una secuencia generosa de rampas; estructurar una variedad de espacios abiertos a niveles estratégicos diseñados como cuadrados elevados cubiertos, abriendo así el edificio a su entorno; construir una plaza generosa en la azotea, un solarium que incluye una piscina abierta, concentrar toda la infraestructura técnica y mecánica en una estructura anexa que actúa como una torre de servicio aislada, e incorporar un conjunto de muebles que sean parte integral del diseño arquitectónico.



0 2 10m
UNDÉCIMA PLANTA. CAFETERÍA



Rehabilitación de espacios en el Banco de España

Paredes Pedrosa arquitectos

arquitectos architects Ignacio G. Pedrosa, Ángela García de Paredes **colaboradores assistants** Clemens Eichner, Álvaro Rábano, Roberto Lebrero **cliente client** Banco de España **ubicación location of the building** c/ Alcalá, 48, Madrid, España **superficie construida total area in square meters** 2.296 m² **fecha finalización completion** 2016 **fotografía** **photography** Luis Asin, Joaquín Cortés, Fernando Alda



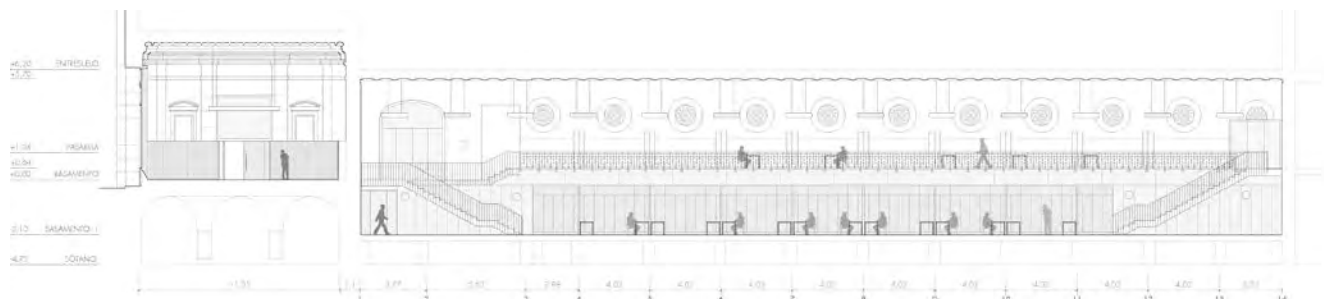




El edificio del Banco de España, aunque aparentemente invariable en el tiempo, se renueva continuamente con diversas intervenciones que comprenden desde la restauración entendida como mantenimiento de su arquitectura a otras que modifican sus interiores para poner en valor sus espacios y adaptarlos a los nuevos usos. El edificio histórico se construyó en 1884 y tuvo diversas ampliaciones entre 1920 y 2006.



En uno de los núcleos internos se sustituye una antigua escalera secundaria en desuso por dos ascensores panorámicos y se vacía interiormente este espacio vertical. La luz natural penetra a través de los existentes huecos circulares. La transformación de la planta basamental, ha puesto en valor los espacios originarios para incorporarse a las necesidades actuales y cambiantes. Las luminarias circulares suspendidas en la altura vaciada son el contrapunto horizontal a los óculos recuperados y la nueva nave de oficinas se ilumina con la luz natural de los huecos de fachada a nivel del Paseo del Prado.



0 5 10 15m

SECCIÓN LONGITUDINAL. PLANTA BASAMENTO



74-81

01 | Intimidad perdida. Paredes y cortinas en la reconstrucción de la privacidad contemporánea _Santiago de Molina

En una sociedad en que la palabra transparencia ha perdido su inocente significado, y se ha vuelto en sí misma un signo de opacidad, la arquitectura no ha podido sustraerse a este radical cambio de signo. Si las relaciones entre transparencia y arquitectura tuvieron estudiosos optimistas o, al menos, sus estetas, hoy la transparencia no es ni una amenaza ni una promesa, sino que ha alcanzado su paroxismo, puesto que ha hecho realidad la pérdida de intimidad y la imposibilidad de dejar huellas personales. Por eso, ¿es posible la construcción de filtros que protejan esa intimidad?

Este escrito trata de redescubrir el sentido de tamiz que poseen las paredes y las cortinas. Porque, en una época donde los filtros han perdido su poder de separación, aún podemos descubrir experiencias como las llevadas a cabo por Matta-Clark, Anne Holtrop, Luis Callejas o Petra Blaisse, entre otros, que emplean estos elementos para indicar el valor cultural, simbólico y físico del espacio en que se injertan.

Palabras clave

Intimidad, Transparencia, Paredes, Cortinas, Matta-Clark, Anne Holtrop, Luis Callejas, Petra Blaisse

82-89

02 | Hacia la idea de ciudades inteligentes. Las propuestas alternativas de ciudad de Juan Navarro Baldeweg para el Centro de Cálculo de Madrid _

Covadonga Lorenzo Cueva

Con motivo del cincuenta aniversario del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, se plantea una revisión de algunas de las propuestas alternativas de ciudad realizadas por el arquitecto Juan Navarro Baldeweg durante su estancia en dicho centro, a mediados de los años sesenta, que parecen adelantarse a algunas de las ideas asociadas hoy en día a lo que se han venido a denominar como ciudades inteligentes. Dichas ideas priorizaban una mayor participación ciudadana en la conformación de la ciudad y el empleo de nuevas tecnologías para el diseño de ciudades más conectadas, eficientes, asequibles y sostenibles.

Palabras clave

Ciudad inteligente, Navarro Baldeweg, tecnología, planeamiento urbano, arquitectura informática

90-97

03 | Tecnología posible. El mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura española de los años 30 _María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías

Después de la I Guerra Mundial, se produjo un progreso significativo en el sector tecnológico que se convirtió en el fundamento caracterizador de la modernidad en la arquitectura, no solo por la experimentación material y de producción, sino también por la creación de una estética maquinista. Mientras que las innovaciones tecnológicas penetraban gradualmente en la arquitectura, el mobiliario permitía el ensayo de las nuevas técnicas de manipulación material. En este proceso, la colaboración entre arquitectos y empresas de mobiliario españolas adquirió un papel cardinal en el diseño moderno en el país durante los años 30. A través del análisis de varios casos de estudio, esta investigación evidencia la influencia del trabajo de los arquitectos extranjeros en el diseño de mobiliario español y el papel de las empresas, en colaboración con los arquitectos españoles, como catalizadoras de las nuevas corrientes. Con ello se persigue un único objetivo: mostrar el mobiliario como ejercicio de experimentación tecnológica y vehículo de modernización de la arquitectura.

Palabras clave

Tecnología, arquitectura, empresas, mobiliario, moderno

01 | Lost intimacy. Walls and curtains in the rebuilding of contemporary privacy _Santiago de Molina

The word transparency has lost its naivety. It has become a sign of opacity itself and architecture is no longer able to escape this radical change of meaning. The relation between clearness and architecture has had optimistic scholars or, at least, their theorists, but today transparency is neither a threat nor a promise anymore. Transparency has reached its paroxysm. So, is it still possible to build a filter that protects our overexposed privacy?

This paper tries to rediscover the meaning of partition walls and curtains as filters. Even in a time when they have lost their power of separation, we can still discover experiences such as those carried out by Matta-Clark, Anne Holtrop, Luis Callejas or Petra Blaisse. They all work with those walls and curtains with different approaches. Those elements can underline the cultural, symbolic and physical value of the space they are within. Their curtains can produce a new kind of distance between exterior and interior life.

Key words

Intimacy, Transparency, Partition walls, Curtains, Matta-Clark, Anne Holtrop, Luis Callejas, Petra Blaisse

02 | Towards the idea of smart cities. The alternative city proposals of Juan Navarro Baldeweg for Madrid-based Centro de Cálculo _Covadonga Lorenzo Cueva

On the occasion of the 50th anniversary of the Centro de Cálculo of Madrid's University, it is offered a review of some of the alternative city proposals made by the architect Juan Navarro Baldeweg during his stay at the Centre, in the middle of the 1960s, which seem to anticipate some of the ideas associated nowadays to what has come to be known as smart cities. These ideas prioritized greater community involvement in shaping the city, as well as the use of new technologies for the design of more connected, efficient, affordable and sustainable cities.

Keywords

Smart city, Navarro Baldeweg, technology, urban planning, computing architecture

03 | Possible technology. The furniture as a vehicle for the modernization of Spanish architecture in the 30^s

_María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarías

After the I World War, technological sector experienced a significant progress, the background of modernity in architecture had been improved, not only by the experimentation of material and production, but also by the creation of a machinist aesthetic. Meanwhile technological innovations gradually spread across architecture, the material allowed the testing of new material handling techniques. In this process, the collaboration between Spanish architects and furniture companies acquired a cardinal role in modern design in the country during the 30^s. Through the analysis of several case studies and providing original documentation, this research shows the influence of the work of foreign architects on the design of Spanish furniture in the 30^s and the role of companies, in collaboration with Spanish architects, as catalysts of the new avant-garde currents. With this, a single objective is pursued, which is to show the furniture as an exercise in technological experimentation and a vehicle for the modernization of architecture.

Keywords

Technology, architecture, companies, furniture, modern

98-105

04 | La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites _Iván Capdevila Castellanos

Alison y Peter Smithson en su *Diagram of Appreciated Unit* (1954) presentan un dibujo sin escala, sin localización, sin límites. Esta es la culminación de su ciudad entendida como tejido relacional. No dibujan ningún objeto sino relaciones de asociación entre distintos entornos y personas. De hecho, este posicionamiento a favor de un espacio relacional abstracto frente al de la composición formal provocará constante fricción entre las sucesivas generaciones desde los años 50 y 70 hasta el momento actual.

En paralelo, los Smithson, al reducir la arquitectura a la calle, reclaman un papel más activo de esta en la construcción de lo social. La arquitectura debe construir los lugares en los que las personas puedan encontrarse, celebrar la cotidianidad de sus vidas, en donde manifestarse individual y colectivamente.

Son, precisamente, esta incorporación de lo público y del pensamiento inclusivo a la arquitectura, por un parte, y del entendimiento de esta como máquina relacional y posibilitadora de situaciones, por otra, los dos aspectos que confieren a su trabajo máxima actualidad. Este artículo indaga en las claves que determinan la formulación de ambos postulados a través de su gran herramienta epistemológica: sus dibujos.

Palabras clave

Social, arquitectura relacional, arquitectura inclusiva, Smithsons, calle, dibujo, cotidianidad, ecología, arbitrariedad

106-111

05 | Desde la Embajada de Estados Unidos. La arquitectura moderna como herramienta política en España _María del Pilar Salazar Lozano

En el año 1953 se firmaron los Pactos de Madrid, por los cuales España se convertía en un aliado de los Estados Unidos. En esos años, la opinión pública española tenía un carácter marcadamente antiamericano. Desde los servicios de información estadounidenses se utilizaron las herramientas de que disponían para mostrar a la población una visión favorable de su país, que contribuyera al apoyo y la renovación de los pactos. El exilio a América de los grandes maestros de la arquitectura europea y el gran desarrollo de la tecnología y la industria daba a los Estados Unidos un papel protagonista en el ámbito de la arquitectura. Conocedores de ello, la utilizaron como instrumento político, mostrando en España una imagen de la arquitectura moderna y de las ciudades estadounidenses que poseía un gran atractivo. En este artículo pretendemos estudiar el papel que tuvo la Embajada de los Estados Unidos en Madrid y las entidades que de ella dependían, en la difusión de la arquitectura moderna norteamericana en España.

Palabras clave

Difusión, Estados Unidos, España, años 50, arquitectura moderna, opinión pública, Embajada Americana

112-117

06 | La participación del *Instituto de Arquitectos do Brasil* en las políticas habitacionales brasileñas de los años 1960 _Marina Lage da Gama Lima

El artículo presenta cómo el Instituto de Arquitectos de Brasil (IAB) participó en los procesos de elaboración de políticas públicas de vivienda en Brasil en la década de 1960 utilizando como fuente principal informes de las revistas especializadas *Guanabara* (1961-1962) y *Arquitetura* (1962-1968).

También intentamos demostrar la hipótesis de que la instalación del régimen militar en Brasil llevó a la eliminación de los arquitectos del IAB de los procesos de toma de decisiones de las políticas de vivienda, una práctica que el Instituto había contruido y en la que había profundizado en los gobiernos anteriores al golpe de 1964.

Palabras clave

Instituto de Arquitectos do Brasil, políticas habitacionales, década de 1960, revistas de arquitectura

04 | Architecture as construction of the SOCIAL in Alison and Peter Smithson's drawings: From the street as figuration of the relational to the disappearance of the scale and boundaries _Iván Capdevila Castellanos

Alison and Peter Smithson in their *Diagram of Appreciated Unit* (1954) present a drawing without scale, without location, without limits. This is the culmination of their city understood as a relational fabric. They do not draw any object but associational relationships between different environments and people. In fact, this positioning in favour of an abstract relational space as opposed to that of formal composition will generate a constant friction between generations from the 50s and 70s up to the present time.

In parallel, the Smithson, by reducing the architecture to the street, claim a more active role in the construction of the social. Architecture must build the places where people can meet, celebrate the ordinariness of their lives, where they perform individually and collectively.

This incorporation of the public and inclusive thinking into architecture, on the one hand, and the understanding of it as a relational machine and enabler of situations, on the other, are the two aspects that make the work of the Smithson highly relevant today. This article investigates the keys that determine the formulation of both postulates through their great epistemological tool: their drawings.

Keywords

Social, Relational Architecture, Inclusive Architecture, Smithsons, street, drawing, ordinariness, ecology, randomness

05 | From the American Embassy. From the American Embassy. Modern architecture as a political tool in Spain _María del Pilar Salazar Lozano

The Agreements of Madrid were signed in 1953. In them, Spain started to be an ally of the United States of America. In those years, the Spanish public opinion was anti-American because of different reasons. The American Information Services used their available tools to show the population a positive view of their country, in order to obtain the need support to the renovation of the Agreements in a close future. The emigration to America of some of the great Architectural masters and the development of the technology and the industry, placed the USA in a leading role in the architectural field. As they were conscious of it, they used architecture as a political tool, showing in Spain an image of the modern architecture and the American cities really attractive. The aim of this article is to study the role of the American Embassy in Madrid and the entities that directly depended on it in the spreading of the American Modern Architecture in Spain.

Keywords

Dissemination, USA, Spain, 50s, modern architecture, public opinion, American Embassy

06 | The participation of the Brazilian Architects Institute in Brazilian housing policies in the 1960s _Marina Lage da Gama Lima

The article presents how the Brazilian Architects Institute (IAB) participated in the processes of elaboration of Brazilian public housing policies in the 1960s, using as primary source mainly reports from the specialized architecture magazines *Guanabara* (1961-1962) and *Arquitetura* (1962-1968).

We also tried to demonstrate the hypothesis that the installation of the military regime in Brazil led to the removal of IAB architects from the decision making processes of housing policies, a practice that had been sewn and deepened by the Institute in the governments prior to the 1964 coup.

Keywords

Brazilian Architects Institute, housing policies, 1960s, architecture magazines

118-125

07 | La memoria en la ciudad de Juvenal Baracco. Los estudios sobre la ciudad de Lima como herramienta para el proyecto de arquitectura _Octavio Montestruque Bisso

A mediados del siglo XX, Lima crece vertiginosamente debido a las migraciones de las zonas rurales hacia las periferias desocupadas de la ciudad. Las nuevas barriadas, autoconstruidas y autogestionadas, rápidamente se convierten en el paisaje de la pobreza, incorporando en su estructura urbana las formas de la arquitectura tradicional que se adaptan al contexto de la capital.

Por otro lado, la arquitectura moderna funcionalista actúa sobre la ciudad consolidada, destruyendo la arquitectura tradicional colonial sin respetar su escala o la trama urbana. Ambas ciudades se unen a partir de los años setenta convirtiéndose a Lima en una superposición de capas históricas, urbanas y sociales y llamando la atención de sociólogos, arquitectos y antropólogos que estudian cómo el crecimiento no planificado de la ciudad está construyendo, espontáneamente, la identidad peruana.

El artículo presenta la visión crítica de uno de los arquitectos peruanos contemporáneos más importantes, Juvenal Baracco, quien propone una metodología de estudio de la ciudad en desarrollo y la traduce en un edificio en particular, la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, ubicada en la capital peruana. El estudio de Lima que realiza en el taller de la Universidad Ricardo Palma, así como sus propuestas arquitectónicas actúan sobre la idea de una ciudad en crecimiento de la que aún no se conoce la forma final.

Palabras clave

Juvenal Baracco, Lima, manzana, taller, tipología, ciudad, crecimiento urbano

126-131

08 | Narrar la arquitectura del destierro. Las revistas y los arquitectos del Exilio Español en México _José Manuel Rosales Mendoza

El exilio republicano español, producto de la guerra civil española, atrajo a México unos 20.000 refugiados. Esta migración incluyó un numeroso grupo de arquitectos, ingenieros, aparejadores, técnicos y constructores, los cuales desarrollaron una fructífera carrera en su país de acogida. Parte de las contribuciones del exilio, fue la publicación o promoción de artículos y revistas especializadas en materia de arquitectura, ingeniería, construcción o interiorismo. El presente trabajo expone la labor de los refugiados españoles en las revistas mexicanas: *Arquitectura-México*, *Las Españas*, *Ciencia y Decoración*.

¿Quiénes participaban en estas revistas y que función comunicativa cumplían sus escritos? ¿Qué temáticas abordaban los arquitectos exiliados y qué aportaban a la arquitectura mexicana? ¿Qué relación se expresa mediante los artículos con la España franquista y el resto de la diáspora española? A esta y otras temáticas trataremos de aproximar respuestas.

Palabras clave

Revistas, exilio, arquitectos, arquitectura, siglo XX, México

07 | Memory in the city of Juvenal Baracco. Studies on the city of Lima as a tool for the architectural project _Octavio Montestruque Bisso

In the middle of the 20th century, Lima grew rapidly due to migrations from rural areas to the unoccupied peripheries of the city. The new neighbourhoods, self-built and self-managed, quickly became the landscape of poverty, incorporating into their urban structure forms of traditional architecture that adapt to the context of the capital.

On the other hand, the modern functionalist architecture acts on the consolidated city, destroying the traditional colonial architecture without respecting its scale or urban layout. Both cities come together from the seventies, converting Lima into a superposition of historical, urban and social layers and, drawing the attention of sociologists, architects and anthropologists who study how the unplanned growth of the city is spontaneously building the Peruvian identity.

The article presents the critical point of view of one of the most important contemporary Peruvian architects, Juvenal Baracco, who proposes a methodology for the study of the developing city and translates it into a particular building, the School of the Air Force of Peru, located in the Peruvian capital. The study of Lima that makes in the workshop of the Ricardo Palma University, as well as his architectural proposals act on the idea of a growing city from which the final form is not yet known.

Keywords

Juvenal Baracco, Lima, block, workshop, typology, city, urban grow

08 | Narrating the architecture of exile. The magazines and the architects of the Spanish Exile in Mexico _José Manuel Rosales Mendoza

The Spanish Republican exile, product of the Spanish Civil War, attracted some 20,000 refugees to Mexico, this migration included a large group of architects, engineers, surveyors, technicians and builders, who developed a successful career in their host country. Part of the contributions of the exile, was the publication or promotion of articles and specialized magazines in the field of architecture, engineering, construction or interior design. This work exposes the work of Spanish refugees in Mexican magazines: *Architecture-Mexico*, *Las Españas*, *Science and Decoration*.

Who participated in these journals and what communicative function did they fulfill their writings? What themes did the exiled architects address and what did they contribute to Mexican architecture? What relationship is expressed through articles with Francoist Spain and the rest of the Spanish diaspora? To this and other topics we will try to approximate answers.

Keywords

Magazines, exile, architects, architecture, 20th Century, México

132-139**09 | La Bial de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo. La paulatina transformación de la profesión del arquitecto en Chile. 1977 – 1983 _Fernando Portal**

La relación entre la producción de debates arquitectónicos y la implementación del modelo neoliberal, dada en Chile a finales de los años setenta, es especialmente relevante de analizar, considerando que los vectores de la implementación temprana del modelo neoliberal –tales como las políticas orientadas a la desregulación del mercado, la reducción del Estado y el debilitamiento de las organizaciones civiles– encontraron en el espacio urbano un recurso clave. La creación de un “urbanismo neoliberal”, entendido como un proceso político de amplias y violentas transformaciones culturales, afectó directamente a la práctica profesional del arquitecto, debilitando su papel público y transformando la percepción social de su ejercicio profesional. En este contexto, el presente artículo explora cómo cambiaron los debates profesionales y pedagógicos de la arquitectura, en relación con las transformaciones culturales impuestas por el neoliberalismo en Chile. Para ello, se enfoca en el proceso de constitución y en los resultados de las primeras cuatro versiones de la Bial de Arquitectura, una esfera pública sustituta –al ser desarrollada en el contexto de una dictadura cívico-militar–, donde el conflicto entre una práctica profesional de interés social y una práctica profesional orientada al mercado, puede estudiarse a partir del registro que las bienales ofrecen del encuentro entre discurso arquitectónico, políticas públicas, proyectos pedagógicos y marcos conceptuales de la arquitectura.

Palabras clave

Historia de las exposiciones, exposiciones de arquitectura, políticas culturales en dictadura, posmodernismo en arquitectura, urbanismo neoliberal

140-147**10 | Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas. Índices de una expresión gráfica implicada _Alberto Bravo de Laguna**

Los diferentes idearios y propósitos de los grupos de arquitectos en torno a lo “colectivo” derivan en arquitecturas y otras producciones muy diversas. La importante atención a lo gráfico será un elemento común entre esa heterogeneidad. La divulgación de su arquitectura y sus procesos son en general un objetivo esencial en los “colectivos” ...planos, dibujos y maquetas serán un material idóneo para difundir su obra y sus ideas en publicaciones y en la red. Algunos colectivos escogidos por su cuidado en “lo gráfico” dejan constancia de lo expuesto. Seis estudios seleccionados aportan el imaginario gráfico a analizar desde tres apartados: trasgresión, experimentación y comunicabilidad como componentes característicos de las estrategias gráficas en la arquitectura de los colectivos.

Palabras clave

Arquitectura, colectivo, expresión gráfica, proceso, proyecto

09 | The Architecture Biennial and the Establishment of Neoliberalism. The Gradual Transformation of the Architect’s Profession in Chile, 1977 – 1983 _Fernando Portal

The relationship between the production of architectural debates and the implementation of the neoliberal model in Chile, is especially relevant to analyze considering that the vectors of the early implementation of the neoliberal model –such as policies oriented to the deregulation of the market, the reduction of the State and the weakening of civil organizations– found in the urban space a key resource. The forging of a “neoliberal urbanism” –in addition to a political process of broad and violent cultural transformations– directly affected the architect’s professional practice, obliterating his public role and transforming the social perception of the discipline. In this context, the essay explores how the professional and pedagogical debates of architecture changed, in relation to the cultural transformations imposed by neoliberalism in Chile. To do that, it focuses on the definition and the outcomes of the Chilean Architecture Biennial, a surrogate public sphere developed in the context of the dictatorship, where the professional clash between a social and a market oriented professional practice is rendered through the record that the biennial offers of the encounter between architectural discourse and public policies, pedagogical projects and conceptual frameworks of architecture.

Keywords

Exhibitions History, Architecture Exhibitions, Cultural Policies in Dictatorship, Posmodernism in Architecture, Neoliberal Urbanism

10 | Transgression, experimentation and communicability of graphic design in collective architectures. Sample of a graphic design involved _Alberto Bravo de Laguna

The different ideals and purposes of the groups of architects around the “collective” derive in architectures and other very diverse productions. The important attention to the graphic will be a common element between this heterogeneity. The disclosure of its architecture and its processes are in general an essential objective in the “collective” ... plans, drawings and models will be an ideal material to disseminate their work and their ideas in publications and networks. Some collectives chosen for their care in “the graphic” leave evidence of the exposed. Six selected studies provide the graphic imaginary to be analyzed from three sections: transgression, experimentation and communicability, as characteristic components of graphic strategies in the architecture of collectives.

Keywords

Architecture, collective, graphic narrative, process, project

01 | Intimidad perdida. Paredes y cortinas en la reconstrucción de la privacidad contemporánea _Santiago de Molina

- ARENDR, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, (1958), 2018.
- BACHELARD, Gastón. *La Poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993.
- BYUNG-CHU, Han. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016.
- FRYE, David. *Muros: La civilización a través de sus fronteras*. Madrid: Turner, 2019.
- HERREROS, Juan. "El umbral como centro del mundo", en VV.AA. *Oiza. 100 años*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.
- HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984.
- IVAM Centre Julio González. *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999.
- LOOS, Adolf, "El Principio del Revestimiento", (1898), en LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897/1909*, Madrid: El Croquis Editorial, 1993.
- PERROT, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.
- PLINIO, *Historia natural*. Ed. Consultada, traducción Josefa Cantó. Madrid: Cátedra, 2007.
- POE, Edgar Allan; WILDE Oskara; CANVEY, Julian. *Filosofía del mueble*. Madrid: Casimiro, 2017.
- ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta*, Vol. 8, 1963.
- STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- VV.AA. *Gordon Matta Clark, catálogo de exposición*. Amberes: Internationaal Cultureel Centrum, 1977.
- VERDÚ, Vicente. *Enseres domésticos: amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014.
- WALL, Donald. "Gordon Matta-Clark's Buildings Dissections", *Arts Magazine*, Marzo 1976.

02 | Hacia la idea de ciudades inteligentes. Las propuestas alternativas de ciudad de Juan Navarro Baldeweg para el Centro de Cálculo de Madrid _Covadonga Lorenzo Cueva

- ASHBY, William R. *Design for a Brain*. Londres: Chapman & Hall, 1952.
- ALEXANDER, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.
- CARDOSO, Daniel. *Builders of the Vision. Technology and the Imagination of Design*. Cambridge, Massachusetts: Institute of Technology, MIT Press, 2012.
- CASTAÑOS Alés, Enrique. *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.
- COOK, Peter. "Plug in Cities", *Archigram Magazine* n° 4, Londres, 1964.
- COUFFIGNAL, Louis. *Le dossier de la cybernétique*. Francia: Marabout Université, 1968.
- CULLEN, Gordon. *The Concise Townscape*. Nueva York: Routledge, 1961.
- FANO, R.M.; CORBATÓ, F.J. "Time-Sharing on Computers", *Scientific American Magazine* (septiembre), 1966.
- GARCÍA Asensio, Tomás. "Breve descripción del seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid", *El Centro de Cálculo: 30 años después*. (Catálogo de exposición). Alicante: Museo de Arte Contemporáneo de Elche, Museo de la Universidad de Alicante y Museo de Arte Contemporáneo de Ibiza, 2003.
- HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Cambridge, Massachusetts: Anchor Books, 1966.
- LOBSINGER, Mary Louise, "Two Cambridges. Models, Methods, Systems, and Expertise", *A Second Modernism. MIT, Architecture and the Technosocial Moment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013.
- LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960.
- MOLES, Abraham A. *Theorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Lettres, 1956.
- NAVARRO Baldeweg, Juan. *Sistemas Urbanos. Exploraciones para la elaboración de modelos urbanos desde el punto de vista cibernético*. Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 1969.
- NAVARRO Baldeweg, Juan. "Acción y diseño", "Arquitectura informática", "El autómata residencial", *SA1. Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas, Cuaderno 2*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.
- NAVARRO Baldeweg, Juan, *El medioambiente como espacio de significación* (Memoria de investigación). Madrid: Fundación Juan March, 1975.
- NAVARRO Baldeweg, Juan. "Juan Navarro Baldeweg" (Entrevista de Armando Arconada), *Revista de Cantabria* n° 87. Santander: Caja Cantabria, 1997.
- NAVARRO Baldeweg, Juan. "La luz es el tema" (Entrevista de Óscar Linares), *Revista Diagonal* n° 34, Barcelona, 2013.
- NEGROPONTE, Nicholas. *The Computer Simulation of Perception during Motion in the Urban Environment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1966.
- NEGROPONTE, Nicholas. *The Architectural Machine: Toward a more Human Environment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1973.
- NEGROPONTE, Nicholas. *Systems of Urban Growth*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.
- ODUM, Eugene P. *Ecology*. Nueva York: Rinehart & Winston, 1963.
- REICHARDT, Jasja. *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*, (Catálogo de exposición), Londres: Studio International, 1968.
- SHANNON, Claude; WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois: University of Illinois Press, 1948.
- SMITHSON, Peter. "Team X", *Architectural Design* n° 12, Londres, 1962.
- VON NEUMANN, John. *First Draft of a Report on the EDVAC*. Moore School of Electrical Engineering, University of Pennsylvania, 1945.
- VON NEUMANN, John; GOLDSTINE, Herman. *Planning and Coding of Problems for an Electronic Computing Instrument. Part II, Vol. III*. Moore School of Electrical Engineering, University of Pennsylvania, 1947.
- VON NEUMANN, John. *The Computer and the Brain*. New Haven: Connecticut, 1958.
- VON NEUMANN, John. "The General and Logic Theory of Automata", *Cerebral Mechanisms in Behaviour*. Nueva York: Wiley, 1951.
- WENTWORTH Thompson, D'Arcy. *On Growth and Form*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967.
- WIENER, Norbert. *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1950

03 | Tecnología posible. El mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura española de los años 30 _María Villanueva Fernández; Héctor García-Diego Villarias

- "Arquitectura comercial española. El edificio Carrión de Madrid", *Nuevas Formas. Revista de Arquitectura y Decoración*, nº1, 1935.
- "Concurso privado. Solar Carrión en la plaza de Callao", *Arquitectura*, nº146, 1931.
- "El Club Náutico de San Sebastián", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, nº3, 1931.
- "Exposición de arquitectura y pintura moderna en San Sebastián. Arquitectos: Labayen y Aizpurua. Pastelería y Salón de Degustación Sacha", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, 1º Trimestre, nº1, 1931, pp. 18-19.
- "La Construcción en Madrid. Edificio Carrión (el Capitol)", *La Construcción Moderna*, nº14, 1935.
- "La vivienda del arq. Fernando Salvador", *Viviendas. Revista del Hogar* nº 8, 1933.
- "La vivienda del arq. García Mercadal", *Viviendas. Revista del Hogar* nº 8, 1933.
- "La vivienda del arq. L. Blanco Soler", *Viviendas. Revista del Hogar* nº 8, 1933.
- "La vivienda del arq. R. Bergamín", *Viviendas. Revista del Hogar* nº 8, 1933.
- "Madrid. El edificio Carrión", *Arquitectura*, nº1, 1935.
- "Reforma del café Aquarium en Madrid", *Nuevas Formas. Revista de arquitectura y decoración*, nº10, 1934.
- AZCUE, Dámaso. Anuncio publicitario, *Programa del Gran Teatro del Liceo: Los Maestros Cantores de Nuremberg*, 24-1-1935.
- BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Biografía de Luis Feduchi* (Archivo Ignacio Feduchi).
- BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi 1901-1975*, Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura, MOPU.
- BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. "Pesquisas, recuerdos y una entrevista", *Feduchi: tres generaciones en arquitectura y diseño*, Tabernes Blanques (Valencia): Malabar Serveis Gràfics i Edit, 2009.
- CAPELLA, Juli; LARREA, Quim. *Nuevo diseño español*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991.
- FEDUCHI, Ignacio. Conversación mantenida 19 de diciembre de 2011.
- FEDUCHI, Luis. "Breve historia de Rolaco". *Experimenta: Diseño del mueble en España 1902-1998 (Madrid)*, nº20, 1998.
- FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo. *Luis M. Feduchi Arquitecto y diseñador: una investigación sobre el edificio Carrión*, Tesis Doctoral. Mayo, 1995.
- FULLAONDO, Juan Daniel. *Los Muebles del Capitol*. Madrid: B.D. Ediciones de Diseño, 1980.
- GATEPAC. "Joyería Roca, Barcelona", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, 2º Trimestre, nº14, 1934.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "Bares y cafés", *Obras. Revista de Construcción*, nº16, 1933.
- GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "El bar Chicote. Nuevo bar en la Gran Vía (Madrid)", *Arquitectura*, nº150, 1931.
- HEYDT, Hermann. Anuncio publicitario, *Abc* (07/08/1934).
- JIMENEZ DE LA NAVA, María. "Rolaco. Estudio histórico de la marca". Trabajo Fin de Grado. Tutor: Pedro Feduchi. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, junio 2017.
- LABAYEN, Joaquín; AIZPURUA, José Manuel. "Real Club Náutico de San Sebastián", *Arquitectura*, nº130, 1930.
- OLFSDDOTTIR, Asdís. *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps. La diffusion internationale du design entre 1920-1940*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2017.
- SAN VICENTE, Jesús. "Entrevista a Javier Feduchi", *Experimenta: Diseño del mueble en España 1902-1998 (Madrid)*, nº20, 1998.
- TORRES, Raimon. et al. *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole, 1994.
- VV. AA. *El diseño industrial en España*, Madrid: Cátedra, 2010.
- VV. AA. *José Manuel Aizpurua: Fotógrafo. La Mirada Moderna*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Ediciones Aldeasa, 2004.
- VIDAL, Mercè. "Design history in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean historical and vernacular sources", *Design Discourse*, Vol. III nº 4, 2008.
- VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María; GARCÍA-DIEGO, Héctor. "La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta", *Proyecto, progreso, arquitectura* nº 11.
- WOHNBEDARF web: <https://www.wohnbedarf.ch/de/ueberuns/geschichte/>
- ZABALBEASCOA, Anaxu. "El siglo en sillas", *VV.AA. 300% Spanish Design*. Barcelona: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales Barcelona, Sociedad Editorial Electa, 2005.

04 | La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites _Iván Capdevila Castellanos

- GEDDES, Patrick; THOMSON, J. Arthur. *Evolution*. New York: H. Holt and Co, 1911.
- HENDERSON, Nigel. *Photographs of Bethnal Green 1949-1952*. Nottingham: Midland Group, 1978.
- MASSEY, Anne. *The Independent Group: modernism and mass culture in Britain, 1945-59*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1995.
- PAOLOZZI, Eduardo. *Eduardo Paolozzi: artificial horizons and eccentric ladders: works on paper 1946-1995*. London: British Council, 1996.
- RISSELADA, Max. VAN DEN HEUVEL, Dirk (eds). *Team 10: 1953-81, in search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI, 2005.
- ROBBINS, David (ed). *The Independent Group: postwar Britain and the aesthetics of plenty*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1990.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967.
- SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004.
- WALSH, Victoria. *Nigel Henderson: parallel of life and art*. London: Thames & Hudson, 2001.

05 | Desde la Embajada de Estados Unidos. La arquitectura moderna como herramienta política en España _María del Pilar Salazar Lozano

Atlántico, revista cultural, nº 22, Embajada de EEUU en Madrid, 1963.

Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid, nº6, Colegio de Arquitectos, 1959.

DELGADO, L. "La maquinaria de la persuasión. Política informativa y cultural de Estados Unidos hacia España". En *Ayer* nº 75, 2009.

HAYES, C.J.H. *Wartime Mission in Spain, 1942-1945*. Lucknow Books, 2016.

LAHUERTA, J.J. "Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50" en *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades*. Barcelona: DOCOMOMO Ibérico, 1998.

NARA, RG 306, Country Files 1949-1965, Spain, Boxes 30, 57, 68, 69, 89.

NARA, RG 59, Country Files, 1955-1966, Madrid, Box 31.

NARA, RG 469. Record of the US Foreign Assistance Agencies, 1948-62. USOM to Spain Box 6.

NIÑO, A.; MONTERO, J.A. (eds.) *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012.

NO-DO, nº 532ª, 16 Marzo 1953 <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-532/1468782/>

Noticias de Actualidad, Casa Americana, Madrid.

TRUMAN, President "Address on Foreign Policy at a Luncheon of the American Society of Newspaper Editors". 20 abril 1950. <https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=715>

United States Information and Educational Exchange Act of 1948, Public Law 80-402, 62 Stat. 6, Title I, Secc.2 <https://www.state.gov/documents/organization/177574.pdf>

ZUAZO, J. *Arquitectos y horizontes arquitectónicos en el nuevo mundo*. Madrid, Colección "Estados Unidos" Langa y Cía, 1954.

06 | La participación del Instituto de Arquitectos do Brasil en las políticas habitacionales brasileñas de los años 60 _Marina Lage da Gama Lima

ABREU, Mauricio. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPLANRIO, 1987.

ARQUITETURA nº 12. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1963.

ARQUITETURA nº 13. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1963.

ARQUITETURA nº 15. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1963.

ARQUITETURA nº 37. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1966.

ARQUITETURA nº 44. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1966.

ARQUITETURA nº 47. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1966.

ARQUITETURA nº 48. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1966.

ARQUITETURA nº 82. Instituto de Arquitetos do Brasil 2014, [edição especial].

BOBBIO, Nabil. *Direita e esquerda. Nogueira*, 3ª ed. São Paulo: UNESP, 2001.

BONDUKI, Nabil.; KOURY, Ana Paula. "Das reformas de base ao BNH. As propostas do Seminário de Habitação e Reforma Urbana", *Arquitextos*, nº 120. São Paulo: Vitruvius, 2010. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.120/3432>

Brasil, Mensagem Presidencial ao Congresso Nacional, março de 1963.

Brasil, Mensagem Presidencial ao Congresso Nacional, março de 1964.

Brasil, Decreto nº 50.488 de 25 de abril de 1961.

FRANCISCONI, Jorge Guilherme. "Seminário de Quitandinha e Q+50: resultado, avaliação e desafios atuais", *Arquitextos*, año 14, nº 160. São Paulo: Vitruvius 2013. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.160/4880>

FREIRE, Américo.; OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Novas Memórias do Urbanismo Carioca*, Rio de Janeiro: FGV, 2008.

GUANABARA, nº 1. Estado da Guanabara: Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1961-1968.

KORNID, M.A.; MONTEIRO, D.P. *O movimento sindical urbano e o papel do CGT*. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, (s/d). https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/artigos/NaPresidenciaRepublica/O_movimento_sindical_urbano_e_o_CGT, acessado em 04/04/2018.

KOURY, Ana Paula. "A política urbana e a questão social: Quitandinha, o que restou?", *Arquitextos*, año 14, nº 159. São Paulo: Vitruvius, 2013. <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.159/4846>

LEME, Maria Cristina. *Urbanismo no Brasil. 1895-1965*. São Paulo: FUPAM/FAUUSP, 1999.

MARTINS, Rafaela. "A concepção habitacional a partir dos discursos técnicos: o Primeiro Congresso de Habitação (1931) e a Jornada da Habitação Econômica (1941)", *Revista Espacialidades*, vol. 4, nº 3. [online]. 2011.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Mobilização política e arquitetura". En: LOPES, A. H.; VELLOSO, M. P. V.; PESAVENTO, S. J. (Eds.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006.

RIBEIRO, Cecília.; PONTUAL, Virgínia. "A reforma urbana nos primeiros anos da década de 1960", *Arquitextos*, año 10, nº 109, São Paulo: Vitruvius, 2009.

VENTURA, Zuenir. *1968-O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Brasil, Decreto nº 4.230 de 21 de agosto de 1964.

07 | La memoria en la ciudad de Juvenal Baracco. Los estudios sobre la ciudad de Lima como herramienta para el proyecto de arquitectura _Octavio Montestruque Bisso

- BARACCO, Juvenal. "Dependance, Architecture et universite". *L'architecture d'aujourd'hui*, n° 173, 1974.
- BARACCO, Juvenal. "La recomposición de la ciudad perdida". En: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). *III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana*. Buenos Aires: CAPBA, 1988.
- BARACCO, Juvenal. "Conversación con Juvenal Baracco". Agosto 1985. En: DOBLADO, Juan Carlos. *Arquitectura peruana contemporánea. Escritos y conversaciones*. Lima: CONCYTEC, 1990a.
- BARACCO, Juvenal. *Espacio sin límites*. Lima: Art Lautrec, 1990b.
- BARACCO, Juvenal. "Recordando a don Héctor". En: BONILLA, Enrique (ed.). *Héctor Velarde. Arquitecto y humanista*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2011.
- BELAÚNDE, Pedro. *Juvenal Baracco. Un universo en casa*. Bogotá: Escala, 1988.
- DOBNYS, Henry; VÁSQUEZ, Mario. *Migración e integración en el Perú*. Lima: Editorial de Estudios Andinos, 1963.
- FERLENGA, Alberto. *Città e memoria come strumenti del progetto*. Milano: Christian Marinotti, 2015.
- MONTESTRUQUE BISSO, Octavio. "The reconstruction of the tradition. Juvenal Baracco and the recomposition of the lost city". En: TEJEDOR, Antonio; MOLINA, Marta (comp.). *IDA. Advanced Doctoral Research*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018^a.
- MONTESTRUQUE BISSO, Octavio. "Memoria, città, tradizione e sincretismo". En: GALLI, Jacopo (ed.). *Altre modernità. Energie etiche per il progetto*. Milano-Udine: Mimesis, 2018b.
- MATOS MAR, José. *Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.
- PROTZEL, Javier. "Continuidades, hibridaciones y rupturas. Un ensayo sobre la interculturalidad en el Perú". *América Latina Hoy* n°28, 2001.
- ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.
- ROWE, Colin; KOETTER, Fred. *Collage City*. Cambridge: The MIT Press, 1978.

08 | Narrar la arquitectura del destierro. Las revistas y los arquitectos del Exilio Español en México _José Manuel Rosales Mendoza

- BELTRAMINI, Guido; ZANNIER, Italo. *Carlo Scarpa. Architecture Atlas*, Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio. Venecia: Marsilio, 2006.
- 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.
- CORRAL DEL CAMPO, Francisco del. *Agua, Esencia del espacio en la obra de Carlo Scarpa*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013.
- DAL CO, Francesco et al. "Carlo Scarpa", *A+U Architecture and Urbanism*, edición extraordinaria. Tokio: a+u Publishing Co Ltd, octubre 1985.
- DAL CO, Francesco; MAZZARIOL, Giuseppe. *Carlo Scarpa. Opera completa*. Milán: Electa, 1984.
- ESPOSITO, Anselmo; POLLIFRONE, Luciano. "Itinerario Domus 19: Scarpa e Venezia", *Domus* n° 678, diciembre 1986.
- GIOVANARDI, Renata. *Carlo Scarpa e l'acqua*. Venecia: Cicero, 2006.
- 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*. Berlin: DOM publishers, 2014.
- LOS, Sergio. *Carlo Scarpa*. Colonia: Benedikt Taschen, 1993.
- 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.
- 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.

09 | La Bienal de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo. La paulatina transformación de la profesión del arquitecto en Chile. 1977 – 1983 _Fernando Portal

- ALBRECHT, C. "La temática nacional: Vivienda Social, hoy", *AUCA* n° 43, 1981.
- BENNETT, T. "The Exhibitionary Complex". *New Formations* n° 4, 1988.
- BOANO, C. "Foucault and Agamben in Santiago. Governmentality, dispositive and space". En: BOANO, C. (ed.) *Neoliberalism and Urban Development in Latin America: The Case of Santiago*. London: Routledge, 2018.
- COLOMINA, B. Introduction: *On Architecture, Production and Reproduction*. In *Architecture production*. New York: Princeton Architectural Press, 1988.
- "Discurso del presidente de la III Bienal de Arquitectura. Arquitecto Marcelo Etcheverry O.", *Revista CA* n° 31, 1981.
- FERNANDEZ, C. "1977: Primera Bienal de Arquitectura". *El Mercurio*, 29 de Mayo, 1977.
- FERNÁNDEZ COX, C. (1988). "Remirando las bienales", *Revista CA* n° 52.
- "Gran Premio Bienal". *Revista CA* n° 31, 1981.
- Hacia el "Premio Bienal de Arquitectura", *El Mercurio*, 1 agosto, 1981, D1 – 4.
- HERNÁNDEZ, A. "Discurso del Presidente del Colegio de Arquitectos", *Revista CA* n° 25, 1979.
- "Historia y teoría de la arquitectura son ahora disciplinas operativas. *El Mercurio* - Edición Especial Recuperación Histórica y Contenido Actual de Nuestra Arquitectura. 6 de agosto, 1983.
- Introducción. *Revista CA* n° 25, 1979.
- JARA, C. *Ciudad, Sociedad y Acción Gremial. Los arquitectos de Chile en el siglo XX*. Santiago: Ediciones LOM, 2015.
- LEVY, A.; MENKING, W. *Architecture on display: On the history of the Venice Biennale of Architecture*. London: AA Publications, 2010.
- LIERNUR, F. "Portales del Laberinto: comentarios sobre la Arquitectura en Chile, 1977-2007". En: LIERNUR, F. (ed) *Portales del Laberinto. Arquitectura y Ciudad en Chile, 1977-2009*. Santiago: co-op/UNAB, 2007.
- LLANO, J.; QUIROGA, N. (2017). "Desinventario de un archivo en uso". Recuperado el 18 de junio del 2019, de *Acción Pedagógica*: <https://accionpedagogica.wixsite.com/accionpedagogica/bienal-2017>
- MÁRQUEZ, J. "Recuento IV Bienal", *Revista CA* n° 36, 1983.
- MYERS, J. "On the Value of a History of Exhibitions". *The Exhibitionist*, n° 4, 2011.
- PELKONEN, E.-L. "Minig the Paradox". En *Exhibiting Architecture, A Paradox?* New Haven, Connecticut: Yale School of Architecture, 2015.
- PEREZ, F. "Sección Encuentro. El futuro del pasado", *Revista CA* n° 35, 1983.
- PEREZ, S.; & PORTAL, F. (n.d.). "Miguel Lawner y VIEXPO". En R. Greene (Ed.), *Miguel Lawner*. Santiago de Chile: Editorial Bifurcaciones.
- PÉREZ DE ARCE, R. "Notas sobre Santiago y el Concurso Bienal", *Revista CA* n° 25, 1979.
- RATTEMEYER, C. "What History of Exhibitions?" *The Exhibitionist*, n° 4, 2011.
- "Reafirmación de los valores permanentes de la arquitectura". *El Mercurio*, Edición Especial Recuperación Histórica y Contenido Actual de Nuestra Arquitectura, 6 de agosto, 1983.
- RIVERA, H. "VI Encuentro de Arquitectos Cono Sur", *Revista CA* n° 31, 1981.
- SHEIKH, S. "A Conceptual history of exhibition-making" en *Former West* website: <https://formerwest.org/ResearchCongresses/1stFormerWestCongress/Video/AConceptualHistoryOfExhibitionMaking>. Junio 18, 2009.
- SZACKA, L. C. "Introduction: The Architecture Exhibition in Context". En: SZACKA, L. C. *Exhibiting the Postmodern, The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venezia: Marsilio Editore s.p.a. 2016.
- SZACKA, L. C. *Mediated Messages. Periodicals, Exhibitions and the Shaping of Postmodern Architecture*. London: Blomsbury Visual Arts, 2018.
- SZMULEWICZ, I. "Cuatro décadas de arte en el espacio público en Chile". En I. Szmulewicz (Ed.). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Ediciones Metales Pesados, 2015.
- TUCA, I.; ELIASH, H.; OYARZÚN, P.; MOSCATO, J. "Problemas y tendencias en la Arquitectura del Cono Sur", *Revista de Arquitectura* n° 9, 1997.
- URREJOLA DITTBORN, P. "25 años de bienal" en *XIII Bienal de Arquitectura: Globalización, Comunicación, Arquitectura*. Santiago de Chile: Colegio de Arquitectos, 2002.
- WARD, M. "What's Important about the History of Modern Arte Exhibitions?" en R. Greenberg; B. W. Ferguson; S. Nairne (Eds.). *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge, 1996.
- "3ra Bienal 1981. Vivienda Urbana", *Revista CA* n° 28, 1981.

10 | Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas. Índices de una expresión gráfica implicada _Alberto Bravo de Laguna Socorro

ARQUITECTURAS COLECTIVAS. <https://arquitecturascolectivas.net/>

ASSEMBLE. <https://assemblestudio.co.uk/>

BASURAMA. <http://basurama.org>

BOAMISTURA. <http://www.boamistura.com>

CONVERSANDO-CON-PKMN-ARQUITECTOS. <http://la-camara-me-adora.blogspot.com>

CLOUDERVIEW. "Entrevista con Aurora Adalid de Zuloark". <http://clouderview.com>, <https://www.stepienybarno.es>. 2014

EESTUDIO. <http://www.eeestudio.es>

ENORME. <https://enormestudio.es>

ETSAZ-USJ.ZULOARK. "Arquitectura y Sociedad". <http://carroquinoarquitectos.com>. 2010

FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (ed.). "Colectivos españoles. Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas", *Arquitectura Viva*, n° 145, 2012.

FUNDACIÓN LUIS SEOANE. "20 años de Recetas Urbanas", <https://fundacionluisseoane.gal>, 2018

JAUQUE, Andrés. "El arquitecto no es un creador solitario". *El País*. Madrid. 25/09/2009. En <https://elpais.com/diario>

LÓPEZ MANUERA, Iván. "Notas sobre el "bum". Los colectivos españoles, un ecosistema plural", *Arquitectura Viva*, n° 145. 2012.

LÓPEZ MANUERA, Iván. <http://www.archivodecreadores.es/creadores/zuloark-2011>

MANTILLA RUIZ, Jesús. "Boa Mistura, el arte de tatuar la ciudad" en <https://elpais.com/cultura>, 2016

MASDÉU BERNAT, Marta. "La enseñanza de la arquitectura en la sociedad actual. La integración de las nuevas formas de práctica profesional en el Taller de Arquitectura", *Rita*, n° 5, 2016.

MASSAD, Fredy. *La viga en el ojo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2015.

MONTAGUD, Ángela; PEÑA, Alba. "Entrevista con ENORME studio, la evolución de PKMN Architectures", <https://morewithlessdesign.com/entrevista-enorme-studio/> 2016

MONTANER, Josep María. "Crítica radical: las formas de la acción". *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep María. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

ORTEGA, Luis (ed.) "Amposta: primer premio estudiantes". *Quaderns d'arquitectura i urbanismo. Concurso Internacional de viviendas en Cataluña*, 2004.

PKMN Architectures. <https://morewithlessdesign.com/entrevista-enorme-studio/>

RAE. Real Academia Española. <http://www.rae.es/>

RECETAS URBANAS <http://www.recetasurbanas.net>

SCHUMACHER, Patrik en <https://www.facebook.com/patrik.schumacher.10/posts/10206633615672016> citado en ZAERA-POLO, Alejandro. "Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?", *El Croquis*, n°187, 2016.

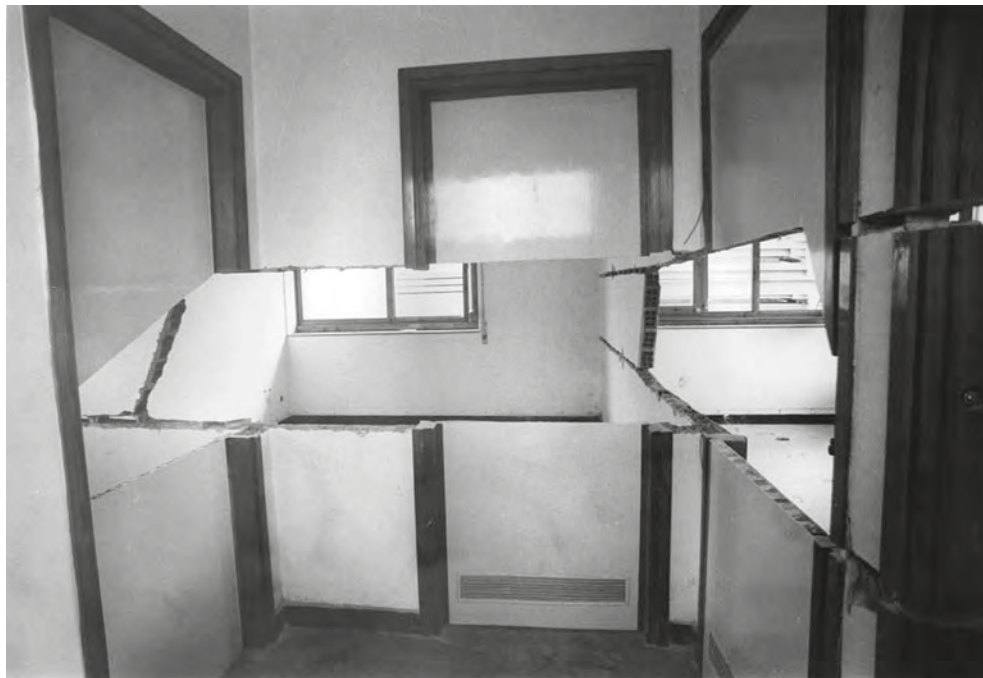
ZABALBEASCOA, Anaxu "Santiago Cirugeda, el agitador de la arquitectura", *El País*, 02/ 08/ 2007 <https://elpais.com>.

ZABALBEASCOA, Anaxu "La necesidad de lo superfluo en un campo de refugiados", *El País*, 19/ 06/ 2018 <https://elpais.com>.

ZAERA-POLO, Alejandro "Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?", *El Croquis*, n° 187, 2016.

ZULOARK <http://zuloark.com>

01 | Intimidad perdida. Paredes y cortinas en la reconstrucción de la privacidad contemporánea _Santiago de Molina



[1]

No quedan ya lugares donde refugiarnos de la mirada ajena. En una sociedad en la que la palabra transparencia ha perdido su inocente significado y se ha vuelto en sí misma una amenazante tiranía, la arquitectura no puede sustraerse a este radical cambio de signo. Aunque la modernidad explotó la transparencia como seña de identidad de su naciente lenguaje, nadie pudo imaginar, ni sus máximos exegetas, las consecuencias reales de su extensión indiscriminada. Ni los más optimistas dejaron abiertos resquicios para imaginar que esa idea, por entonces solo concerniente al inocuo campo de la estética y connotada positivamente, pudiese alcanzar tal grado de paroxismo ¹. Hoy la pérdida de intimidad y la imposibilidad de dejar huellas perdurables en nuestro habitar cotidiano parecen haber dado cumplimiento a la profecía que encubría el reverso de una diafanidad desmedida. ¿No intuyó nadie la amenazante sombra que suponía despojar la arquitectura de su capacidad liminar?

Hoy el filósofo Byung-Chul Han actúa como oportuno forense: “La coacción de la transparencia deshace todos los límites y umbrales. El espacio se hace transparente cuando es nivelado, alisado, desinteriorizado”. No se trata de un mero diagnóstico sobre la desaparición del concepto de “dentro”. La transparencia también impide el acceso al manantial de lo trascendente que de allí brota. “El alma humana necesita esferas en las que pueda estar en sí misma sin la mirada del otro. Lleva inherentemente una impermeabilidad. Una iluminación total la quemaría y provocaría una forma especial de *síndrome psíquico de Burnout*.” ² El generalizado sentimiento de quemazón, la experiencia de “vivir en carne viva”, provocado por la disolución de la interioridad invita a preguntarse si es aún posible la construcción de filtros que nos protejan del extenuante roce con la vida. ¿Llega a tiempo la arquitectura de proponer espacios donde sea posible la experiencia de la soledad?

Desde luego, ni la herencia moderna ni su corolario posmoderno llegaron a plantear siquiera la necesidad de algún tipo de envoltorio al pulcro obsequio que suponía el *continuum espacial*. Las paredes y las cortinas, esos viejos inventos de la civilización que servían para protegernos levemente de la incómoda fricción con nuestros congéneres, parecen haber recuperado ahora su razón de ser. Al menos, ahondando en nuestro pasado más personal, aún podemos recordar los efímeros espacios de sombra que nos brindaban durante los lejanos juegos de infancia.

Resumen pág 64 | Bibliografía pág 68

Universidad San Pablo CEU de Madrid. Santiago de Molina, Doctor Arquitecto ETSAM. Profesor titular de Proyectos en la Universidad San Pablo CEU de Madrid y profesor no permanente en la UAH. Su obra y escritos han sido publicados en medios como *El Croquis* o *Arquitectura viva*. Autor de los libros *Hambre de Arquitectura*, *Arquitectos al margen*, *Múltiples* y *Collage y Arquitectura*. Dirige la revista *Constelaciones* y la página *Múltiples estrategias de arquitectura*. estudio@santiagodemolina.com

Palabras clave

Intimidad, transparencia, paredes, cortinas, Matta-Clark, Anne Holtrop, Luis Callejas, Petra Blaisse

Método de financiación

Financiación propia

¹ Ni siquiera Rowe entre los más destacados estudiosos de la transparencia logró esquivar su ambigüedad latente. ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. "Transparency: Literal and Phenomenal", *Perspecta*, Vol. 8, 1963, pp. 45-54.

² El síndrome de Burnout es una de las modernas patologías laborales y está relacionada con un estado de extenuación física, emocional o mental que provoca una creciente falta de interés en el trabajo. BYUNG-CHU, Han. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016, p. 14.

³ HERRMANN, Wolfgang. *Gottfried Semper*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1984, cita de SEMPER, Gottfried. *Vergleichende Baulehre*. 1849-1850, pp. 196-199.

⁴ PERROT, Michelle. *Historia de las alcobas*. Madrid: Siruela, 2011.

⁵ La modernidad ha empleado el muro como idea arquitectónica-compositiva en numerosas ocasiones. Los estudios de casas - muro de John Hejduk, o el más reciente de Christian Kerez son ejemplos que aluden a esa dimensión. Pero este trabajo no es un intento por ser exhaustivo con los casos sino con el ánimo que los conecta.

⁶ FRYE, David. *Muros: La civilización a través de sus fronteras*. Madrid: Turner, 2019.

⁷ ARENDT, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Ed. consultada, ARENDT, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2018, p. 82.

Efectivamente un marcado sentimiento de nostalgia asoma entre los pliegues de las gastadas cortinas y los rincones de las sucias paredes, pero ¿tiene lugar o fecha de nacimiento el sentido de resguardo? ¿Se trata de un anhelo propiamente humano o pertenece a un estado aún más remoto? Ni siquiera Laugier ni la hipótesis del origen de la arquitectura en el seco maderamen de su cabaña primitiva explicaba el profundo sentido de un verdadero refugio. Aunque las teorías sobre el origen de la arquitectura vertidas hasta la aparición de los descubrimientos de la arqueología, la etnología y la antropología modernas se encontraban en el terreno de lo puramente especulativo, los escritos de Gottfried Semper resultan, todavía, clarividentes. Para Semper las paredes ligeras arroparon al hombre antiguo como si se tratasen de un vestido necesitado de cuerpo para sostenerse. No es insignificante que obviara la necesidad de que éstas gozasen de la cualidad de la consistencia: "El material básico que estableció la norma para la delimitación vertical del espacio no fue la pared de piedra, sino un material que, aunque menos durable, influyó por mucho tiempo en la evolución de la arquitectura tan poderosamente como la piedra, los metales o la madera. Me refiero a la valla, la estera y la alfombra"³. La genealogía de la pared como vestimenta encuentra en la arquitectura tradicional de Japón y en el aprecio por sus paneles de papel deslizante una ilustración inmejorable. En occidente pasa por la "Boiserie" francesa de los siglos XVII y XVIII y desemboca, como un fenómeno de misteriosos vasos comunicantes en Rietveld y la fiesta Neoplástica de la casa Schröder. En todos esos instantes la pared oscila entre la construcción de la privacidad y el soporte ornamental de la habitación.

Sin embargo tras paredes y muros no late la misma exigencia psicológica. Si las paredes son esencialmente ligeras, la fenomenal descarga del muro comenzó en el instante en que unas manos emplearon su superficie como soporte pictórico. Desde los frescos romanos, donde el color disuelve su corporeidad gracias a las vívidas escenas que contienen, a los panelados franceses del barroco, las superficies verticales del muro han constituido siempre un área disponible para el desarrollo del arte del ornamento y de la pintura, haciendo de ellas un verdadero "paisaje de interiores". Apenas ha sido subrayado el valor del ornamento como máscara tendente a neutralizar la propia pared a la vez que, en su envés, sostiene el espacio invisible de la habitación adyacente. En el palacio barroco gracias a esas superficies, pesadas o de madera, ricamente cubiertas y labradas de florituras, telas y espejos, se oculta tanto la vida del otro lado como puertas secretas, dobles fondos e intrigas⁴. Después, cuando el Movimiento Moderno tuvo la capacidad técnica de exfoliar el muro en sus diversos componentes, dejando que la estructura se convirtiese en pilares y la fachada se decapara en aislamientos de todo tipo –cámaras de aire, cierres, barreras de vapor y múltiples membranas–, su antigua compacidad se volvió, irremediamente, una reliquia.

Con todo, hay que observar que junto con la desaparición del muro se dio también la de una de las fuerzas psicológicas más poderosas que lo sostenían: la capacidad de construir un "fuera", la de cercenar la realidad de lo que quedaba al otro lado⁵. La realidad contemporánea del muro solo parece conservar su empobrecida dimensión político-económica y representa, antes que lo infranqueable, la desigualdad entre sus dos caras. Traspasar un muro, el más espinoso de ellos, supone saltar más que a otro universo, a uno psicológicamente diferente. Porque el muro, antes que ser el símbolo de un aislamiento sellado e impracticable, representa la siempre desigual fortaleza de sus caras: una tratando de saltar a su través y la otra intentando defender el envite. A pesar de colgar nuestra intimidad en el "muro" de Facebook, intuimos la silenciosa y amenazante presión que late en su cara oculta por apropiarse de ella. Aunque un constructor contemporáneo de muros pueda entorpecer con ellos el paso inmigrante, no puede impedir que se cuele, por sus rendijas, el aliento de esperanza que sopla a su través⁶.

Frente a la creciente dureza –al menos simbólica– del muro, la pared contemporánea se ha convertido en un filtro cuya permeabilidad ha ido en vertiginoso aumento. Tradicionalmente las paredes no han tenido como objetivo prioritario el aislar por completo sino tan solo separar eficaz y levemente las cosas. En apariencia su función primaria es obviar la presencia del "otro". Pero indirectamente permiten la convivencia y hasta respaldan el orden social establecido. Es decir, aunque no realizan sus cometidos de un modo plenamente satisfactorio no hemos logrado encontrar, hasta el día de hoy, mejor repuesto.

Las paredes, en cuanto a maquinaria de trinchar espacios, son el instrumento preferido del mercado inmobiliario ya que gracias a ellas se es capaz de vender más y más habitaciones en una misma propiedad. Sin embargo, la propiedad, apunta Hannah Arendt, implica algo más que la posesión de un espacio entre paredes. Implica tanto la seguridad de no ser visto y oído como la de no ser obligado a ver y oír a los demás⁷. Confiamos en el poder de las paredes y, a la vez, ponemos en entredicho su pobre capacidad aislante, convertidas cada noche en una

cantera de opacas conversaciones y gemidos. Al menos, nos decimos, no nos obligan a ver simultáneamente los rostros de quienes los emiten.

Con todo, al otro lado de la pared no hay, a priori, alguien hostil en su sentido literal, es decir, no ejerce hacia nosotros una presión bélica y pública –aunque el mundo de los vecindarios es variopinto y nunca nada es descartable– sino que tras ellas existe alguien simplemente molesto y el inevitable encuentro en el ascensor puede compensarse con simples reglas de buena educación. Las paredes atemperan la primitiva hostilidad animal que conserva todo ser humano hacia el “próximo”. Desmentimos cada día la violenta sentencia *Homo homini lupus* porque íntimamente nos sabemos, a su vez, emisores simétricos hacia el envés de esos parapetos. En realidad las paredes solo impiden la última amenaza insoportable, la del tacto. Nos aíslan de un contacto físico no deseado. Por eso resultan membranas de una privacidad incompleta aunque tolerable. A esa tolerancia nos hemos dado llamarla civilización. Sobre el maestreado de yeso que soporta cada rasillón, detrás del gotelé o del papel pintado, está inscrito, secretamente, el emblema de la ciudad. Los muros apenas significan ya nada en la ciudad contemporánea, pero las paredes sustentan sordamente la convivencia en sus calles, plazas y hogares.

Por otro lado, la esencialidad de la pared radica en su condición de mera superficie vertical. Esta doble cualidad hace que el ser humano sienta la pared como un mecanismo de interrupción de su horizonte, un obstáculo limitante peropreciado. El habitante se pasa la vida bordeándolas, tratando de traspasarlas, abriendo huecos en ellas o intentando evitarlas. Pero a la vez, las paredes están sustancialmente injertadas en la retina, crecen desde allí y se prolongan como líneas de fuga. Son, en buena medida, parte de la fisiología ocular y corporal. Gracias a ellas nos sabemos seguros, ya que son un sereno eco de nuestras espaldas y se levantan para nuestra defensa oponiendo el último espacio posible ante el “otro”: el filtro de la distancia.

Las paredes son pobres sujetos de la producción investigadora por parte de los grandes “albatros de las bibliotecas”. Si los muros poseen su propio estado del arte, apenas hay quien ha dedicado su tiempo a las paredes salvo en su dimensión constructiva o a hurgar en sus execrables patologías. No existe una verdadera filosofía ni acaso una fenomenología de los tabiques ni de sus hermanas menores las cortinas. Salvo los trabajos acometidos por la iconografía y los estudios del habitar cotidiano, la historia de la arquitectura moderna solo ha sentido cierto entusiasmo libresco por el binomio del “muro-cortina” sin pensar que, contra la lógica aritmética, son más esas palabras por separado que su pobre conjunto ⁸.

Así las cosas, ¿qué paredes construir cuando todas están perforadas por “cables materiales e inmateriales”, cuando “se descomponen en una ruina a través de cuyas grietas sopla el viento de la comunicación” ⁹? ¿Qué paredes emplear cuando incluso el extraño no permanece lejos, sino

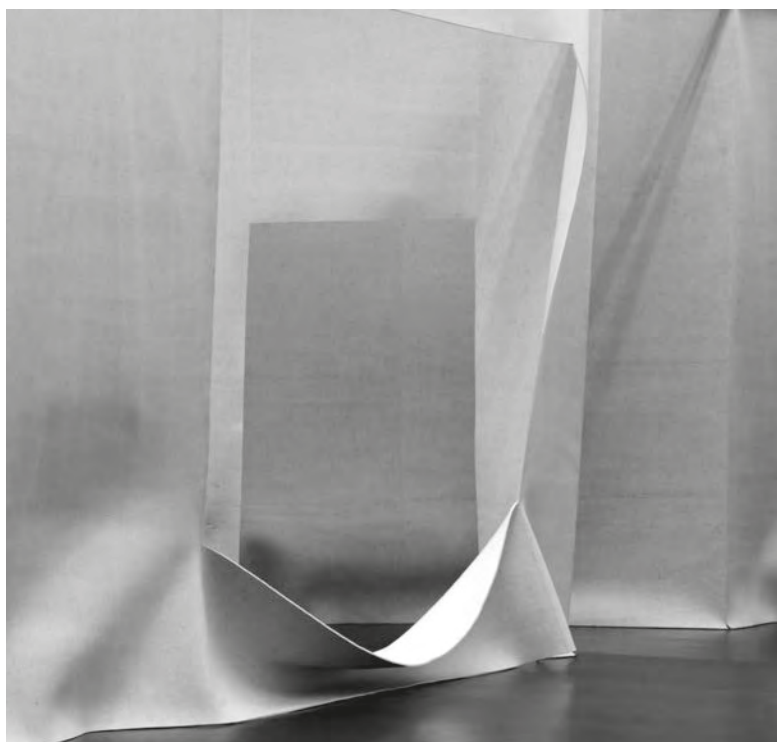
⁸ Mientras que los muros sí han recibido una razonable atención crítica, de todas las tesis doctorales presentadas en nuestro país ninguna se ha dedicado a las paredes en este sentido. Igualmente cabe decir de las cortinas. Salvo comentarios parciales en estudios como los tomos dedicados por ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus, 2001. Bachelard, en su *Poética del espacio*, apenas ha nombrado las cortinas salvo, misteriosamente, para decir que “una cortina es un techo”, lo cual es significativo del estado de la cuestión. BACHELARD, Gastón. *La Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, (1957), 1993, p. 128. Seguramente entre toda la crítica quien ha ahondado más en los ritos de exclusión y separación de las paredes haya sido Robin Evans. Véase su ya clásico, EVANS, Robin. *Translations from Drawing to Building*. Cambridge, Mass: MIT Press, 1997.

⁹ FLUSSER, Vilém. *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, p. 162, citado en BYUNG-CHU, Han. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2016, p. 86.

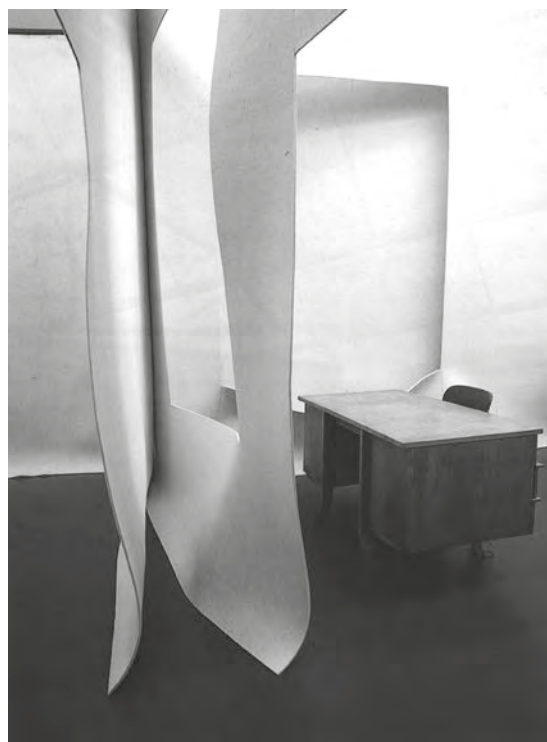
¹⁰ “Es la rígida mentalidad que consiste en que los arquitectos instalan las paredes y los artistas las decoran, lo que ofende mi sentido de ambas profesiones”, entrevista con Gordon Matta-Clark, (entrevistador anónimo) en VV.AA. Gordon Matta Clark, catálogo de exposición, Amberes: Internationaal Cultureel Centrum, 1977, p. 10.

¹¹ “Probablemente me interesen más los aspectos de la estratificación que las vistas inesperadas que se generan con las extracciones; no la superficie sino el filo delgado, la superficie cortada que revela el proceso autobiográfico de su realización”. Entrevista con Gordon Matta-Clark, por WALL, Donald. “Gordon Matta-Clark’s Buildings Dissections”, *Arts Magazine*, marzo 1976, pp. 74-79. Ahora en IVAM Centre Julio González. Gordon Matta-Clark. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999, p. 168.

[2]



[3]



[1] Gordon Matta-Clark, "W-Hole House", Génova, 1973. Imagen de VV.AA., IVAM Centre Julio González. *Gordon Matta-Clark*. Valencia: IVAM Centre Julio González, 1999, p.181.

[2] [3] Anne Holtrop. *Felt Pavilion*, Kunsthall de Rotterdam, 2012-2013. Imágenes estudio Holtrop.

[4] MORRIS, Robert. *Fielto gris*. 1967. MOMA, imagen ROCOR.

que está instalado en el salón, en el baño o en el dormitorio gracias a la invasión consentida de un mundo en red? ¿Qué paredes erigir cuando éstas son una pura ruina?

Cuesta encontrar una imagen que encarne mejor la idea de un mundo de paredes taladradas por el helador aire de un afuera sin fin que la obra de Gordon Matta-Clark. Su obra de tabiques rasgados, de cortes que dejan al descubierto el núcleo funcional de la arquitectura, constituye una extraordinaria metáfora de la situación del interior contemporáneo. Destripadas con sierras eléctricas, perforadas con martillos neumáticos y desgajadas a golpe de serrucho, cada una de sus paredes queda convertida en una imprevista sección, capaz de mostrar un orden constructivo vuelto tridimensional. Aunque Matta-Clark destruye, más que la pared, su contenido semántico¹⁰. En *W-Hole House* [1] no importa tanto el quitar materia o disolver la capacidad de resguardo de la pared, como el hecho de conservarla en un estado precario, bordeando el colapso, en un equilibrismo suicida. En esos momentos es capaz de ofrecer un suplemento de sentido como filtro, aunque de un orden distinto. ¿Podemos "habitar las paredes" cuando están próximas a dejar de serlo? El rasgado puramente horizontal de los tabiques deja los paños en fatales condiciones de estabilidad. Pero al contemplar esos restos del habitar, colgados, sin peso, se revelan como pertenecientes a la inesperada familia de los tejidos. Antes de desaparecer, sus paredes hechas cortinas nos descubren, paradójicamente, que entre sus funciones más poderosas está precisamente la de "velar" por los habitantes¹¹. Estas analogías son talismanes para el artista y para el arquitecto. Señalan un punto de partida para reconstruir nuevos modos de distancia y un campo de trabajo verosímil sobre la interpretación de sus posibilidades.

El artista y arquitecto Anne Holtrop aborda esa doble condición de la pared y la cortina con una agudeza extraordinaria en el *Felt Pavilion* realizado para la feria del Kunsthall de Rotterdam [2] y [3]. El resultado pertenece a los ambiguos territorios entre disciplinas reverenciados por Rosalind E. Krauss y la generación de los años setenta. Pero la intuición sobre las posibilidades de la felpa para ser a la vez textura vertical, pared flácida y vestido muestra una infrecuente fineza en cuanto a los pormenores del habitar. ¿Cumple una pared de felpa con los requerimientos exigibles a todo filtro? ¿Brinda igual protección psicológica que el resto de las paredes? ¿Por qué no es pues un material habitual para este cometido? Para Holtrop no es trascendente que esas paredes necesiten estar colgadas como pesados telones. Tampoco que en una pared de fieltro la adecuada funcionalidad de puertas y ventanas quede en entredicho. Una jamba o un dintel se hacen líneas blandas incapaces de soportar una hoja que las cierre debido a la inevitable deformación del material. Sin embargo, y a la vez que se ofrece un panorama interior de una blandura casi animal, todo parece encorvarse en torno al habitante volviéndose arquitectura. Aunque dada la complejidad inabarcable del mundo y que precisamente la arquitectura es el arte de seleccionar qué problemas resolver, ¿dónde se encuentran sus verdaderas prioridades?

[4]



Resuena en esta obra de Holtrop la inesperada flacidez de los objetos de Claes Oldenburg en los años sesenta, con sus máquinas de escribir, interruptores e inodoros de tela –*Soft Toilet, o Soft Light Switches*–, y el íntimo sentido de protección descubierto en el fieltro –y la grasa– por la obra de Joseph Beuys. Pero sobre todo vemos en su trabajo la alargada sombra de Robert Morris y sus piezas de felpa cortada [4]. Sin embargo, Holtrop ahonda en la doble condición espacial y material del fieltro a la hora de ofrecer resguardo y de ser un componente físico, simbólico y formal de lo interior, mientras que en las rasgadas de Morris importa más la anti-forma resultante en relación a la fuerza de la gravedad.

El resultado es tan vago e inquietante como iluminador. Para Holtrop, si existe una diferencia entre cortinas y tabiques, es insustancial. ¿Para qué ahondar en matices de pura densidad material, o en la capacidad de estos últimos para disimular su peso cuando en realidad se trata de construir un nuevo sentido de interior-interior?

En ese territorio intermedio, a medio camino entre la arquitectura y el mobiliario, Gottfried Semper había intuido conexiones semánticas y fonéticas entre disciplinas y elementos. La palabra alemana *Gewand*, “prenda” contiene en su seno el término *Wand*, o “wall”, que significa pared. El término *Decke* encuentra eco en la manta y en el techo. Para Semper, la etimología de esos vocablos era un vestigio de suficiente entidad probatoria como para justificar el origen mismo de la arquitectura, su relación con el tejido y con el propio cuerpo. “La manta es el detalle arquitectónico más antiguo”, nos recuerda Adolf Loos, y como tal es el principio del “revestimiento” en el sentido más profundo del término¹². La cortina, como la lencería, protege del roce de nuestra piel y de nuestra mirada con la del otro. Por tanto esa ropa interior constituye, por sí misma, una erótica también en el habitar. Las pieles leves que son las cortinas añaden a la realidad valiosos componentes de retardo y de separación entre el objeto de deseo y la mirada ajena. En este sentido “es significativo el empleo de “lencería” para referirse tanto a la ropa interior de la casa como a la ropa interior de la mujer”¹³.

Por otro lado no podemos obviar la dimensión mediadora con lo real que ofrecen las cortinas gracias al juego de la ocultación. Ocultar, velar, es una manera diferente de ver. Incluso de ver mejor. Cada vez que se instala la más inocente de las cortinas en un hogar, se rememora la disputa entre los pintores Zeuxis y Parrasio relatada por Plinio en su *Naturalis historia*¹⁴. Zeuxis competía allí por su primacía como pintor con un cuadro de uvas tan real que incluso los pájaros se lanzan en picado a devorarlas. Mientras Parrasio permanece inmutable. Impaciente, Zeuxis le pide entonces que corra las cortinas que tapan el cuadro que ha pintado su rival. Pero el trabajo de Parrasio había consistido precisamente en pintar esas cortinas. Un pintor excelente puede engañar a una bandada de pájaros, sin embargo, las cortinas pueden engañar al pintor mismo. A la mirada misma. O, aún más allá, descubrir al pintor mirando.

En el arte medieval las cortinas forman parte de la escenografía de la imagen mostrada en el altar de las iglesias. A finales del siglo XVI y XVII su empleo desaparece del ámbito religioso e irrumpen en obras de carácter privado¹⁵. Pesadas cortinas de caros tejidos protegen los cuadros del exceso de luz o polvo. Rembrandt oculta a San José tras una cortina y hace de esa tela el símbolo de una intimidad frágil en la pintura titulada *Sagrada Familia con una cortina*. [5]

A pesar de haberlas empleado con fruición, la modernidad fue ajena a los misterios que cuidan las cortinas. El pabellón de Barcelona no atiende en absoluto a la dimensión psicológica

[5]



[5] REMBRANDT, *The Holy Family with a Curtain*, 1646, Museum Schloss Wilhelmshöhe, Kassel, imagen Wikipedia.

[6] VAN DER ROHE, Mies; REICH, Lilly. Exposición “Die Mode der Dame”, Samt und Seide, Berlin, 1927. Imagen RILEY, Terence; BERGDOLL Barry; MAGNAGO, Vittorio. *Mies in Berlin*. New York, NY: Museum of Modern Art, 2001, pp. 340.

[7] [8] BLAISSE, Petra. *Diez cortinas y dos alfombras en la Maison Floirac*, 2012. Imagen Petra Blaisse studio.

¹² LOOS, Adolf, "El Principio del Revestimiento", (1898), en LOOS, Adolf. *Escritos I, 1897/1909*, Madrid: El Croquis Editorial, 1993, p. 151.

¹³ VERDÚ, Vicente. *Enseres domésticos: amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014, p. 42.

¹⁴ PLINIO, *Historia natural*. Ed. Consultada Josefa Cantó (trad). Madrid: Cátedra, 2007.

¹⁵ "Resulta sintomático que en el siglo XVII el motivo de la cortina en el cuadro reaparezca y conquiste los territorios del arte profano" en STOICHITA, Victor I. *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 65.



[6]



[7]



[8]

que poseen como signo de protección. El rojo terciopelo que se acumula a los lados de los grandes paños de vidrio es allí un regio signo palaciego y funcionan por contraste con el lujoso tono veteado de los muros cercanos. Igual que en un cuadro de Mondrian, las cortinas son manchas de color que se emplean para contrapesar la composición del conjunto.

Las cortinas ordenan el espacio y hacen las veces de elegantes separaciones en la exposición "Die Mode der Dame" celebrada en el café Samt und Seide de Berlín, en 1927 [6]. Son vestidos de alta costura, pero su plisado es tan sólido como el de las afiladas acanaladuras de una columna de mármol pentélico... Ni Lilly Reich y Mies van der Rohe parecen sinceramente interesados allí en las cualidades de ligereza y movilidad de esos lienzos de carísima seda, sino más bien en la apariencia de lo lujoso. O en su erótica. El desprecio por las cualidades interiores de las cortinas por parte de Mies se vuelve beligerancia en la casa Farnsworth. Se puede objetar que existen formas de arte que no necesita envoltorios ni ornamento.

La casa sin cortinas funda su pureza en lo transparente y, con ello, se habla de la intachable moralidad de sus habitantes. Paradójicamente, la cabaña de Heidegger no tiene cortinas. Sin embargo, la casa con cortinas sustenta su misterio en un tipo de seducción que encuentra su significado en un lugar amplio entre el fuera y el dentro del cuarto. La cortina desdibuja los bordes del recuadro que es la ventana. Con esos tejidos móviles la luz no se recorta nítidamente entre lo construido y lo trasparente sino que funde ambos mundos. Las cortinas, por tanto, hacen del hueco de la ventana, del hueco que nos comunica con el exterior, un lugar nívico e indefinido.

El acto de abrir una ventana comienza con el proemio de descorrer las cortinas antes que con el inmediato giro de su picaporte y el desplazamiento de sus hojas. Las cortinas invitan a nuestro cuerpo a realizar una danza del desvelo. Ante la ventana, apartar las cortinas es como despejar las nubes. Cerrarlas de nuevo, una vez ventilado el cuarto, recuperar la verticalidad de sus pliegues y su condición de pared imperfecta, obliga a idéntico mimo con que se colocan los pliegues de un vestido de novia. En esos instantes tratamos la casa,

secretamente, como un ser vivo y familiar ¹⁶. En las cortinas se deposita, además de polvo, una significativa forma de melancólica coreografía.

En ningún otro país como en Holanda se ha visto en la cortina un problema para la relación honesta entre sus ciudadanos. En el espacio moral calvinista no hay nada que ocultar, por eso allí no tienen sentido. Influidos por la profusión de cortinas del mundo anglosajón, Edgar Allan Poe critica esa exhibición impúdica de la interioridad: "Los holandeses apenas alcanzan a sospechar que una cortina es cosa distinta a una berza" ¹⁷. Hoy la falta de intimidad se cobra tal número de víctimas que la sentencia de Poe puede hacerse extensiva a media humanidad. Aunque por motivos distintos.

No es anecdótico que precisamente una holandesa, Petra Blaisse, llevara a cabo una significativa instalación a base de colocar diez cortinas y dos alfombras en la descarnada Maison Floirac, de Rem Koolhaas [7] [8]. Esa casa podría ser descrita como un catálogo de transparencias y de brillos que recoge la herencia de Mies y la sobreexposición del habitar, aunque sumergida en la ácida y descreída posmodernidad de Koolhaas. Sin embargo, gracias a la injerencia de esas telas, Blaisse ofrece una transformación de la cotidianeidad y permite imaginar un espacio verdaderamente "ocupado".

La instalación de cortinas forma parte de las primeras tareas del habitante y constituye un signo de apropiación elemental. En un primer momento, junto con el instalar lámparas y montar muebles, la colocación de esos mecanismos de distancia, penumbra y protección frente al ruido se hace necesaria para poner fin a un indefinido estado de precariedad psicológica, de nomadismo incompleto. Con la llegada de las cortinas cambia el sonido de la casa y con ellas el eco vacío de lo deshabitado desaparece ¹¹. Entonces podemos decir que poseemos la casa. Y que ella nos posee.

La operación de Blaisse no pertenece, pues, al superficial terreno de lo decorativo. Supone, tanto una feroz crítica a la forma de vida planteada por Koolhaas, como un desafío al programa de la transparencia moderna. Distintos velos blancos y livianos, junto a otros grisáceos y densos, no son una simple sucesión de añadidos, sino que suponen un cambio radical en la coherencia discursiva de la casa consigo misma. En esta operación física y cultural las cortinas oscilan con el viento y el paso de los habitantes a su lado, y muestran un gradiente de sensaciones, desde la cercanía táctil de su material hasta la dimensión visual, que resuena como blandos marcos para el paisaje.

Las cortinas hacen presente el exterior y cómo este toca la casa. La pura transparencia de su estado previo impedía ver el viento, el sol o el simple "fuera". Pero cuando esas paredes efímeras se hinchan o se arquean, aparece una dimensión hasta entonces oculta. Esos velos se constituyen en un contrapunto a la propia obra. El espectáculo algo exagerado y circense de contrapesos, vigas y equilibrios estructurales de la casa proyectada por Koolhaas pasa entonces a otro plano de lectura. Gracias a las cortinas la casa se libera, ligeramente, de las dramáticas circunstancias vitales de un habitante restringido a los movimientos que ofrece una silla de ruedas. La incesante presencia de las limitaciones físicas de su inquilino parece liberarse, mental y visualmente al menos, gracias al baile del viento sobre las telas. La casa cambia de tono hacia uno menos sombrío. Aquellos lienzos permiten una aproximación más verosímil a la vida real, a la vez que reconstruyen un ideal de transparencia posible ¹⁸...

Las cortinas nos conducen al límite. Se sitúan en él y sincronizan y amplifican efectos de la vista y el tacto. De hecho, representan uno de los escasos puntos de encuentro entre los adeptos a lo purovisual y los discípulos de lo sensitivo. En ese punto se escucha el silencio de un provisional armisticio, ¿o es la apagada risa de una parodia? Valerio Olgiati ha convertido cortinas en colgajos de hormigón en algunas de sus fachadas. Esa vía de trabajo cruza sobre el destensado hilo posmoderno en los proyectos del Museo Perm XXI, en el complejo escolar de Schauenberg de Zürich, o en el del Ardía Palace, en Tirana [9]. Por el contrario, la casa Cortina de Shigeru Ban apela a la psicología del movimiento tanto como al profundo sentido que posee la palabra "piel" para la arquitectura. La encantadora magia de abrir el envoltorio de un regalo resuena en las cortinas encadenadas del proyecto del Centro de Música de Dar al Jeena, en Muharraq, del estudio Office –Kersten Geers y David Van Severen– [10]. En todos esos casos la pregunta se vuelve obligada: ¿Puede obviarse la dimensión nostálgica de las cortinas para evitar la imagen de su fragilidad decorativa?

En el borde del lago Silver Lake Reservoir, Richard Neutra construyó sucesivamente dos versiones de su casa. VDL house era una declaración de principios, un laboratorio y un retrato íntimo. Hoy es un conjunto de plataformas, enormes cristalerías, voladizos y superficies de agua que hablan de la ligera modernidad californiana bajo la mirada de un inmigrante.

¹⁶ "El principio fundacional de las cortinas o las persianas radica en esta constante procreación de fisuras y de pliegues. La casa se oculta tras el plisado que regula la luz hacia dentro y hacia fuera. Pliegues que gradúan su relación y, mediante el lenguaje, entrecortado, se comunican con el exterior como branquias anhelantes", en Op. Cit., VERDÚ, Vicente. *Enseres domésticos: amores, pavores, sujetos y objetos encerrados en casa*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2014, p. 181.

¹⁷ Mientras que "en España todo son telas colgantes –nación de colgaduras–", dejó dicho POE, Edgar Allan, WILDE Oscar, CANVEY, Julian. *Filosofía del mueble*. Madrid: Casimiro, 2017, p. 12.

¹⁸ El proyecto aparentemente blindado de Koolhaas deja, por un momento, de ejercer el peso tiránico dictado por el diseñador. Gracias a esas simplezas de tela, la casa se acerca por un momento a las sutilezas de obras como la casa de Lina Bo Bardi o la de Pierre Chareau. La cortina como refugio, en una situación extrema, ha sido empleada por el arquitecto japonés Shigeru Ban ante los desastres del terremoto de 1995 en Kobe y posteriormente en Fukushima en 2011.

¹⁹ Una vez desaparecida la vida familiar de esa residencia, la casa y los archivos fueron donados a la universidad Cal Poly Pomona College of Environmental Design, a la vez que la casa era reconocida como monumento cultural de la ciudad de los Ángeles.

²⁰ HERREROS, Juan. "El umbral como centro del mundo", en VV.AA. *Oiza*. 100 años. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018, p. 95. Aunque el mismo Oiza nos prevenía, "no sigamos por este camino que si nos ensimismamos con lo de toda la vida, la arquitectura no avanzará."

[9]



[10]





[11]



[12]

[9] OLGIATI, Ardia Palace, en Tirana 2019. Imagen estudio Olgati.

[10] OFFICE, GEERS, Kersten; VAN SEVEREN, David. *Centro de Música de Dar al Jeena*, Muharraq, 2012-2018. Imagen OFFICE studio.

[11] [12] CALLEJAS, Luis; LCLA OFFICE; HANSSON Charlotte. *Wet Horizons*, 2014. Imágenes estudio Luis Callejas.

Una vez desaparecida la vida en la casa, una vez desaparecidos Neutra y su esposa, hoy se realizan en el inmueble actividades relacionadas con la universidad responsable de conservar su notable legado¹⁹. Una de ellas es el montaje de diferentes eventos e intervenciones que pretenden captar fondos y ser un acicate intelectual para el vecindario y la propia universidad. Entre las intervenciones más importantes desde el punto de vista del habitar íntimo está la realizada por el arquitecto Luis Callejas junto con la artista Charlotte Hansson, durante el año 2014 [11] [12]. Desde su "musealización" la casa ha sido restaurada y cuidada con una delicadeza arqueológica. Salvo una llamativa disonancia entre su realidad construida y las fotografías conservadas en los archivos del propio Richard Neutra. La casa se ha mantenido impecablemente, salvo por un detalle que había pasado por insignificante: la supresión de las cortinas. Sin embargo, esa falta de velos hace que el habitar de la casa cambie enormemente. Los reflejos de las superficies de agua e incluso el viento pasando tras los cristales significan algo completamente distinto de las intenciones primigenias de Neutra.

Con *Wet Horizons* Casillas plantea, como parte ineludible de una verdadera arqueología doméstica, recuperar el desapercibido acto de colocar esos velos. Sobre las cortinas y los visillos traza distintos dibujos textiles relacionados con paisajes de agua, que en realidad permanecen casi ilegibles debido a la movilidad del soporte. Incluso el acto de planchar y coser *in situ* los quince metros de cortinas es un modo de reconstruir una actividad que no se había visto en la casa durante décadas. Momentáneamente apartada de su estatus de museo, la casa ha recuperado así la cálida imagen de un hogar habitado sin recurrir al gastado arquetipo del fuego. Esos velos no solo representan la fantasmagórica sombra del matrimonio Neutra sino que hacen las veces de presencias reales del viento del lago y de un modo de intimidad abandonado.

Poner el foco en la cortina remite a un tipo de elementarismo capaz de reconstruir un contacto con el mundo menos directo y más sustancioso. Sin embargo, cualquier revalorización de la cortina es pobre si se entiende como una mera actualización de la vieja disputa entre alta cultura y gusto pop. Entonces ¿desde dónde nos interpela? ¿Tienen sitio fuera de lo cotidiano y de una arquitectura sin arquitectos?

En muchas casas y establecimientos de climas cálidos se emplean unas cortinas que dan respuesta a los problemas reales a los que se enfrenta la arquitectura en ese punto. Colgadas sobre el dintel de las puertas abiertas durante los meses de verano, una ristra de hilos sirven para coser cuentas de mil formas y colores velando toscamente el hueco de la puerta. Esos colgajos oscilantes son cortinas pobres, pero franqueables y ricas. Permiten el paso de la brisa al interior; generan una agradable ventilación; dejan entrar la luz justa, pero no las moscas; evitan las miradas indiscretas hacia el interior; se mueven elegantemente y emiten un agradable y suave tintineo al moverse, son "una máquina de regulaciones fenomenológicas de alta precisión a pesar de su simplicidad"²⁰.

En el interior, y tras ellas, el espíritu de lo auténticamente privado, lo que llamamos secreto, brilla. Tras esas cortinas el exhibicionismo de pecera característico de nuestro tiempo, ligeramente, se empaña. Las paredes y las cortinas aún nos permite sentirnos algo protegidos, ansiosos como estamos, de silenciosa solemnidad.

02 | Hacia la idea de ciudades inteligentes. Las propuestas alternativas de ciudad de Juan Navarro Baldeweg para el Centro de Cálculo de Madrid _Covadonga Lorenzo Cueva

A mediados de los años sesenta, durante una estancia en el Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid –hoy en día Universidad Complutense–, Juan Navarro Baldeweg trabajaría en una serie de propuestas urbanas alternativas, que parecen adelantarse a algunas de las ideas asociadas hoy en día a lo que se han venido a denominar como ciudades inteligentes. Dichas ideas priorizaban una mayor participación ciudadana en la conformación de la ciudad y el empleo de nuevas tecnologías para el diseño de ciudades más dinámicas, conectadas, eficientes y sostenibles. El presente artículo plantea una revisión de sus investigaciones, en las que se resumían una serie de presupuestos teóricos y se avanzaban algunos modelos experimentales que le sirvieron para indagar sobre el papel de la tecnología en la creación de nuevos entornos urbanos y para reflexionar sobre las aplicaciones de la informática en la arquitectura y la planificación urbana.

Introducción

Juan Navarro Baldeweg (1939) termina sus estudios de arquitectura en el año 1965 y un año después se incorpora como profesor en la cátedra de Elementos de Composición de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, que entonces dirigía Antonio Fernández-Alba junto con Leopoldo Uría y Julio Vidaurre Jofre. Al mismo tiempo, comienza a desarrollar sus estudios de doctorado centrados en el campo del urbanismo, disciplina que desde principios de la década de los sesenta se veía inmersa en un proceso de reformulación, derivado de la actitud crítica que se había adoptado contra los esquemas urbanos funcionalistas del Movimiento Moderno. El diseño urbano era entonces cuestionado como un modelo deficiente que se aferraba a valores y teorías propias de la arquitectura cargadas de una visión determinista y que no consideraban la enorme capacidad de adaptación de los ciudadanos a la condición de permanente cambio innata de las ciudades.

Entre las iniciativas que proponían nuevas alternativas destacaban los estudios de Kevin Lynch ¹, donde se ponía de manifiesto la importancia del sujeto en la percepción de la ciudad; Gordon Cullen ², con su ensayo sobre la noción de “*townscape*” y Christopher Alexander ³, quien trataba de definir las competencias de una disciplina que permitiera la participación colectiva en la planificación urbana partiendo de un análisis directo de la realidad. Junto a ellos, destacaban diversos grupos de arquitectos europeos que centraban sus elaboraciones teórico-prácticas en la proposición de nuevas ciudades, como era el caso del Team X ⁴, con su concepción de ciclos largos y cortos de las estructuras físicas en relación a sus periodos de obsolescencia; el Groupe d'Études de Architecture Mobile –liderado por Yona Friedman– con sus proposiciones de esqueletos megaestructurales que manifestaban los caracteres de movilidad y ligereza del nuevo medio ambiente; el arquitecto Cedric Price, con propuestas que proponían la flexibilidad y adaptabilidad extrema en la configuración de sus espacios y el grupo Archigram ⁵, con sus deliberadamente utópicas y futuristas Walking City y Plug in City. En Estados Unidos, la búsqueda de otras vías para resolver los problemas generados por el urbanismo existente encontró una solución en las propuestas para el centro histórico de Philadelphia de Louis I. Kahn, realizadas entre 1956 y 1962. En el proyecto para el estudio del tráfico, encargado por la Philadelphia Redevelopment Authority y desarrollado junto a sus alumnos, Kahn desplaza su atención hacia los sistemas de conexión urbanos, excluyendo por tanto el ámbito tipológico. Influido por estos dibujos, Navarro Baldeweg realizaría un proyecto para resolver la congestión del tráfico en la ciudad de Nueva York, proponiendo la colocación de sensores en los automóviles que fijaran su posición y, a la vez, recogieran y transmitieran al conductor información sobre la densidad de tráfico de las calles adyacentes. Los planos del proyecto muestran unos conos que representan las posiciones de los vehículos e indican mediante flechas las alternativas de movimiento a seguir según la información recibida. Propone, por lo tanto, el empleo de las nuevas tecnologías para crear un sistema dinámico en el que los propios conductores regulan el tráfico a partir de la información recibida.

Joint Unit for Planning Research (1967-1968)

Durante el curso 1967-1968 Navarro Baldeweg permanecerá en Londres ⁶, asociado en calidad de investigador al Joint Unit for Planning Research, un centro de investigación dependiente de la Bartlet School of Architecture y la London School of Economics de la University College of London, que funcionaba bajo la dirección de Peter Cowan. Allí se estaban empleando nuevas metodologías de análisis de las necesidades urbanas, bajo la creencia de que, si algo había

Resumen pág 64 | Bibliografía pág 68

Universidad CEU. Covadonga Lorenzo Cueva, arquitecta por la Universidad Politécnica de Madrid, y Máster en Diseño Arquitectónico y Doctor Arquitecto por la Universidad de Navarra. Tras seis años trabajando en Arquitectura Viva, actualmente es Profesora Colaboradora Doctora del Departamento de Arquitectura y Diseño de la Universidad CEU, donde además es Directora del Laboratorio de Fabricación Digital y Jefa de Redacción de la Revista Constelaciones.

lorenzocovadonga@gmail.com

Palabras clave

Ciudad inteligente, Navarro Baldeweg, tecnología, planeamiento urbano, arquitectura informática

Método de financiación

Financiación propia

¹ LYNCH, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960.

² CULLEN, Gordon. *The Concise Townscape*. Nueva York: Routledge, 1961.

³ ALEXANDER, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964.

⁴ El Team X estaba compuesto por J. B. Bakema y A. Van Eyck, de Holanda; C. Gandillis y S. Woods, de Francia; A. & P. Smithson y J. Voelcker, de Inglaterra; J. Soltan, de Polonia; G. Grung, de Noruega; R. Erskine, de Suecia, y J. Coderch, de España. Véase: SMITHSON, Peter. "Team X", *Architectural Design* n° 12. Londres, 1962 (Con aportaciones de J. Bakema, G. Candillis, J. Coderch, A. van Eyck, R. Erskine, G. Grung, A. y P. Smithson, J. Soltan, J. Voelcker y S. Woods).

⁵ Los miembros del grupo Archigram fueron W. Chalk, R. Herron, D. Crampton, P. Cook, D. Greene, M. Webb. Véase: COOK, Peter. "Plug in Cities", *Archigram Magazine* n° 4, Londres, 1964.

⁶ "Todos teníamos ganas de salir de España, donde la vida cultural era más bien escasa, por mucho que yo estudiara en un Colegio Mayor, donde la actividad era algo más intensa. (...) Llegué, recuerdo, cuando Londres era una referencia de transformación de los modos de vida, principalmente de la juventud". NAVARRO Baldeweg, Juan. "Juan Navarro Baldeweg" (Entrevista de Armando Arconada), *Revista de Cantabria* n° 87. Santander: Caja Cantabria, 1997.

inherente al crecimiento de las ciudades era su carácter de proceso temporal. Los estudios que allí se fomentaban estaban referidos a lo que Cowan llamaba "patrones de intervención temporales" y buscaban relacionar las actividades que desarrollaban los ciudadanos a lo largo del tiempo con la estructura física del entorno y su organización espacial. Una de las ventajas de los patrones residía en que permitían identificar las necesidades desde el punto de vista de sus habitantes, atendiendo a las demandas reales de los diversos grupos sociales. Esto implicaba, por un lado, investigar en torno a programas de diseño dirigidos a detectar y organizar estas necesidades —reemplazando metodologías intuitivas ligadas a la disciplina del diseño urbano por otras de carácter científico— y, por otro lado, desarrollar métodos de evaluación y reajuste para los programas que se ejecutaban. Para conseguir estos objetivos, Cowan consideraba necesario dotar al arquitecto de los conocimientos tecnológicos necesarios para afrontar estas nuevas metodologías.

Esta línea de pensamiento era compartida también por el entonces recién nombrado director de la Bartlett, Richard Llewelyn-Davies, quien implantaría una serie de medidas orientadas a reforzar la investigación de carácter metodológico en el área del planeamiento urbano mediante la incorporación de nuevas tecnologías⁷. Así, en 1967, se instala un ordenador en el centro informático de la universidad, gracias a un acuerdo firmado con IBM, para el tratamiento de la información recogida en torno a las actividades de los ciudadanos y la concepción de nuevas ordenaciones urbanas que respondieran a las demandas detectadas. Sumido en este contexto, Navarro Baldeweg se centrará en la teoría de sistemas de la información y la cibernética, como herramientas para el análisis medioambiental y la planificación urbana.

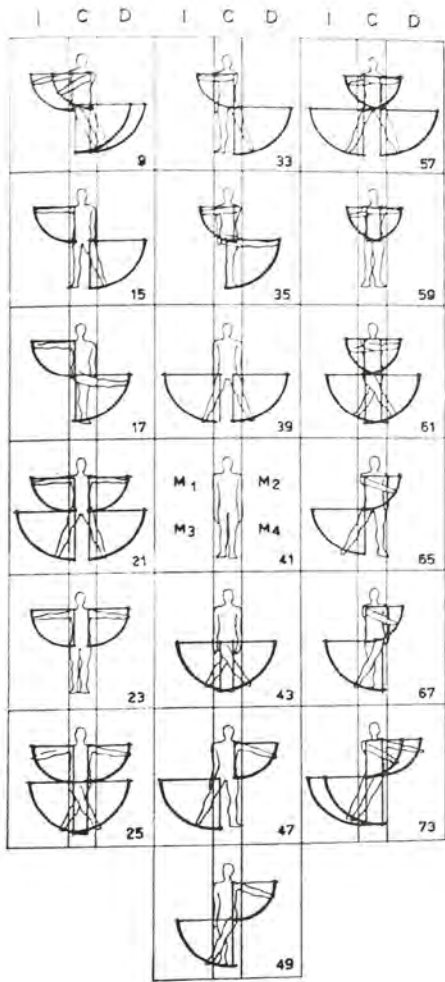
Las investigaciones realizadas a partir de la teoría cibernética de Norbert Wiener sobre el control y la comunicación entre sistemas animales y sistemas tecnológicos (1948)⁸; la teoría de los autómatas de John von Neumann; la teoría de los sistemas de información de Claude Shannon (1948); las herramientas aportadas por el matemático Alan Turing para medir la capacidad de demostrar inteligencia de una máquina (1950) y las teorías sobre gramática generativa de Noam Chomsky que aparecen en *Syntactic Structures* (1957), *Aspects of the Theory of Syntax* (1965) y *Cartesian Linguistics, A Chapter in the History of Rationalist Thought* (1965) sentaron las bases teóricas para la construcción de esta nueva disciplina, que se definía como una ciencia del control y la comunicación basada en complejas máquinas inteligentes que se construían a imagen y semejanza del sistema nervioso del hombre⁹. Así, en la década de los cuarenta, gracias a una serie de avances tecnológicos, se crearon los primeros ordenadores¹⁰, que progresaron rápidamente en su desarrollo a partir de la aparición de los circuitos integrados y el transistor. Además, en 1949 se publica *Ästhetische Information*¹¹, uno de los textos fundacionales sobre el que se asentaron las bases de la primera exposición sobre gráficos generados por ordenador *Computergrafik*¹², la muestra *Computer-Generated Pictures*¹³ o la exposición que consagró definitivamente el arte cibernético: *Cybernetic Serendipity*¹⁴, celebrada en Londres en el verano de 1968 y centrada en la aplicación de la cibernética en los procesos creativos de diferentes disciplinas como el arte, la música, la poesía, la danza, la arquitectura, la escultura y el diseño.

Después de su etapa en Londres, Navarro Baldeweg regresa a Madrid durante el curso académico 1968-1969 donde trabajará en la redacción de su tesis doctoral, centrada en la elaboración de sistemas urbanos desde el punto de vista de la cibernética, que presentará en la Universidad Politécnica en 1969 y será seleccionada posteriormente para el Gran Prix International D'Urbanisme et D'Architecture en París en 1971. "Mi tesis doctoral se titula *Sistemas Urbanos* y es una visión de la ciudad como organismo, analizada desde el punto de vista de la cibernética y la teoría de sistemas (...). Se trataba de un análisis de la cuestión muy objetivo, casi de carácter científico, que me dio una visión general de la ciudad. (...)"¹⁵. La tesis sostenía que la dificultad de la propuesta que planteaba radicaba en la aprehensión de una realidad urbana de gran complejidad morfológica, fruto de su condición de sistema adaptado a un entorno en evolución permanente, y dotado de sofisticados mecanismos de autorregulación para mantener su equilibrio. Se proponía, por tanto, analizar la realidad existente mediante el uso de modelos urbanos dinámicos análogos, que simularan las acciones que tenían lugar en la ciudad, identificada con un sistema dinámico capaz de reajustarse y buscar el equilibrio mediante procesos de retroalimentación o *feedback* en base a las experiencias de los ciudadanos. Para mantener dicho equilibrio proponía diseñar una serie de dispositivos reguladores que permitieran la protección del sistema, canalizando adecuadamente los flujos ambientales para generar las condiciones más óptimas y buscando "establecer alguna conexión entre los sistemas artificiales y los sistemas urbanos, la moderna biología y la cibernética"¹⁶.

Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1969-1971)

Tras finalizar la tesis doctoral, Navarro Baldeweg recibe una beca de IBM que le permitió desarrollar entre 1969 y 1971 su línea de investigación en el Centro de Cálculo de Madrid¹⁷, donde se incorporó como investigador asociado al programa sobre Composición Automática de Espacios Arquitectónicos (CAEA), que se inscribía en los Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas. Allí, se centró en la traslación de los procesos

[1] Juan Navarro Baldeweg. Diagramas sobre el equilibrio en el medio gravitatorio (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.



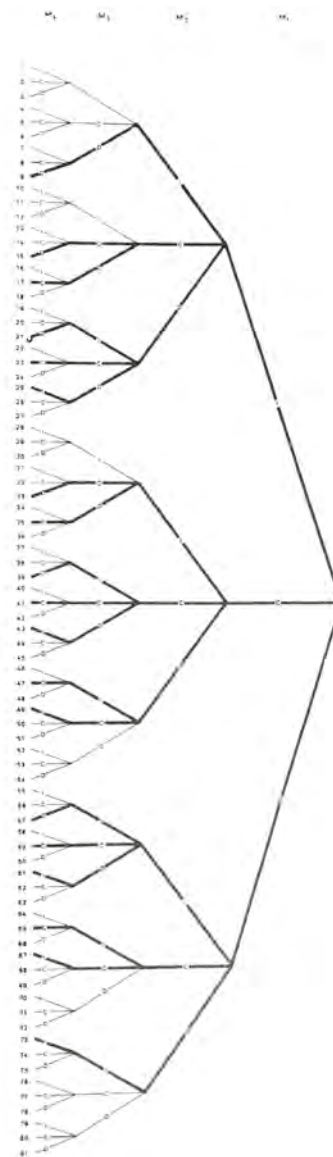
[1]

tecnológicos al ámbito de lo social y el planeamiento urbano, en la línea de investigación de su tesis doctoral. Si en las conclusiones de la tesis ya apuntaba la necesidad de ampliar el concepto de sistemas urbanos a la noción de sistema artificial –entendido como herramienta de diseño que asegurase intervenciones sobre la realidad urbana que fueran consecuentes con las conductas sociales–, aquí desarrolla varias propuestas de dichos sistemas, que se publicaron en SA1¹⁸. En dicha publicación, si bien apunta que las propuestas presentadas no dejan de ser “intentos”, su confianza en la validez de la aplicación de los sistemas artificiales como herramientas de planificación queda manifestada cuando admite: “En un aspecto práctico, la automatización, transfiriendo y asumiendo papeles humanos tiene y, sobre todo, tendrá fuertes repercusiones en la organización social; un punto de vista de este tipo puede guiar ventajosamente el diseño del medio físico en relación a la conducta”.

Acción y Diseño

La primera propuesta desarrollada por Navarro Baldeweg en el Centro de Cálculo se recogió en el artículo “Acción y Diseño” y consistió en un desarrollo teórico de la noción de sistema artificial, entendido como una herramienta de intervención sobre la realidad urbana, orientada a satisfacer las necesidades de los ciudadanos. Para definir las variables de este sistema artificial adoptará como modelo de referencia las del medio ambiente natural y fundamentará sus principios en el campo de la biología humana y en las capacidades de adaptación del hombre al medio. Para lograr esta adecuada adaptación propone un proceso de automatización, en el que el arquitecto se ayuda de la informática para recoger y procesar las demandas y necesidades de los usuarios en tiempo real y que a través de un proceso de retroalimentación se va autorregulando.

La noción de sistema artificial que había comenzado a apuntarse en las conclusiones de su tesis doctoral se desarrolla en la primera parte del artículo donde desarrolla una teoría del diseño en la que se incorpora la acción humana en base a la biología, la psicología, la antropología y



⁷ En palabras de Richard Llewelyn-Davies “(...) los avances en la disciplina arquitectónica deben partir de un estudio estructurado y sistemático y una buena parte de dicho estudio debe ser desarrollado en las escuelas y facultades de arquitectura”. LOBSINGER, Mary Louise, “Two Cambridges. Models, Methods, Systems, and Expertise”, *A Second Modernism. MIT, Architecture and the Technosocial Moment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2013.

⁸ En *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Wiener hace una síntesis de una serie de investigaciones llevadas a cabo en el ámbito de las matemáticas puras –la teoría de la predicción estadística–, la tecnología, la biología y la psicología y delimita las funciones de la cibernética: una nueva ciencia destinada a cubrir todos los fenómenos que ponen en juego mecanismos de tratamiento de la información y medios de regulación en sistemas artificiales, que son los que permiten a dichos sistemas controlar su propio funcionamiento y gobernarse a sí mismos.

⁹ Véase: COUFFIGNAL, Louis. *Le dossier de la cybernétique*. Francia: Marabout Université, 1968.

¹⁰ El Z3 (1941), de Konrad Zuse, fue el primer ordenador del mundo plenamente funcional, controlado por programas y programable libremente, al que le siguió el Mark I (1944), construido en los laboratorios de IBM gracias a un equipo de investigadores de Harvard dirigidos por el matemático Howard Aiken.

¹¹ BENSE, Max, MOLES, Abraham. *Aesthetica (II). Aesthetische Information*. Baden-Baden: Agis, 1956.

¹² Comisariada por Georg Nees, la exposición se celebraría en 1965 en la galería del TH Stuttgart –actualmente University of Stuttgart–, en el marco del seminario internacional *Ästhetisches Colloquium* impartido por Max Bense.

¹³ La muestra se celebró en la Howard Wise Gallery de Nueva York, donde se expusieron los trabajos que habían estado desarrollando desde 1960 A. Michael Noll y Bela Julesz. Todos ellos trataban el arte cibernético desde el punto de vista de la imagen –la trama y la disposición de los colores–, trabajando con estos elementos como si de un sistema de signos o metasignos se tratara, y fueron numerosos los artículos que se escribieron relacionados con el arte permutacional. Véase: MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Lettres, 1956.

¹⁴ La crítica de arte Jasia Reichardt comisarió la exposición, que se celebró en 1968 en el Institute of Contemporary Arts de Londres, organizada en tres secciones: en la primera se ofrecía un recorrido por aquellas obras, dispositivos y máquinas que resumían el corto recorrido de la historia de la cibernética y se incluyeron obras de Charles Csuri, Charles Pask, Frieder Nake, A. Michael Noll, John Whitney y Edward Ihnatowicz, considerados los padres fundadores del arte cibernético. En la segunda se mostraron máquinas, robots y entornos cibernéticos, como las máquinas de Jean Tinguely y John Billington y, por último, para la tercera, se seleccionaron dibujos, gráficos, música, escritura y cine electrónico, donde se pudieron ver las imágenes de Nam June Paik y el Computer Technique Group; la música electrónica de John Cage y Iannis Xenakis o las piezas cinéticas de Ivan Moscovich y Vassilakis Takis, manifestando así la coincidencia temporal de una serie de obras que posteriormente tendrían fuertes implicaciones sobre la teoría de sistemas de la información. Véase: REICHARDT, Jasia. *Cybernetic Serendipity. The Computer and the Arts*. Catálogo de exposición. Londres: Studio International, 1968.

¹⁵ NAVARRO Baldeweg, Juan. “La luz es el tema” (Entrevista de Óscar Linares), *Revista Diagonal* n° 34, Barcelona, 2013.

¹⁶ NAVARRO Baldeweg, Juan. *Sistemas Urbanos. Exploraciones para la elaboración de modelos urbanos desde el punto de vista cibernético*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, 1969.

¹⁷ El Centro de Cálculo había surgido en el año 1966 gracias a un acuerdo entre la Universidad de Madrid y la empresa norteamericana IBM, a través del cual, esta cedía a la universidad un equipo integrado por un IBM 7090 y un IBM 1401, además de una dotación económica para contratación de personal, formación y becas. Por su parte, la universidad se comprometía a construir un edificio para albergar los equipos y las actividades del centro, que se encargó a Miguel Fisac. Según se explicaba en la memoria del centro, se construyó para fomentar las nuevas técnicas de cálculo automático en la investigación y en la enseñanza así como su difusión. Como director, se nombró a Florentino Briones Martínez, matemático de la Junta de Energía Nuclear; como subdirector a Ernesto García Camarero, fundador del Instituto de Cálculo de la Universidad de Buenos Aires y, finalmente, como responsable por parte de IBM a Mario Fernández Barberá, físico de formación y coleccionista de arte contemporáneo, lo que tuvo una gran repercusión en la orientación de las actividades del centro. Véase: CASTAÑOS Alés, Enrique, *Los orígenes del arte cibernético en España. El seminario de Generación Automática de Formas Plásticas del Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid (1968-1973)*. Málaga: Universidad de Málaga, 2000.

¹⁸ NAVARRO Baldeweg, Juan. "Acción y diseño", "Arquitectura informática", "El autómata residencial", SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.

¹⁹ El concepto de retroalimentación o *feedback* es central a la noción de cibernética de Wiener, quien lo define como un método para regular sistemas mediante la introducción, como nuevos datos, de los resultados de cualquier acción sobre un sistema. Lo interesante de este proceso es que es automático, ya que lo que se aprende es un patrón de acción. Las investigaciones de Wiener y sus colaboradores se dirigieron a la investigación de este automatismo, a tantear si era posible la reproducción de este sistema de retroalimentación por medios artificiales, si era viable diseñar máquinas capaces de prever acciones complejas, anticiparse a ellas e incluso adaptarse a ellas; es decir, máquinas capaces de aprender.

²⁰ Para el estudio de este concepto aplicado a los sistemas autorregulados (cibernéticos), Navarro Baldeweg se basa en los escritos de William R. Ashby, quien lo define como la capacidad de un sistema para mantener ciertas variables en un estado estacionario, de equilibrio dinámico o dentro de ciertos límites, cambiando parámetros de su estructura interna. El desarrollo de estas ideas dio lugar al campo de estudio de los sistemas biológicos como sistemas homeostáticos y adaptativos en términos de matemática de sistemas dinámicos. Véase: ASHBY, William R., *Design for a Brain*. Londres: Chapman & Hall, 1952.

²¹ Sobre el concepto de ecosistema Navarro Baldeweg se basa en las investigaciones de Eugene P. Odum, quien afirmaba que el desarrollo de las sociedades humanas podía encontrar muchos paralelismos en la biología del crecimiento de los organismos y el desarrollo de los ecosistemas. Odum definía un ecosistema, o un sistema ecológico, como una unidad de organización biológica constituida por todos los organismos existentes en un área dada –es decir, una comunidad– que interactúan con el entorno físico. Concebía, por tanto, los ecosistemas como unidades en sí mismas y afirmaba que su desarrollo comenzaba con unas etapas iniciales de baja diversidad, para evolucionar a otras más maduras, de mayor diversidad y complejidad que asociaba con el logro de una mayor estabilidad del sistema. Véase: ODUM, Eugene P. *Ecology*. Nueva York: Rinehart & Winston, 1963.

²² WIENER, Norbert. *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1950.

²³ NAVARRO Baldeweg, Juan. "Architecture Informatique", *L'Ordinateur et la Creativite*. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad

de la teoría de los sistemas. Para ello, comienza afirmando la existencia de una correspondencia y una continuidad entre lo natural orgánico y el medio en que se desarrolla la evolución humana y plantea la necesidad de devolver dicha condición natural al medio artificial en el que se han convertido las ciudades. Plantea que es necesario tener en cuenta, a la hora de diseñar el medio: las capacidades perceptivas y los estímulos que somos capaces de asimilar, así como la retroalimentación que recibimos del medio ¹⁹.

La segunda parte del artículo comienza estudiando un sistema de acción; más concretamente, se centra en el análisis de los fenómenos de constricción del equilibrio que se producen en un medio gravitatorio. [1] Para ello realiza una analogía, empleando la figura humana y sitúa sobre unos ejes de coordenadas todos los valores posibles asociados a tronco, brazos y piernas, colocando el tronco en el centro geométrico del dibujo, de modo que el esquema de movimiento de brazos y piernas quede limitado a unas superficies curvas. A continuación, plantea la posibilidad de imponer sobre dicho sistema la condición –o norma– de mantener el equilibrio en un medio gravitatorio, lo que permite descartar muchas combinaciones. De este modo, limita las posturas posibles sobre la matriz de estados tratando de compensar la posición, consiguiendo así definir una variedad existencial respecto a esta norma.

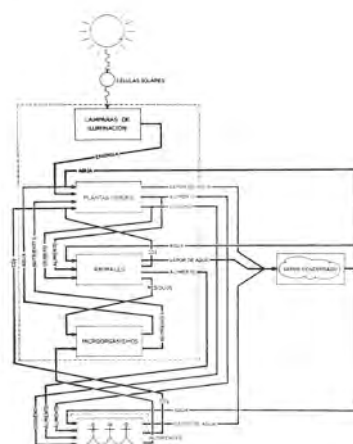
La última parte del artículo se centra en trasladar el concepto de homeostasis ²⁰ a la escala de un ecosistema, cuya madurez, subraya, radica en su estabilidad y en los mecanismos de amortiguación de las posibles perturbaciones provenientes del medio ambiente externo²¹. La aplicación de este mecanismo de regulación extraído de la biología, argumenta, podrá encontrar aplicación directa en los sistemas artificiales diseñados, por ejemplo, para la regulación del flujo de tráfico de las ciudades –evitando así grandes congestiones– o para la implantación de sistemas de control térmico en el interior de los edificios. Para ilustrar estas ideas desarrolla una propuesta utópica en la que define teóricamente un sistema cerrado ecológico, en el que se representen todos los ciclos vitales imprescindibles para la existencia humana, aplicando la idea de conservación homeostática que denomina "sistema-habitación". [2]

Arquitectura Informática

En *The Human Use of Human Beings. Cybernetics and Society*²², Wiener analizaba las consecuencias que la cibernética y el uso de los ordenadores podía suponer para la sociedad. Su intención era reflexionar sobre las consecuencias sociales de un conjunto de herramientas y conceptos que resultaban novedosos en aquel entonces y que, a su juicio, la sociedad no estaba preparada para asimilar. La idea central que articulaba en el libro se basaba en la idea de que la sociedad podía ser comprendida a partir de un estudio de los mensajes que se intercambiaban y los medios con que contaba para comunicar estos mensajes. Siguiendo esta misma línea, en el artículo "Arquitectura informática" ²³, Navarro Baldeweg identifica las ciudades con universos de información, argumentando la necesidad de la figura de un arquitecto que tenga la capacidad de planificar y manipular dichos entornos. Comienza el artículo definiendo los factores que intervienen en la comunicación y analizando de qué manera el impacto del desarrollo de las comunicaciones puede llegar a afectar al entorno urbano, para terminar argumentando que una mejora en la calidad de vida debe pasar por el desarrollo de una técnica de planeamiento orientada a manejar el material informacional.

La obra fundacional de lo que ha pasado a denominarse Teoría de la Información fue publicada por Claude Shannon y Warren Weaver bajo el título *A Mathematical Theory of Communication* ²⁴ en el año 1948 y se centraba en la búsqueda de técnicas apropiadas para mejorar la calidad de la comunicación y en el estudio de los cinco elementos fundamentales de un sistema de comunicación: una fuente de información que origina un mensaje, un transmisor que transforma o codifica esta información para adaptarla al medio de transmisión –el mensaje así transformado

[2]



[2] Juan Navarro Baldeweg. Circuito de materia y energía del sistema ecológico lunar (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.



[3]

se denomina señal—; un canal a través del cual circula la señal —a lo largo de la transmisión por el canal la señal producida puede quedar alterada por diversas causas que se engloban bajo la denominación de ruido—; un receptor que transforma o descodifica la señal para recuperar el mensaje original y un destinatario de la información. Para Navarro Baldeweg, además de los cinco elementos indicados anteriormente, en la comunicación era necesario considerar también ciertos factores metalingüísticos como la intencionalidad, la conciencia o la voluntad. Afirmaba, por tanto, que para desarrollar una investigación en la que fuera posible fundamentar una arquitectura informática era necesario emplear una taxonomía en la que intervinieran los factores psicológico-físicos, espaciales y temporales de la comunicación entre seres humanos, especificando el emisor, medio y receptor así como la intención del emisor y la conciencia del receptor; la organización espacial; la tipología de las señales —entendidas como funciones variables—; el tipo de acoplamiento y, finalmente, el alcance —las distancias—.

En relación con este último, el alcance, Navarro Baldeweg se basaría en las teorías de la proxémica, del uso y control del espacio, enunciadas por el antropólogo Edward T. Hall ²⁵ para describir las distancias entre las personas mientras estas interactuaban entre sí. Así, identificaría la distancia con una pantalla que limitaba la transmisión de información y asociaba gráficamente esta idea con unas burbujas de diferentes diámetros que rodeaban a los individuos y que, al traspasarse, producían la transmisión de información. Se proponía, a través de la arquitectura informática, controlar las distancias interpersonales mediante la creación de ayudas artificiales para manipular la información, equilibrando la emisión y recepción de los mensajes e interviniendo en el entorno físico a través de la creación de un sistema artificial.

Para ilustrar estas ideas propuso un modelo experimental que ilustraría a través de *Sounding Mirror –Espejo Sonoro–* (1970), [3] donde se explicaba la interacción social que podía llegar a proporcionar un pequeño dispositivo de uso personal que denominó ISOFO —integrador social óptico-fónico-óptico— y que definiría como un complemento para la recepción y emisión de información, complementario a receptores y emisores orgánicos de un ser humano, un “transductor” luz sonido óptico fónico (...) sensible a la luz, que traducía las impresiones lumínicas en diversos efectos fónicos. Unos esquemas, [4] mostraban las relaciones interpersonales que a nivel de pareja y de grupo podían establecerse entre los participantes, que se situaban bajo una especie de nube fónica generada en la interacción que regulaba las decisiones individuales. [5] Se concluyó, tras la elaboración del modelo, que este podría emplearse para experimentar sobre los fenómenos de coordinación social: el consentimiento, la cooperación, la interdependencia y el consenso. Además, una vez analizado a escala social, podría ampliarse el entorno a nivel local o mundial, estableciendo entre los usuarios niveles telemétricos vía radio y vía satélite y organizando *happenings* a escala global. Pero más allá de las posibles aplicaciones, el modelo permitió experimentar con la construcción de un sistema artificial informacional como entorno humano.

El autómata residencial

En el segundo modelo desarrollado en el Centro de Cálculo, presentado en el artículo “El autómata residencial” ²⁶ incorporará el uso de ordenadores aplicados a dos ámbitos: la arquitectura y el urbanismo. En el primer ámbito el modelo se aplica al campo de lo doméstico, a través de la creación de un espacio vacío construido con componentes móviles, flexibles e interactivos que se ajustan a las demandas del usuario siguiendo las indicaciones que este le proporciona mediante la interfaz de un ordenador. A partir de ahí, plantea la automatización de la producción de los espacios que constituyen las unidades habitables.

Así, el Autómata Residencial es un sistema artificial cuya denominación hace referencia a la teoría de los autómatas enunciada por von Neumann, quien emplearía el término “autómata” ²⁷ para describir cualquier sistema que procesara información y que incorporara un mecanismo de autorregulación. El autómata que proponía Navarro Baldeweg se organizaba en dos niveles: el primero

de Madrid, 1970. Publicado posteriormente en SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, op. cit.

²⁴ SHANNON, Claude y WEAVER, Warren. *The Mathematical Theory of Communication*. Illinois: University of Illinois Press, 1948.

²⁵ Con el término proxemia, Hall se refería al empleo y la percepción que el ser humano hace de su espacio físico y de su intimidad personal y definía las distancias interesaciales entre emisores y receptores según las funciones sociales, enumerándolas como íntima, personal, social y pública. Véase: HALL, Edward T. *The Hidden Dimension*. Cambridge, Massachusetts: Anchor Books, 1966.

²⁶ NAVARRO Baldeweg, Juan. “L’Automate Residencial”, *L’Ordinateur et la Creativite*, op. cit. Publicado posteriormente en NAVARRO Baldeweg, Juan. “El Autómata Residencial”, *Nueva Forma* n° 78-79, Madrid, 1970 y en SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, op. cit.

²⁷ Véase: VON NEUMANN, John. *The Computer and the Brain*. New Haven: Connecticut, 1958 y VON NEUMANN, John. “The General and Logic Theory of Automata”, *Cerebral Mechanisms in Behaviour*. Nueva York: Wiley, 1951.

²⁸ Véase: NEGROPONTE, Nicholas. *Systems of Urban Growth*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.

²⁹ WENTWORTH Thompson, D’Arcy. *On Growth and Form*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1967.

[3] Izquierda. Juan Navarro Baldeweg. *Sounding Mirror* (1971). Fotografía del transductor ISOFO (1971). Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts. Centro Juan Navarro Baldeweg. *Sounding Mirror* (1971). Fotografía del transductor ISOFO (1971). Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts. Derecha. Juan Navarro Baldeweg. *Sounding Mirror* (1971). Fotomontaje. Center for Advanced Visual Studies Special Collection (CAVSSC), Massachusetts Institute of Technology, Program in Art, Culture & Technology, Cambridge, Massachusetts.

[4] Juan Navarro Baldeweg. Diagrama de posibles señales y mensajes interpersonales (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.

1	GENESIS/ESCA/TACTIL	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	11		0 m	00	Resplandores temporales (instantáneos)	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Construye espacialmente	Interacción
		Látex	CONTACTO INDIRECTO	21		3 m	00	Resplandores temporales	$f(A_2, t)$ $A_2 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
		Resaca	CONTACTO INDIRECTO	22		3 m	00	Resplandores temporales	$f(A_2, t)$ $A_2 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
3	TERMICA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	31		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	32		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	33		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
4	TERMICA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	41		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	42		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
5	TERMICA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	51		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	52		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
6	COGNITIVA/COGNITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	61		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	62		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
7	COGNITIVA/COGNITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	71		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	72		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
8	ORAL/AUDITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	81		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	82		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	83		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
9	ORAL/AUDITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	91		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	92		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	93		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
10	ORAL/AUDITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	101		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	102		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	103		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
11	ORAL/AUDITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	111		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	112		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	113		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
12	ORAL/AUDITIVA	CONTACTO DIRECTO	CONTACTO DIRECTO	121		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	122		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	
CONTACTO DIRECTO		CONTACTO DIRECTO	123		0 m	00	Resplandores temporales	$f(A_1, t)$ $A_1 =$ variables variables, posición, vibración, etc.	Abstracción	Interacción	

[4]

consistía en un espacio construido a base de componentes móviles, flexibles y controlables que se autogenera en tiempo real, según las condiciones económicas, culturales y otras necesidades del usuario. El segundo se definía como un centro de planificación a modo de matriz de espacios.

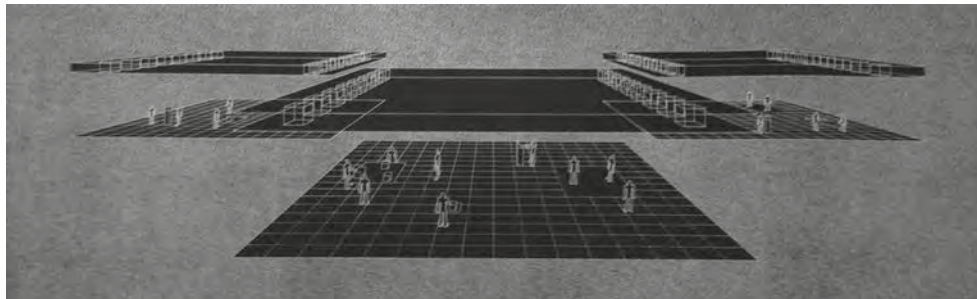
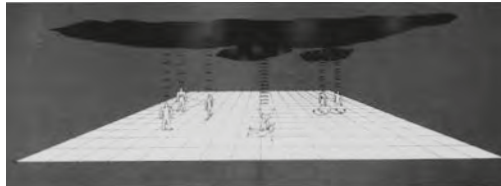
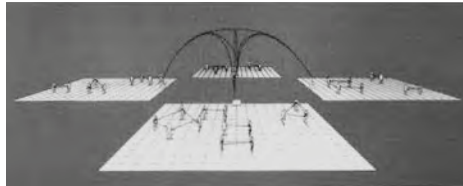
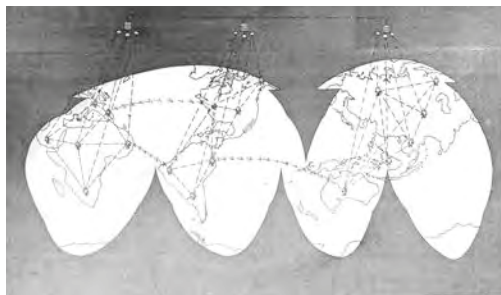
El espacio generado en el primer nivel adoptaría su forma en función de los deseos de actividad del usuario. Un sistema informático incorporado incluiría tres elementos: en primer lugar, sensores encargados de percibir los deseos del usuario; en segundo lugar, un sistema nervioso central que se encargaría de la coordinación de los distintos mecanismos y, por último, unos actuadores físicos que permitirían operar sobre el espacio como, por ejemplo, cerramientos hinchables de control neumático y electrostático; paneles móviles aislantes opacos, translúcidos y transparentes; puntos de luz regulables capaces de cambiar de posición según la actividad del usuario; sistemas de aire acondicionado, etc.

El espacio generado en el segundo nivel, instalado sobre la red de comunicaciones, también constaría de tres partes: los receptores –que comprenderían el sistema industrial y los habitáculos–; un sistema nervioso central, constituido por el centro de planificación y diseño que se encargaría de crear los programas para los habitáculos en base a una modulación basada en el dominio métrico espacial y en variables antropométricas y energéticas y, finalmente, los actuadores, que serían el centro productor de espacios y componentes para recambios y que se concebía como una fábrica automatizada de producción.

Este estudio le permitió ilustrar una previsión del uso del ordenador para el tratamiento de la información, orientado a regular la coordinación de un sistema artificial. Además supuso la creación de un modelo universal en el que se reflejaban las actividades y sistemas de información que involucraban a arquitectos y usuarios en la configuración de nuevos espacios. Pero, sobre todo, permitió poner en práctica una teoría del diseño desde la base de la teoría de la acción, en la que a través del análisis de la realidad arquitectónica y el entendimiento de la organización que subyace a dicha realidad se podían extrapolar sus características específicas, que son las que establecen la base de cualquier tipología.

Los dibujos que ilustraban la propuesta [6] representaban una malla tridimensional sobre la que se disponían una serie de componentes móviles, un sistema que se encuentra también en las primeras propuestas de Negroponte que aparecían ya en su tesis de licenciatura²⁸. Basado en las teorías del biólogo y matemático D'Arcy Wentworth Thompson, recogidas en *On Growth and Form*²⁹ y en el libro de Christopher Alexander *Notes on the Synthesis*

[5] Juan Navarro Baldeweg. Diagramas de posibles usos del transductor para establecer relaciones interpersonales o para entablar vínculos telémétricos con otros lugares (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, *El medioambiente como espacio de significación* (Memoria de investigación). Madrid: Fundación Juan March, 1975.



[5]

of Form ³⁰, Negroponte propone la intervención de los ciudadanos de forma consensuada en la conformación del espacio urbano y arquitectónico mediante la creación de un sistema artificial. Este se conformaría mediante una megaestructura modular a escala urbana en base a la idea de *mova-grids*, una trama tridimensional estática basada en los trazados hipodámicos y con un módulo lo suficientemente pequeño como para que pudiera adaptarse a una topografía dada, sobre la que se dispondrían una serie de componentes móviles. La trama, asociada con una red en el espacio y definida por la posición de los puntos de intersección, permitiría una gran diversidad en la configuración de los espacios. En la misma línea se encontraba trabajando el arquitecto inglés Cedric Price, quien en el año 1961 había iniciado el proyecto para el Fun Palace, en colaboración con la directora teatral Joan Littlewood, en el que proponían un ámbito de interacción en la forma de una dotación urbana de carácter efímero que respondía a las necesidades de sus visitantes. El diseño se basaba en un sistema de andamios, muros y pasarelas móviles enlazadas mediante un sistema virtual que permitía reorganizar los espacios en función del flujo de visitantes. Así, más que un edificio, el proyecto podía considerarse como una gran máquina para diseñar espacios. Basado en las teorías de la cibernética y siguiendo los preceptos del teatro experimental de vanguardia, en el que el espectador era un actor más en la representación, se pretendía que el visitante participara activamente en la configuración de un espacio público y social ³¹.

A partir de estas propuestas, Negroponte y Price plantearían una revisión de la profesión y la práctica profesional, en la cual, según pensaban, además de las consideraciones técnicas o estéticas se deberían tener en cuenta también cuestiones sociales, políticas y culturales. Los *mova-grids* de Negroponte evolucionarían en esta dirección, hacia proyectos orientados a la creación de medioambientes inteligentes capaces de interactuar con usuarios activos gracias al uso de sensores capaces de obtener información del entorno. Pretendía con ello que los ordenadores, más allá de actuar bajo las premisas de los usuarios, generasen sus propias decisiones en base a la lectura del entorno que le proporcionarían unos dispositivos sensoriales³². Ambas líneas de trabajo compartían con el *Autómata Residencial* de Navarro Baldeweg su misma finalidad: establecer la utilidad de los ordenadores en la coordinación de sistemas artificiales, en la inclusión del usuario en la definición del espacio arquitectónico y en la reformulación de la teoría del diseño.

Conclusión

Las investigaciones de Navarro Baldeweg en el Centro de Cálculo le sirvieron para indagar sobre el papel de la tecnología en la creación de un nuevo entorno urbano y para reflexionar sobre las aplicaciones de la informática en el campo de la arquitectura. En la primera propuesta presentaría la idea de "sistema artificial" entendida como herramienta

³⁰ ALEXANDER, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*, op. cit.

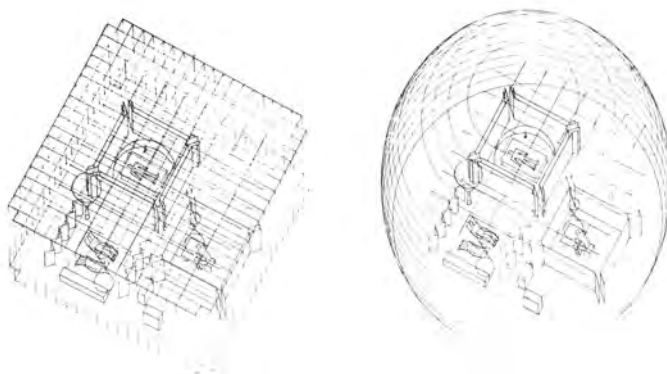
³¹ El proyecto, que no llegaría a construirse por problemas de índole burocrática, política y presupuestaria, adquiriría un grado de sofisticación mucho mayor en el *Generator* (1976), un centro social reconfigurable basado en una malla generada con un módulo cuadrado de 3,65 metros de lado, sobre la que se disponían elementos móviles cuya posición se alteraba en función de los deseos de los usuarios, gracias a un conjunto de programas de diseño asistido por ordenador que podían incluso realizar cambios no solicitados si el sistema detectaba que el usuario no estaba interactuando y no alcanzaba un número mínimo de cambios fijado con antelación. Con ello, Price llegaría a proyectar lo que él describiría como un edificio inteligente en un sentido casi literal, definiendo así el concepto de inteligencia urbana aplicado a la conformación de la ciudad, como una cualidad dinámica que se activaba por vía de la distribución de información y la interacción de los ciudadanos.

³² Negroponte se encontraba en aquel momento en la School of Architecture and Planning del MIT, donde dirigía junto con Leon Groisser el grupo *Architecture Group Machine* (Arch Mac) desde 1967. En él trataban de aplicar al campo de la arquitectura y el urbanismo los presupuestos teóricos y las innovaciones técnicas desarrolladas en el proyecto *Computer Aided Design* de Coons, como la visión simbiótica del diseñador y el ordenador, la necesidad de crear sistemas artificiales adaptables para resolver problemas arquitectónicos y urbanos o la concepción del diseño como un proceso iterativo. En 1966, Nicholas Negroponte había sido alumno de la asignatura *Computer Aided Design* impartida por Coons, quien se convertiría en el tutor de su tesis de máster en la que comenzó a concebir la idea del empleo de las máquinas para la simulación de la percepción. En *The Architecture Machine*, Negroponte pondrá instrumentalizar estos conocimientos para tratar de redefinir una práctica de la arquitectura de carácter científico y objetivo que permitiera la interacción del usuario en el proceso, mediante el uso de los ordenadores. Véase: NEGROPONTE, Nicholas. *The Architectural Machine: Toward a more Human Environment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1973 y NEGROPONTE, Nicholas, *The Computer Simulation of Perception during Motion in the Urban Environment*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1966.

de acción e intervención sobre la realidad urbana, a partir de la cual plantearía la noción de “diseño” como un proceso automatizado que se apoya en la informática para recoger y procesar las demandas y necesidades de los usuarios en tiempo real. En la segunda analizaría la noción de “arquitectura informática”, a partir de los factores que intervienen en la comunicación y su impacto sobre el entorno urbano, presentando además el modelo experimental que utilizó para explorar la interacción social que podía llegar a proporcionar un pequeño dispositivo electrónico de uso personal, a través del cual pudo materializar un primer sistema de inteligencia artificial. Finalmente, en la tercera propuesta presentaría otro modelo más sofisticado, en el que incorporaba el uso de ordenadores aplicados tanto al campo de lo doméstico, a partir de la creación de unidades habitacionales construidas con componentes móviles, flexibles e interactivos que se ajustaban a las demandas del usuario, como al ámbito de lo urbano, planteando el modelo automatizado de producción masiva de las unidades mencionadas.

El artículo ha tratado de mostrar un aspecto poco conocido de la obra de Navarro Baldeweg, gracias a la revisión de estas propuestas teóricas e investigaciones que ayudan a entender la capacidad que ofrece la ciudad para construir un sistema artificial habitable mediante el correcto tratamiento de la información con el uso de los ordenadores. Hoy en día, algunas de estas ideas se han materializado, como el empleo del GPS, que se adelantaba en el proyecto para la regulación del tráfico en Nueva York o la nube de internet, que se intuía en el proyecto *Sounding Mirror*. Todas las propuestas priorizaban una mayor participación ciudadana en la conformación de la ciudad y el empleo de nuevas tecnologías para el diseño de ciudades más dinámicas, conectadas, eficientes y sostenibles. Estas propuestas cobran hoy día cierta relevancia, ya que intuían algunas ideas que se están revisando actualmente, dirigidas a la transformación de entornos urbanos en ciudades inteligentes, con el fin de dar respuesta a los problemas derivados del tráfico, la contaminación medioambiental, la falta de vivienda de calidad en los sectores sociales más desfavorecidos o las desigualdades de oportunidades de los ciudadanos en un mundo cada vez más dinámico.

[6]



[6] **Superior.** Juan Navarro Baldeweg. Axonometrías para el Automata Residencial (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972. **Inferior.** Juan Navarro Baldeweg. Tabla de variaciones posibles de temperatura, luz, precipitación y ruido, y las acciones del usuario –vigilia y sueño– para analizar el comportamiento de un alojamiento automatizado (1970). NAVARRO Baldeweg, Juan, SA1. *Seminarios de Análisis y Generación Automática de Formas Arquitectónicas*, Cuaderno 2. Madrid: Centro de Cálculo de la Universidad de Madrid, 1972.

Temperatura	Luz	Precipitación	Ruido	Acciones del usuario
1	2	3	4	5
6	7	8	9	10
11	12	13	14	15
16	17	18	19	20
21	22	23	24	25
26	27	28	29	30
31	32	33	34	35
36	37	38	39	40
41	42	43	44	45
46	47	48	49	50
51	52	53	54	55
56	57	58	59	60
61	62	63	64	65
66	67	68	69	70
71	72	73	74	75
76	77	78	79	80
81	82	83	84	85
86	87	88	89	90
91	92	93	94	95
96	97	98	99	100

03 | Tecnología posible. El mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura española de los años 30

_María Villanueva Fernández, Héctor García-Diego Villarías



[1] Anuncio publicitario de la casa Hermann Heydt. Fuente: revista *A.C. Documentos de actividad contemporánea* n°2, segundo trimestre, 1931.

HERMANN HEYDT
MUEBLES "THONET"
MATERIALES MODERNOS DE CONSTRUCCION

[1]

El Arquitecto y las empresas de mobiliario

A lo largo de la historia el arquitecto ha cobrado especial protagonismo en el campo del diseño de mobiliario, ya fuese por el desarrollo vocacional de la creatividad o bien por la mera necesidad de amueblar sus obras. Fue a partir de las últimas décadas del siglo XIX, cuando su labor en materia del mueble se intensificó. Si bien al inicio de este periodo el arquitecto desarrolló proyectos integrales en los que la arquitectura y el mobiliario –así como el resto de objetos decorativos– constituyeron las partes de un todo denominado “obra de arte total”¹, en las primeras décadas de siglo XX emergió como creador de tipos únicos, proyectados como objetos acabados con una forma, aparentemente derivada de una función concreta aunque, en ocasiones, ideados para una arquitectura específica.

La transformación técnica originada a comienzos del siglo XX en todas las áreas y, en especial, en las artes visuales y en la arquitectura, requirió una profunda modificación del concepto de mobiliario, alejada de reformas superficiales formales, propias de los estilos, como había sucedido hasta entonces². La revolución industrial exigía otra forma que no se produjo hasta décadas después. Por un lado, la industria propuso técnicas de producción ligadas al progreso y, por otro, los diseñadores ofrecieron productos decorados, vinculados a las formas de la artesanía y de los estilos de la época. De manera que, los diseñadores siguieron creando el mismo tipo de moblaje pero industrialmente, de una forma repetitiva y mecanizada, siendo estas formas inadecuadas para esos métodos de producción, pero apropiadas para el desarrollo tecnológico. Esta situación provocó que industria y diseño se desarrollaran a dos velocidades distintas.

Tras la I Guerra Mundial se produjo un progreso sustancial de la tecnología que fue utilizado en la arquitectura como elemento diferenciador de modernidad. Aquel progreso tecnológico no solo constituyó un avance en la experimentación material y de producción, sino que también proporcionó una novedosa estética moderna, que cristalizó, de manera destacada y con una mayor velocidad, en el mobiliario que equipaba la nueva arquitectura. Mientras que las innovaciones tecnológicas penetraban de manera gradual, no sin esfuerzo, en los procesos constructivos de la arquitectura, el mobiliario constituía un terreno abonado para la experimentación y puesta a prueba de las posibilidades de las nuevas técnicas de manipulación material, libre de trabas evidentes que si condicionaban a la edificación.

Resumen pág 64 | Bibliografía pág 69

Universidad de Navarra. María Villanueva Fernández (Oviedo, 1984), Doctora Arquitecta por la Universidad de Navarra (2012), Premio Luis Moya Fin de Carrera (2007-08). Contratada Doctora por la ANECA (2017). Docente en ETSAUN, TECNUN, ISEM, entre otros centros. Ha difundido su investigación, centrada en el diseño de arquitectos españoles y los límites de esta disciplina con el arte y la arquitectura, en revistas como EGA, PPA, RA, entre otras. Estancias de investigación en The Getty Research Institute, LA (2011), en la GSAPP Columbia University, NY (2011) y en ensapbx, Burdeos (2017).
mvillanuevf@unav.es

Universidad de Navarra. Héctor García-Diego Villarías (Santander, 1983), Doctor Arquitecto por la Universidad de Navarra, (2011), Premio Extraordinario Fin de Carrera (2007) y de Doctorado (2013). Docente en la ETSAUN. Contratado Doctor por la ANECA (2016). Subdirector de Ordenación Académica de la ETSAUN (2017). Ha difundido su investigación en revistas como EGA, PPA, RA, entre otras. Beca de The Getty Trust para estancia de investigación en The Getty Research Institute de L.A.; beca por la Fundación Bancaja para investigación en la Universidad de Columbia en N.Y. (2011). Estancia de investigación en la ensapbx, Burdeos (2017).
hgarcia-die@unav.es

Palabras clave

Tecnología, arquitectura, empresas, mobiliario, moderno

Método de financiación

Universidad de Navarra

¹ El término “Obra de Arte Total” o *Gesamtkunstwerk* es atribuido al compositor de ópera Richard Wagner quien lo utilizó en 1849, aunque algunas fuentes indican que fue el escritor y filósofo alemán Trahdorff KFE en un ensayo en 1827 el primero en utilizarlo. Este concepto hace referencia a las obras de

arte en las que participan varias disciplinas artísticas. En el ámbito de la arquitectura, se utiliza cuando el diseño del arquitecto abarca la totalidad de la obra en todas sus escalas: edificio, mobiliario o elementos decorativos. Aunque la idea de *Gesamtkunstwerk* no era nueva, está íntimamente ligada al estilo *Art Nouveau* –en todos sus formatos– en el que destacan arquitectos destacados de toda Europa como Josef Hoffmann y Otto Wagner en Austria, Henry van de Velde y Victor Horta en Bélgica, Charles Rennie Mackintosh en Escocia o Antoni Gaudí en España. No obstante, a partir de 1919 la Bauhaus ofrece un nuevo enfoque del concepto, vinculado a la modernidad y de carácter más teórico.

² Esa transformación radicaba en un cambio no solo decorativo sino integral de la forma, función, material y producción del mueble. La modificación de un estilo a otro variaba principalmente en el aspecto del arte decorativo, en los motivos, líneas que “vestían” al mueble. Sin embargo, en el siglo XX el cambio consistía en algo más profundo que afectaba a todos los aspectos de este. La forma ya no era un producto de la decoración pautada por el estilo sino que respondería, o debería responder, a cuestiones funcionales y ergonómicas.

³ ZABALBEASCOA, Anaxu. “El siglo en sillal”. VV.AA. 300% *Spanish Design*. Barcelona: Sociedad Estatal para Exposiciones Internacionales Barcelona, Sociedad Editorial Electa, 2005. pp. 44-46.

⁴ VIDAL, Mercè. “Design history in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean historical and vernacular sources”. VV.AA. *Design Discourse*, Vol. III, nº 4, 2008, p. 4.

⁵ En 1931, en Zürich fue creada la firma Wohnbedarf, por Giedion, Moser y Graber, realizando exposiciones y creando las primeras colecciones en tubo de acero diseñadas por arquitectos europeos como Werner Max Moser, Flora y Rudolf Steiger, Marcel Breuer, Le Corbusier y Alvar Aalto –web de la firma Wohnbedarf, apartado de historia: <https://www.wohnbedarf.ch/de/ueberuns/geschichte/>–. Un año más tarde, en 1932 y 1933, Marcel Michaud realizó varios viajes a Suiza donde entendió el mobiliario de vanguardia europeo como una oportunidad, hasta el punto de lograr un contrato para la importación de piezas de Marcel Breuer o Alvar Aalto y abrir la primera tienda de muebles Stylclair en Lyon. Un año más tarde abrió otra en la misma ciudad con una variedad más amplia de modelos entre los que se encuentran los de Le Corbusier, Charlotte Perriand. OLFSDÖTTIR, Asdis. *Le mobilier d'Alvar Aalto dans l'espace et dans le temps. La diffusion internationale du design entre 1920-1940*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2017.

⁶ Con respecto al equipamiento del Real Club Náutico de San Sebastián, la revista *Arquitectura* narra: “Todos los muebles responden a la idea de comodidad y sentido práctico; en algunas dependencias se han instalado muebles en serie, de la Casa Thonet”. LABAYEN, Joaquín; AIZPURUA, José Manuel. “Real Club Náutico de San Sebastián”. *Arquitectura*, nº130, 1930, p. 50. En 1931, la revista A.C. divulgó un texto que presentaba algunos elementos del proyecto; entre ellos, el mobiliario. Al igual que la revista *Arquitectura*, A.C. se centró en la elección de piezas de la casa Thonet: “El mobiliario es de la casa Thonet en algunas dependencias, todo él responde a la idea de algo de fácil manejo, limpieza y conservación.” “El Club Náutico de San Sebastián”, A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, nº3, 1931, p. 20. Por otro lado, tanto las imágenes publicadas en la revista *Arquitectura* como las fotografías realizadas por Aizpurua a comienzos de los años 30 y recogidas en el libro *José Manuel Aizpurua: Fotógrafo. La Mirada Moderna – VV.AA. José Manuel Aizpurua: Fotógrafo. La Mirada Moderna*, Catálogo de la Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid: Ediciones Aldeasa, 2004– permiten ver las sillas tubulares que los arquitectos incluyeron en su Studio.

Esta cuestión sumada, por un lado, a la inexistencia de muebles de calidad y a la ausencia de piezas adecuadas a la nueva arquitectura, por otro, impulsó la labor del arquitecto, quien deseaba poder equipar sus obras con mobiliario acorde a su tiempo y a las necesidades de la sociedad. De este modo, se originó un proceso en el que el mueble alcanzó un protagonismo estelar de la mano de los arquitectos, rompió con la simbología de poder y opulencia que lo caracterizaba y pasó a reflejar, a principios de los años veinte, la modernidad, la vanguardia y el progreso ³, transformando, a su vez, considerablemente el interior de la arquitectura.

En este proceso fue esencial la colaboración del arquitecto con las empresas de mobiliario; en concreto, con aquellas dispuestas a apostar por el progreso y a innovar tanto en los procesos de producción como en el empleo de nuevos materiales en el sector, dando lugar a formas de mobiliario de vanguardia. El viaje conjunto emprendido por arquitectos y empresas estableció un método de trabajo de aprendizaje y confianza mutuos, y de experimentación técnica y formal, que permitió el desarrollo de nuevos modelos que, de un modo u otro, marcaron la historia del diseño y de la arquitectura. Y que, además, fueron responsables de modificar significativamente su imagen.

Modelos internacionales en la España de entreguerras

Los nuevos modelos de mobiliario, la innovación material y los pioneros sistemas de producción fueron penetrando en España desde distintos lugares de Europa a través de los catálogos comerciales de las casas de muebles y de las publicaciones, tanto internacionales como nacionales. Entre los casos recogidos en las revistas españolas del periodo de entreguerras, se encuentran los realizados por arquitectos que trabajaron con firmas de muebles con el fin de producir sus diseños surgidos por la necesidad de equipar la nueva arquitectura: Josef Frank y Haus&Garten- Frank&Wlach, o Hendrik Sendker y Contemporaria. Pero, sin duda, las colaboraciones internacionalmente conocidas y difundidas en catálogos y anuncios fueron las de arquitectos como Mart Stam, Mies van der Rohe, Marcel Breuer y Le Corbusier con la casa Thonet, o la de Alvar Aalto con Stylclair y con Artek, fundada por él mismo en 1935.

De hecho, en este proceso de transmisión y desarrollo de las nuevas formas tecnológicas, la colaboración entre arquitectos y empresas de mobiliario españolas adquirió un papel esencial en la realización del diseño moderno en el país durante los años 30. Debido a la popularidad adquirida por este tipo de muebles, aumentó considerablemente la importación de estas piezas producidas en los países del centro de Europa a otras zonas como España. El nuevo mobiliario fue introducido por la firma Thonet, administrado inicialmente por Hermann Heydt a través de sus sucursales en Barcelona, Madrid y Sevilla ⁴, tal y como lo muestra la publicidad publicada en la revista A.C. [1]. Por otro lado, Stylclair, creada en 1933 en Lyon por Marcel Michaud, y Wohnbedarf, fundada en 1931 en Zürich por Sigfried Giedion, Werner Max Moser y Rudolf Graber, comercializaron modelos diseñados por los arquitectos Aalto, Artaria, Breuer, Gropius, Hafeli, Hubacher, Kienzle, Le Corbusier, Merkelbach, Moser, Perriand, Rietveld, Roth, Stam, Steiger, Thomas y Sornay, entre otros ⁵.

Algunos de estos nuevos modelos modernos de Thonet y Stylclair fueron distribuidos por MIDVA (Mables i Decoració de la Vivenda Actual): el espacio expositivo, de reuniones y comercial inaugurado en 1931 por el GATCPAC. Este local, creado con el fin de divulgar el diseño y la arquitectura modernos, se convirtió en el escaparate de la nueva estética moderna procedente de Europa. Pero, además, esta actividad favoreció el desarrollo de una muestra novedosa de productos tecnológicamente avanzados para la nueva arquitectura que se difundiría a través de la revista del grupo y sus miembros. Arquitectos de distintas partes de España, a través del GATCPAC consiguieron piezas de Thonet como, por ejemplo, la silla MR10 de Mies van der Rohe o la silla Wassily de Marcel Breuer, utilizadas por José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen para equipar el Real Club Náutico de San Sebastián y su estudio respectivamente ⁶. [2]

Por tanto, a través de todas estas iniciativas y empresas, podría decirse que en el caso del mobiliario, la tecnología durante la década de los años 30 podía importarse físicamente, lo que facilitó la entrada de manera directa de la nueva estética antes mencionada. Esta difusión tecnológica se produjo no solo a través de casas que importaban modelos originales de arquitectos internacionales realizados con nuevos materiales, sino también mediante firmas de muebles nacionales que llegaron a producir algunas de esas piezas. Es el caso de la firma MAC –Muebles de acero curvado–, fundada por José María Fernández de Castro y Eduardo Shaw Loring, que en 1931 fabricó muebles diseñados por Mies van der Rohe y algunos modelos de Marcel Breuer, no sin verse envuelta en una polémica legal con la firma Thonet ⁷.



[2]

En Cataluña sucedía algo similar: algunos muebles fueron el producto de la experimentación con técnicas innovadoras en pequeñas empresas como Hermann Heydt, la Vda. J. Ribas o Casa Buades, S.A., en Barcelona⁸. Estas casas aparecieron en las páginas publicitarias, tanto iniciales como finales, de la revista A.C.⁹. Algunas, cobraron especial importancia incluso en los contenidos de la publicación en los que aparecían piezas de mobiliario producidas por ellas y miembros del GATEPAC, como la silla de la Joyería Roca de José Luis Sert¹⁰ [3]. Otras, tenían presencia en diarios de la época, como la casa Dámaso Azcue o Hermann Heydt. En una de las columnas dedicadas a esta última, el diario ABC (Madrid), exponía que, como “industria alemana en España”, destacaba por la importancia que tenía en la arquitectura moderna española, y citaba el nombre de los arquitectos y obras en las que había participado, como signo de modernidad¹¹.

A través de la difusión de las firmas y sus productos en los medios escritos y catálogos, los arquitectos no solo se nutrieron de referencias de una nueva estética maquinista, sino que entendieron la empresa como medio para la experimentación propia de nuevas formas y procesos industriales de construcción. Así, las casas de muebles jugaron un papel trascendental en el amueblamiento de proyectos realizados en España, equipándolos con los citados modelos tecnológicos importados y produciendo nuevos prototipos realizados por arquitectos nacionales que emulaban a los extranjeros, tanto en aspectos formales como materiales. De hecho, aquellas empresas comenzaron a colaborar con arquitectos españoles para crear un nuevo mobiliario, heredero de aquella tecnología, pero adaptado a la realidad, por un lado, de la industria española y, por otro, de la arquitectura moderna del país.

Modelos nacionales: el mueble de acero como paradigma

Ya fuese porque los modelos internacionales no eran fácilmente accesibles, o bien por razones ligadas a la experimentación formal y creativa propia de la disciplina de la arquitectura, un elenco de arquitectos españoles realizó sus propios diseños producidos por empresas nacionales que contribuyeron al desarrollo del mueble moderno y su evolución tecnológica. Aquellos nuevos prototipos emulaban a los extranjeros tanto en su

[3]



⁷ En 1929, tras la visita a la Feria de Leipzig (Alemania), el ingeniero José María Fernández de Castro entró en contacto por primera vez con el novedoso mobiliario de tubo de acero curvado. Esta experiencia motivó que al volver a Madrid intentase construir este tipo de mobiliario en España, pero los modelos iniciales se realizarían de manera principalmente artesanal, mediante el relleno de tubo de importación procedente de Alemania o Suecia con plomo líquido y arena, en los talleres del ICAI, institución de la que era profesor. BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi 1901-1975*, Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura, MOPU, p. 33. En 1930, Fernández de Castro junto con Eduardo Shaw Loring fundaron la empresa MAC (Muebles de Acero Curvado), importando un año después la máquina de curvar acero que les permitiría producir, entre otros, los modelos de arquitectos diseñadores del momento como Mies van der Rohe. El arquitecto alemán firmó un contrato con la empresa para producir alguno de sus modelos por el que recibía un *royalty* de un dólar – por entonces 5 pesetas– por cada mueble fabricado. La empresa produjo otros diseños en tubo muy similares a los modelos de la casa *Thonet*, la cual interpuso un pleito contra MAC, en concreto por la variación de un diseño de Marcel Breuer. La empresa española lo ganaría al considerarse de dominio público. CAPPELLA, Juli; LARREA, Quim. *Nuevo diseño español*. Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p.19; FULLAONDO, Juan Daniel. *Los Muebles del Capitol*. Madrid: B.D. Ediciones de Diseño, 1980, p. 20.

⁸ VIDAL, Mercè. “Design history in Catalonia between the influence of Le Corbusier and Mediterranean historical and vernacular sources”. *VV.AA. Design Discourse*, Vol.III n° 4, 2008, p. 5.

⁹ La publicidad de este tipo de mobiliario en la revista A.C. fue común hasta los últimos números. Algunas empresas catalanas adquirieron más protagonismo que otras: la casa Viuda de José Ribas fue la más anunciada, en concreto, apareció en 19 números (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20); la casa Hermann Heydt, sin embargo, salió al inicio de la revista en 3 (2, 3, 4); la Casa Buades, S.A. en 5 (14, 15, 17, 18, 19). Otra firma madrileña en este caso, Rolaco, se anunció en 8 ocasiones (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12).

¹⁰ GATEPAC. “Joyería Roca, Barcelona”, A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, 2º Trimestre, n° 14, 1934.

¹¹ Anuncio publicitario de la firma Hermann Heydt en la página 2 del *Abc* (07/08/1934): “(...) Todos los arquitectos que proyectan con un depurado estilo moderno saben que esta

[2] Imagen del interior del Real Club Náutico de San Sebastián equipado con las sillas de Mies van der Rohe. Fuente: *Cahiers d’art*, n° 3, 1931.

[3] Anuncios de las firmas Vda. J. Ribas y Casa Buades, S.A. publicados en la revista A.C. *Documentos de Actividad Contemporánea*, n° 14 y n° 20.

[4] Portada y página interior del catálogo *Stylclair*: ses muebles Duralumin, 1934, en el que explica las características del nuevo mobiliario: *homogénéité, Légèreté y Liberté*.

casa interpreta con justeza el gusto artístico, por muy exquisito que sea, de los facultativos de las obras. Muchos e importantes trabajos ha realizado esta importante casa tanto en edificaciones particulares como oficiales, entre las cuales hacemos mención de las siguientes: Instituto Nacional de Física y Química (Fundación Rockefeller): Arq. Sres. S. Arcas y Lacasa. Edificio de la Junta de la Ciudad Universitaria. Fundación "Del Amo" (Cuidad Universitaria): Arq. Sres. Bergamín y B. Soler. La Unión y El Fénix Español: Arq. Sr. López Otero. Banco Vizcaya en Barcelona: Arq. D. Manuel J. Galindez. Centrales de los Saltos del Alberche: Arq. D. Bellido. Sociedad Española de Fabricación de Automóviles: Arq. Sr. Balbuena. Sociedad Hidroeléctrica Española (Central de Millares). Sociedad Española Naval (San Fernando). Tranvías de Sevilla. Ferrocarriles de San Juan de Aznalfarache. Instituto - Escuela: Arq. Sr. Arniches." Entre el amplio catálogo de productos que la casa suministraba el anuncio destacaba los muebles de tubo y madera.

¹² Entre los arquitectos que amueblaron sus viviendas con alguna pieza de tubo de acero internacional se encuentran Fernando García Mercadal, Rafael Bergamín, Luis Blanco Soler o Fernando Salvador –"La vivienda del arq. García Mercadal", *Viviendas. Revista del Hogar* n° 8, 1933, pp. 10-15; "La vivienda del arq. R. Bergamín", *Viviendas. Revista del Hogar* n° 8, 1933, pp. 16-20; "La vivienda del arq. L. Blanco Soler", *Viviendas. Revista del Hogar* n° 8, 1933, p. 21; "La vivienda del arq. Fernando Salvador", *Viviendas. Revista del Hogar* n° 8, 1933, pp. 22-23). Sin embargo, aunque se trataba de excepciones, otros arquitectos como Josep Torres Clavé crearon nuevos modelos de tubo de acero, este los incluyó en su vivienda en Casp92, Barcelona –TORRES, Raimon. et al. *Josep Torres Clavé*. Barcelona: Santa & Cole, 1994. p. 18–.

¹³ No todas las revistas españolas dedicaron el mismo espacio en sus páginas a los interiores realizados por arquitectos españoles y su mobiliario. En la década de los años 20 la revista *Arquitectura* fue la responsable de mostrar los proyectos de los arquitectos españoles. En el comienzo de los años 30, revistas como *A.C.*, *Viviendas*, *Obras* y *Nuevas Formas* combinaron en mayor medida los contenidos nacionales con los internacionales. Sin embargo, revistas como *La Construcción Moderna*, *La Ciudad Lineal*, *Cortijos y Rascacielos*, *Arte y Arquitectura*, *Arquitectura Española* o *Archivo Español de Arte y Arquitectura* presentaron en sus páginas contenidos predominantemente españoles. Estas revistas mostraron un grupo heterogéneo de arquitectos, si se tiene en cuenta la variedad formal de las piezas de mobiliario que produjeron: desde mobiliario de montaña, como el realizado por José de Yarza, o de tendencias estilísticas del momento y del pasado, como las piezas de Luis Santamaría, hasta muebles vinculados a formas más vanguardistas, en muchos casos similares a las extranjeras, como los muebles de José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen.

¹⁴ "Exposición de arquitectura y pintura moderna en San Sebastián. Arquitectos: Labayen y Aizpurua. Pastelería y Salón de Degustación Sacha", *A.C. Documentos de Actividad Contemporánea*, 1° Trimestre, n° 1, 1931; GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "El bar Chicote. Nuevo bar en la Gran Vía (Madrid)", *Arquitectura*, n° 150, 1931; GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "Bares y cafés", *Obras. Revista de Construcción*, n° 16, 1933; "La Construcción en Madrid. Edificio Carrión (el Capitol)", *La Construcción Moderna*, n° 14, 1935; "Concurso privado. Solar Carrión en la plaza de Callao", *Arquitectura*, n° 146, 1931; "Arquitectura comercial española. El edificio Carrión de Madrid", *Nuevas Formas. Revista de Arquitectura y Decoración*, n° 1, 1935. "Madrid. El edificio Carrión", *Arquitectura*, n° 1, 1935.

¹⁵ VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO, Héctor. "La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta", *Proyecto, progreso, arquitectura*, n° 11, pp. 43-44.

estética como en su material y, de manera menos precisa, en los sistemas de producción. No obstante, esta colaboración e influencia dio lugar a piezas con imagen moderna pero que también reflejaban el carácter de la tradición y la cultura españolas, en parte, debido a la menor capacidad industrial del país.

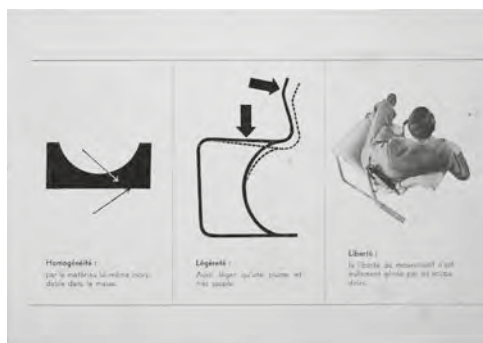
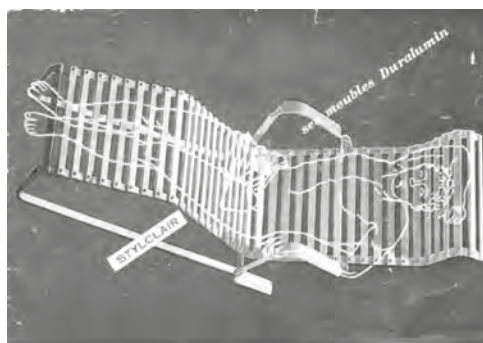
La asimilación del lenguaje moderno en España se produjo de forma paulatina, tal y como muestran las revistas de arquitectura del periodo. Primero, penetrando en espacios e carácter más público como comercios, cafeterías y bares y, posteriormente, llegando a la vivienda, lugar de mayor intimidad. Curiosamente, este proceso se asemeja al que se produce en el sector del mueble en cuanto al material. Las nuevas formas del extranjero penetran en las obras dedicadas al ocio a través de modelos realizados con materiales como el acero, mientras que en la vivienda predomina el uso de la madera y el mimbre, que vinculan las nuevas formas con la modernidad y la tradición españolas. No obstante, en algunas viviendas, especialmente las de algunos arquitectos, fue más habitual la inclusión de piezas de acero, en concreto las diseñadas por sus homólogos europeos; de manera que la experimentación formal y creación de modelos propios se desarrolla principalmente en el campo de la arquitectura del ocio ¹².

De en torno al casi medio centenar de arquitectos españoles que aparecieron en las revistas de arquitectura nacionales por diseñar mobiliario ¹³, tan solo unos pocos protagonizaron artículos en los que se difundía la colaboración arquitecto-empresa y aún en menos destacaban por su actitud experimental y moderna, tanto en la forma como en el empleo de nuevos materiales. Aunque, en realidad, el grupo fue más amplio, las piezas de arquitectos españoles, producidas en tubo de acero y publicadas en las revistas fueron escasas, destacando por su difusión e innovación, las que equiparon los interiores de la Pastelería Sacha de José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen, del Bar Chicote y del Café Aquarium de Luis Gutiérrez Soto, y del Edificio Capitol de Luis M. Feduchi ¹⁴. Estos proyectos de mobiliario, planteados con gran ambición, fueron posibles gracias al trabajo y al apoyo técnico de las empresas Rolaco-Mac y Dámaso Azcue que permitieron la cristalización de las formas modernas en reinterpretaciones de las piezas icónicas internacionales, gracias a su postura experimental en el empleo de nuevos materiales como el tubo de acero.

Este material que ofrecía grandes y novedosas posibilidades de manipulación y liviandad, permitía, debido a la resistencia del material, disminuir la sección estructural, en algunos casos incluso simulando desafiar las leyes de la física y proporcionando mayor "libertad" en el movimiento del usuario, como anunciaba la casa Stylclair [4]. Por ello, los arquitectos potencialmente modernos sentían cierta predilección por el tubo de acero, como así sucedió con José Manuel Aizpurua y Joaquín Labayen, quienes lo introdujeron en su arquitectura –al inicio a través de modelos existentes, como el caso citado anteriormente del Real Club Náutico de San Sebastián equipado con piezas de Thonet, y, poco después, con sus propios diseños que eran variaciones de los primeros. Prueba de ello son los dibujos de sillas encontrados en el Archivo Labayen que comparten un asombroso parecido con modelos de la casa Thonet como la silla Cesca de Marcel Breuer ¹⁵ [5]. Mediante la inspiración de modelos internacionales realizados en tubo de acero, estos arquitectos se familiarizaron con aquellas formas venidas de Europa y propusieron nuevos modelos, como la silla diseñada para la Pastelería y Salón de Degustación Sacha de San Sebastián (1930).

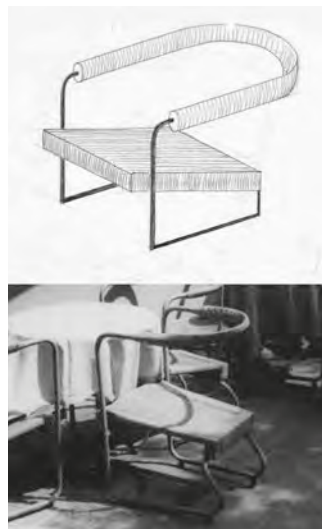
Aizpurua y Labayen entendían la elección del equipamiento como un aspecto medular en el proyecto de arquitectura, algo que queda patente en sus planos y perspectivas [6]. Además,

[4]





[5]



[6]

el modelo de silla se adaptaba, según el material, a los diferentes espacios concebidos en proyecto. En el interior dispusieron sillas de tubo de acero con asiento, respaldo y apoyabrazos acolchado, a diferencia de las situadas en la terraza exterior realizadas en acero y mimbre [7]. Esta disposición permitía diferenciar los espacios, al tiempo que mostraba en el exterior una imagen más moderna del establecimiento. Aquella imagen recordaba, en parte, a las de algunas piezas de catálogos de la época, como la silla modelo SS33 de Anton Lorenz –modelo también atribuido a los hermanos Luckhardt– realizada en 1928 por Thonet o la W21 comercializada por Pel Steel Furniture un año más tarde ¹⁶.

La empresa encargada de la producción de la silla Sacha fue la firma Dámaso Azcue, situada en Azpeitia y considerada una de las más importantes de la zona. Los arquitectos vascos trabajarían en más ocasiones con la empresa –así como con otras ¹⁷–, como en el caso de la silla “modernista” realizada en enea y junco. Dámaso Azcue estaba especializada en estos materiales, tal y como recogían sus anuncios publicitarios: “Creaciones en muebles modernos de médula combinada con malaca” ¹⁸ [8]. La relación entre los arquitectos vascos y la empresa posibilitó la comercialización de sus muebles, entre ellos la silla Sacha, en el MIDVA, local del GATEPAC, grupo del cual Aizpurua y Labayen eran miembros. De hecho, estas piezas entrarían a formar parte del catálogo de muebles del grupo ¹⁹. El éxito alcanzado por este modelo queda reflejado en el conjunto documental encontrado en el Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya ²⁰. Las facturas y los recibis permiten entender el diseño de la silla Sacha no solo como una propuesta vanguardista, formal y técnica, sino también como un prototipo con vocación de seriación, propia del mobiliario moderno, que amuebló espacios en distintos lugares de España.

Mientras tanto en Madrid, en 1932, se creaba la firma Rolaco-Mac S.A. ²¹, a partir de la fusión de la casa Rolaco, fundada en 1930 por el italiano Romeo Landini junto a Eduardo Solís y dedicada a la comercialización de muebles adaptados a los nuevos tiempos [9], y la empresa MAC –Muebles de Acero Curvado–, que, como ya se ha comentado anteriormente, fue pionera en la producción de mobiliario de tubo de acero en el país. Como en este periodo la realidad industrial en la casa Rolaco era escasa, resultaba complicado y costoso lograr los procesos totalmente industrializados. No obstante, gracias a su modo de producción que respondía a la demanda existente, era posible realizar tiradas por encargo ²², permitiendo colaborar con arquitectos de manera rápida y fomentando la creación de nuevos prototipos para su arquitectura. Entre estos colaboradores se encontraban Luis Gutiérrez Soto, Carlos Arniches, Agustín Aguirre, Luis Blanco Soler o Luis M. Feduchi ²³.

Precisamente, es esta última colaboración la que mayor repercusión tuvo en su momento y por la que todavía a día de hoy se relaciona a Rolaco y a Luis M. Feduchi. Esto se debe, por un lado, a que la relación entre la firma y el arquitecto no se produjo de manera puntual como la de otros arquitectos, sino que se prolongaría en el tiempo, convirtiéndose Feduchi, en 1933, durante un breve espacio de tiempo, en asesor artístico de Rolaco-Mac y ocupando tras la guerra el puesto de Director Artístico ²⁴. No obstante, el proyecto de mobiliario del edificio Capitol sería el más conocido no solo por el gran reto que supuso la construcción del edificio para la época –tecnológicamente innovador y funcionalmente pionero– sino también por convertirse en “la carta de presentación de Rolaco para

¹⁶ VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO, Héctor. “La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta”, *Proyecto, progreso, arquitectura*, n° 11, p. 44.

¹⁷ Como se recoge en la documentación encontrada en el Archivo de Joaquín Labayen, los arquitectos colaboraron con distintas empresas de mobiliario, además de Dámaso Azcue, como Mendía y Muru, Viuda e hijos de Arruti, S.L. o Fábrica de Muebles Murguía.

¹⁸ Anuncio publicado en un programa del Gran Teatro del Liceo: Los Maestros Cantores de Nuremberg, 24-1-1935.

¹⁹ A pesar de que la Pastelería fuera inaugurada siete meses antes de la formación del grupo, el diseño del sillón Sacha formó parte del mobiliario del GATEPAC, cediendo su autoría al grupo. VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO, Héctor. “La silla del GATEPAC: un viaje colectivo de ida y vuelta”, *Proyecto, progreso, arquitectura*, n° 11, pp. 40-51.

²⁰ La documentación encontrada en el *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya* contenía tanto facturas emitidas por Dámaso Azcue como recibis. Las ventas del modelo “Sacha” de Dámaso Azcue al GATEPAC: 20 diciembre 1932, 5 sillas “Sacha” médula barnizada; 20 diciembre 1932, 9 sillas “Sacha” médula barnizada; 14 enero 1933, n° catálogo 188/2 – 2 sillones, n° catálogo 188/3 – 1 silla “Sacha”; 25 febrero 1933, 6 sillones “modernistas”; 12 sillas “Sacha”, 4 mesas “modernista”; 13 marzo 1933, 2 sillones médula barnizada “modernista”; 2 sillas médula “Sacha” barnizada, 1 mesa médula barnizada “modernista”. Los compradores, fecha y venta del modelo “Sacha”: Club Natación Barcelona, 12 sillas “Sacha” a ptas. 35,00... 420,00; 24 diciembre 1932, Señor Saslavsky... 117,00 (...) 3 sillas “Sacha” a ptas. 35,00; 28 enero 1933, Dr. Conill... 137,00 (...) 1 silla “Sacha” a ptas. 35,00; 13 marzo 1933, Sr. Llobet... 2 sillas “Sacha”; 25 marzo 1933; Juan Thoux... 2 sillas “Sacha”. *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*.

²¹ A partir de la fusión, propuesta por un inspector de Hacienda, la empresa se constituyó por un administrador (Sr. Cano), un fabricante (Fernández de Castro) y un director artístico (Otto Winkler). BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi 1901-1975*, Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura, MOPU, p. 33. Sobre la historia de la casa Rolaco véase: CAPELLA, Juli; LARREA, Quim. *Nuevo diseño español*, Barcelona: Gustavo Gili, 1991, p. 19; FEDUCHI, Luis. “Breve historia de Rolaco”, *Experimenta: Diseño del mueble en España 1902-1998* (Madrid), n° 20, 1998; JIMENEZ DE LA NAVA, María. *Rolaco. Estudio histórico de la marca*. Trabajo Fin de Grado. Tutor: Pedro Feduchi. Departamento de Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, junio 2017.

²² SAN VICENTE, Jesús. “Entrevista a Javier Feduchi”, *Experimenta: Diseño del mueble en España 1902-1998* (Madrid), n° 20, 1998, pp. 56-60.

²³ Entre los colaboradores, tanto institucionales como comerciales, más destacados –y sus productos– se encontraban Luis Gutiérrez Soto –sillas y mesas de los bares Chicote y Aquarium, y del club de campo–; Carlos Arniches –autor de algunas piezas del mobiliario de la Residencia de Señoritas Estudiantes y del Instituto Escuela–; Agustín Aguirre –pupitres de la Facultad de Filosofía y Letras de la Ciudad Universitaria de Madrid–; Luis Blanco Soler –mobiliario de la agencia de Viajes Carco–; Luis M. Feduchi –butacas del Cine Actualidades– y junto a Vicente Eced –silla de la terraza, butacas del cine, carrito del bar del edificio Carrión–.

²⁴ Otto Winkler abandonó su cargo de director artístico en 1933 *Rolaco-Mac* para emprender un negocio de muebles propio, siendo sustituido por Jorge León Davidoff. En 1934 se amplió el capital de *Rolaco-Mac* y entraron nuevos socios, entre ellos Goicoechea,

nominado director artístico. Con el crecimiento de la empresa se construyeron una nueva fábrica y oficinas, siendo la primera incautada en 1936 por el Ministerio de la Guerra para fabricar espoletas. Los muebles que se encontraban allí fueron vendidos o requisados para las oficinas de los ministerios. Durante la Guerra Civil, la empresa permaneció inactiva y su fábrica cerrada. Tras el conflicto, la firma reabre sus puertas con Goicoechea como director artístico y es en 1944 cuando Luis M. Feduchi se convierte en director artístico de la empresa. BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Biografía de Luis Feduchi* (Archivo Ignacio Feduchi); BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. *Luis Feduchi 1901-1975*, Monografías de arquitectos españoles. Dirección General de Arquitectura, MOPU, p. 33; FEDUCHI, Luis. "Breve historia de Rolaco", *Experimenta: Diseño del mueble n España 1902-1998* (Madrid), n° 20, 1998, p. 20. Conversación con Ignacio Feduchi, 19 de diciembre de 2011.

25 FEDUCHI, Luis. "Breve historia de Rolaco", *Experimenta: Diseño del mueble en España 1902-1998* (Madrid), n° 20, 1998, p. 20.

26 BLASCO CASTIÑEIRA, Selina. "Pesquisas, recuerdos y una entrevista", *Feduchi: tres generaciones en arquitectura y diseño*, Tabernes Blanques (Valencia): Malabar Serveis Gràfics i Edit, 2009, p. 12.

27 VILLANUEVA FERNÁNDEZ, María, GARCÍA-DIEGO Héctor. "Una aventura empresarial en un proyecto integral: Mobiliario del edificio Capitol, Luis M. Feduchi, 1931-331" *Res Mobilis. Revista internacional de investigación en mobiliario y objetos decorativos*. Vol. 6, n° 7, 2017.

28 FULLAONDO, Juan Daniel. *Los muebles del Capitol*. Madrid: B.D. Ediciones de Diseño, 1980, p. 59; VV.AA *El diseño industrial en España*, Madrid: Cátedra, 2010, p. 83; FERNÁNDEZ SINDE, Alfredo. *Luis M. Feduchi Arquitecto y diseñador: una investigación sobre el edificio Carrión*, Tesis Doctoral. Mayo, 1995.

29 Gutiérrez Soto realizó varios proyectos de arquitectura para el ocio en la década de los años 30: el café Aquarium, el bar María Cristina o el *dancing* salón de té Casablanca, pero el más conocido de todos ellos fue el Bar Chicote, no solo por la intervención del arquitecto sino también por tratarse de uno de los locales más emblemáticos de Madrid en aquella época y sucesivas. Situado en la Gran Vía y fundado por Perico Chicote, era conocido por sus cócteles, atrayendo a personajes de fama internacional de todos los ámbitos. Rainiero de Mónaco, Ernest Hemingway, Frank Sinatra, Ava Gardner, Rita Hayworth o Sofia Loren, entre otros.

30 GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "Bares y cafés", *Obras. Revista de Construcción*, n° 16, 1933. pp. 60-68.

31 Estas piezas fueron combinadas con un elemento continuo de asiento incorporado en un gran zócalo que recorría todo el local adherido a los paramentos como parte de la propia arquitectura. En la zona más exterior

cualquier intervención posterior" ²⁵, dando "empuje y visibilidad a la empresa" ²⁶ en el mundo del mueble y la arquitectura modernos.

En el proyecto de mobiliario desarrollado por Luis M. Feduchi también intervinieron otras firmas embarcándose en una verdadera aventura empresarial ²⁷. La heterogeneidad funcional del edificio –que contenía uso residencial, cafeterías, restaurantes y cines, entre otros– requería mobiliario adecuado a cada ambiente. Esta variedad de modelos demandaba también una diversidad de materiales, definiendo también la elección de la empresa de mobiliario. Feduchi empleó madera maciza para las piezas más conservadoras o de estilo realizadas por Santamaría y Cowner, y madera y acero curvados para piezas más modernas llevadas a cabo por Lledó y Rolaco-Mac, destacando esta última por el empleo del tubo de acero en varias piezas ²⁸.

Aunque fueron varias las piezas realizadas con este material en este proyecto, como, por ejemplo, el conocido carrito-bar producido por Rolaco junto con la empresa Lledó y diseñado siguiendo una geometría curva similar a la de la fachada del propio edificio, o las butacas para la sala de cine, similares a las del Cine Actualidades, destaca por su vinculación formal con modelos internacionales y por su innovación técnica especialmente la silla para la terraza de la Gran Vía. Este modelo, el más desconocido, recordaba a otros ejemplos europeos modernos como las sillas cantiléver de Mies o Breuer. Su estructura era de tubo de acero curvado con asiento y respaldo de médula. El empleo de estos materiales favorecía el desarrollo de geometrías curvas, dibujando en la base un juego serpenteante, como los que realizaban Jean Burkhhalter o Erich Dieckmann, que proporcionaba un carácter original a esta tipología de silla [10].

Otro arquitecto que colaboró con la casa Rolaco fue Luis Gutiérrez Soto para el proyecto del emblemático Bar Chicote ²⁹. En esta obra el arquitecto proyectó un espacio con dos ambientes diferenciados ³⁰, aspecto que determinaría a su vez el proyecto de diseño del mobiliario. Mientras la zona más alejada de la calle tenía un carácter más lineal, con la barra a un lado y unas cabinas al otro ³¹; la otra, de proporciones más regulares, hacía de vestíbulo del bar pero también de escaparate y llamada de atención. Gutiérrez Soto empleó dos lenguajes distintos en el proyecto de mobiliario con el objetivo de delimitar visualmente estos ambientes que estaban determinados por el tipo de experiencia y los grados de privacidad que el usuario quería tener. El espacio interior, más conservador, proporcionaba una mayor intimidad a los usuarios, a diferencia de la zona más exterior que exponía a los clientes hacia la calle tras un gran vidrio situado en fachada que hacía de gran escaparate ³²,

[5] Perspectiva del exterior de la pastelería Sacha realizada por Aizpurua y Labayen. Fuente: Archivo Labayen.

[6] Dibujo de silla encontrado en el Archivo Labayen y fotografía de la silla Sacha, fragmento procedente del *Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya*.

[7] Anuncio de la casa Dámaso Azcue. Fuente: *Programa del Gran Teatro del Liceo: Los Maestros Cantores de Nuremberg*, 1935.

[8] Anuncio de Rolaco. Fuente: revista *Cortijos Rascacielos* n° 7, 1931-32.

[7]



[8]



un aspecto frecuente en los nuevos locales de ocio, heredado de la modernidad e inspirado en los locales comerciales. [11]

En concreto, en esta última parte, aprovechando la exposición directa a la Gran Vía, Gutiérrez Soto diseñó una silla construida con estructura de tubo de acero cromado y con respaldo y asiento tapizados en tela [12]. El modelo guardaba cierta similitud con una de las sillas diseñadas por Eileen Gray en 1929, aunque la estructura describía una sección parecida, la pieza del arquitecto español se reforzaba con un rigidizador y el respaldo se encajaba en la estructura sin llegar a sobresalir. Este modelo, realizado con nuevos materiales e innovadores sistemas de producción por la casa Rolaco, posibilitó su seriación, equipando otras obras de la época como el café Aquarium³³, también de Gutiérrez Soto.

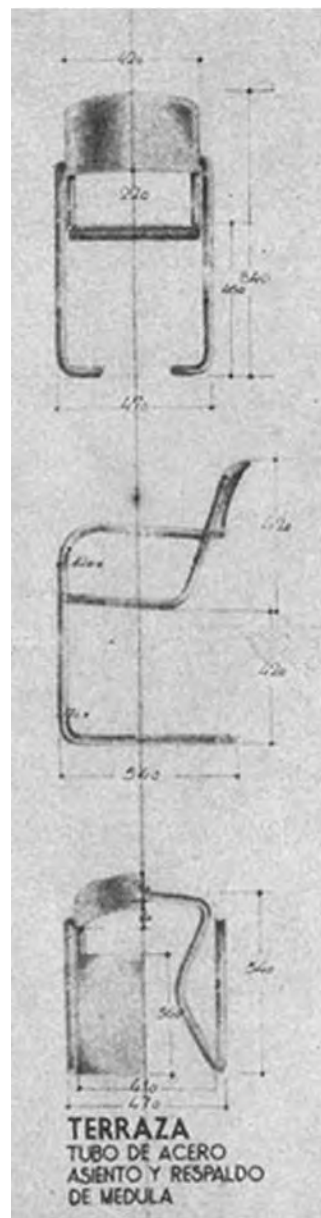
El mobiliario como vehículo de modernización de la arquitectura

Tras esta aproximación es posible extraer algunas reflexiones acerca de las relaciones establecidas en el periodo de entreguerras entre las empresas de mobiliario y los arquitectos españoles modernos. Como se ha podido ver, una primera apreciación es que la colaboración entre ambos se produjo de manera bidireccional. Más allá de entenderla como una relación con intereses paralelos o dispares, en la que las empresas proporcionaron los medios y los arquitectos aportaron el conocimiento de interpretación de una época, una sociedad y un contexto, parece tratarse en mayor medida de una operación conjunta con objetivos compartidos. Por un lado, los arquitectos pudieron ver materializada su creatividad y equipar su arquitectura con piezas adecuadas a ella, al tiempo que experimentaron con las nuevas formas y materiales, en modelos reales. Por otro, la empresa aprovechó las ideas de los arquitectos para innovar y progresar tecnológicamente pero, también, como estrategia de mercado para distinguirse de otras casas de muebles y posicionarse en lo alto del sector del mobiliario vanguardista. En ambos casos la colaboración se entendió como laboratorio para el desarrollo de la imagen de modernidad.

Otra reflexión que queda patente es que la ideación de nuevos tipos permitió a ambas partes experimentar con las nuevas formas e innovar con los procesos tecnológicos, destacando especialmente el empleo de nuevos materiales como el tubo de acero. Este material ofreció grandes posibilidades formales –disminución de la sección, nuevas morfologías estructurales, una aparente sensación de liviandad y mayor libertad de movimiento en el usuario–, convirtiéndolo en imagen y signo de modernidad no solo en el extranjero, sino también en España. Aquellos modelos, inicialmente producidos de forma artesanal, alcanzaron tecnologías que permitieron industrializar el proceso de producción. Este desarrollo favoreció la seriación, más o menos industrializada, de piezas y constituyó una oportunidad no solo en el avance tecnológico sino también en el formal del propio mueble que trascendió al plano de la arquitectura.

El mobiliario se convirtió entonces en una herramienta eficaz de modernización del espacio. En ocasiones, los arquitectos españoles no podían proyectar una arquitectura alineada a las ideas racionalistas o, por el contrario, querían reforzarla, y en ambos casos muchos de ellos empleaban el mobiliario moderno para crear o potenciar una imagen vanguardista del espacio. Algunos arquitectos amueblarían sus obras con los modelos internacionales de arquitectos como Mies van der Rohe o Marcel Breuer producidos por empresas como Thonet, Stylclair o incluso españolas como MAC; otros, sin embargo, crearon nuevos tipos junto con empresas como Rolaco o Dámaso Azcue, inspirados en los modelos internacionales que veían en los catálogos y revistas.

Gran parte de estas colaboraciones se producen en proyectos en los que su uso o propiedad están vinculados de algún modo a la modernidad, como por ejemplo los nuevos espacios de ocio o para la educación. Esta modernidad, más conceptual, que caracterizaba al espacio arquitectónico se vio reforzada con piezas de mobiliario modernas, adecuadas no solo a la nueva arquitectura sino a la vanguardia del proyecto generador. Esta estrategia lograba dotar de una imagen moderna a los espacios de aquella época, a través del mobiliario, entendiendo el proyecto como arquitectura equipada y no como dos elementos independientes. Por esta razón, la elección de la empresa y su producto era cardinal, como se aprecia en los proyectos de Aizpurua y Labayen para la Pastelería Sacha, de Feduchi para el edificio Capitol o de Gutiérrez Soto para el Bar Chicote. En ellos el mobiliario no solo equipó la arquitectura sino que también formó parte del proyecto arquitectónico diferenciando los distintos espacios y trasladando al exterior una imagen de progreso y modernidad.



[9]

este elemento se convertía en banco corrido mientras que en la interior hacía de barra, cabinas y elemento de separación.

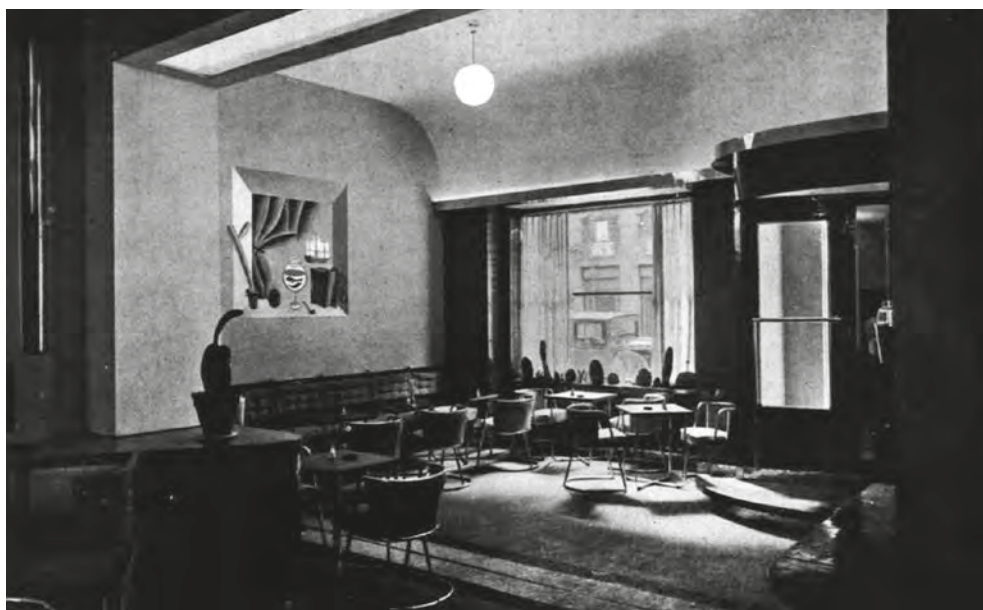
³² GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "Bares y cafés", *Obras. Revista de Construcción*, n°16, 1933, p. 68. GUTIÉRREZ SOTO, Luis. "El bar Chicote. Nuevo bar en la Gran Vía (Madrid)", *Arquitectura*, n°150, 1931, pp. 351-356.

³³ "Reforma del café Aquarium en Madrid", *Nuevas Formas. Revista de arquitectura y decoración*, n°10, 1934, pp. 505-517.

[9] Planos de la silla para la terraza del edificio Capitol dibujado por el arquitecto Luis M. Feduchi. Fuente: revista *Arquitectura*, n° 1, Madrid, 1935; Documento original en Archivo I. Feduchi.

[10] Fotografías interiores del Bar Chicote de Luis Gutiérrez Soto. Fuente: revista *Arquitectura*, n° 150, 1931.

[11] Sillas Chicote en el espacio de entrada, diseñadas por Luis Gutiérrez Soto y producidas por Rolaco. Fuente: *Arquitectura*, n° 150, 1931.



[10]



[11]

04 | La Arquitectura como construcción de lo SOCIAL en los dibujos de Alison y Peter Smithson: De la calle como figuración de lo relacional a la desaparición de la escala y los límites _Iván Capdevila Castellanos

La figura 1 [1] muestra el último de una serie de dibujos realizados por Alison y Peter Smithson entre 1951 y 1954 en relación a su propuesta de concurso para *Golden Lane* en 1952. En primer lugar, este dibujo destaca porque no manifiesta su escala o límites ni su contexto físico. Estos aspectos lo convierten en un dibujo único, especialmente si entendemos que se realiza en el contexto de los CIAM. Una de las principales modificaciones que introdujo la nueva generación de arquitectos en los CIAM IX y CIAM X, liderados por Alison y Peter Smithson, entre otros, fue la de debatir la arquitectura sobre la base de proyectos reales; es decir, proyectos que perteneciesen a la práctica profesional de sus participantes. Su título es *Diagram of Appreciated Unit*. Peter Smithson define “*Appreciated Unit*” así:

“Una unidad apreciada no es un “grupo visual” o un “vecindario”, sino una parte de una aglomeración humana que puede ser “sentida” [1].”

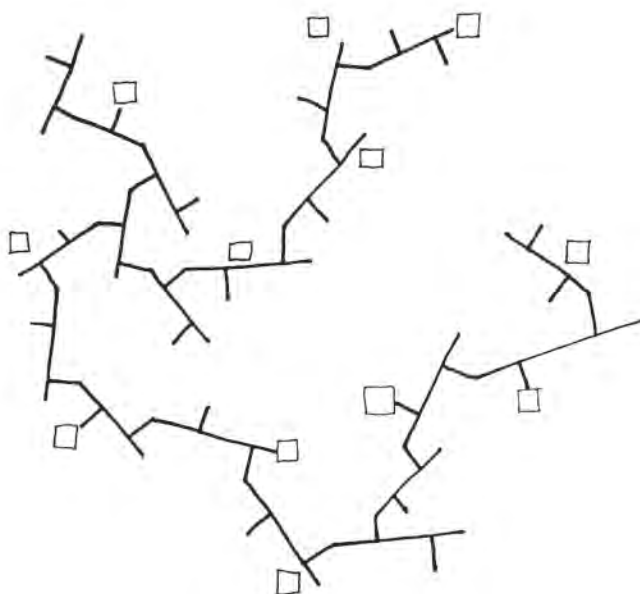
La aglomeración humana a la que Peter Smithson se está refiriendo puede ser cualquier entorno sujeto a la experiencia: un edificio, una calle, un barrio o una ciudad. El dibujo, al no tener escala ni límites y al no hacer referencia a un contexto físico específico permite, precisamente, esta ambigüedad articulada por su título.

Para entender la contemporaneidad de este dibujo y la relevancia ideológica en la posición de los Smithson es necesario conocer la secuencia de dibujos que construyen sus antecedentes.

Patrick Geddes como herramienta estratégica de transición en la política de los Smithson

- La manipulación del concepto de Hábitat

Los dos dibujos que componen el diagrama de la figura 2 [2] vienen a referirse a una misma cosa: las distintas escalas de asociación humanas. Estas son la gran ciudad, la ciudad, el pueblo y la vivienda dispersa. Del mismo modo, en el contexto de un valle y un río que lo cruza, podemos entender que la gran ciudad adopta una posición central, vinculada al río, mientras el resto de asociaciones se producen de manera simétrica en las distintas alturas del valle. Además, el dibujo inferior nos muestra las distintas densidades urbanas de las distintas aglomeraciones.



[1]

Resumen pág 65 | Bibliografía pág 69

Universidad de Alicante. Iván Capdevila Castellanos, Doctor Arquitecto por la Universidad de Alicante y Máster en Arquitectura por la Bartlett School en Londres (U.C.L.). Combina su actividad docente e investigadora como profesor de Proyectos Arquitectónicos en la UA con su práctica en PLAYstudio, que ha sido premiada en numerosos concursos internacionales, destacando cuatro primeros premios en European. capdevila@ua.es

Palabras clave

Social, arquitectura relacional, arquitectura inclusiva, Smithsons, calle, dibujo, cotidianidad, ecología, arbitrariedad

Método de financiación

Financiación propia

¹ SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 20.

² Artículo escrito en 1949 y recogido en: GIEDION, Sigfried. *Space, time, and architecture; the growth of a new tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1956.

³ La revista *Architectural Review* se haría eco de este debate entre 1948 y 1950.

⁴ El tema de la humanización de la ciudad sería un tema también tratado anteriormente por Sigfried Giedion en 1949 y recogido en su libro de 1956.

⁵ Los proyectos presentados tenían en común un deseo de crear entornos que fomentaran relaciones entre sus habitantes, entre un edificio y su entorno, y que albergasen las necesidades culturales de la gente. Mientras los Smithson encontraron la inspiración en las fotos de Nigel Henderson, GAMMA tuvo como punto de partida la vida cotidiana y edificación en el "bidonville". Su análisis estaba enraizado en la larga tradición de investigación etnológica de las colonias francesas. Sin embargo, a diferencia de los Smithson, su mirada era distante, casi antropológica, o desde la sorpresa o curiosidad generada por el que descubre algo nuevo, exótico, si cabe.

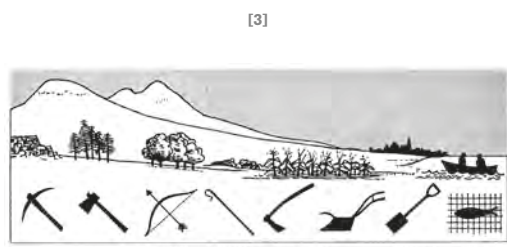
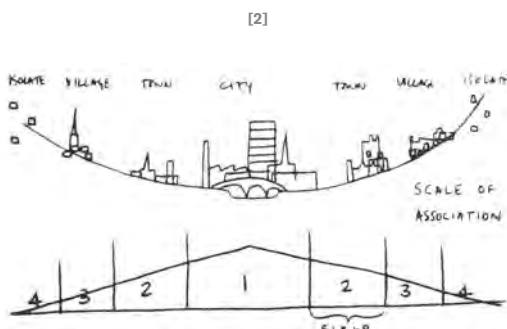
The Valley Section fue el diagrama que los Smithson utilizaron para ilustrar el documento preparatorio para el CIAM X (1956). En este, la palabra "Hábitat" articula su contenido. Bajo propuesta de Le Corbusier, el tema para el CIAM IX sería el "Hábitat". Este término proveniente de la ecología, por entonces una ciencia no muy mayor y poco familiar, hace referencia no tanto al análisis de organismos separados y funciones sino más bien a sus relaciones mutuas y la interacción con el entorno. Sería, de hecho, Sigfried Giedion quien, remitiéndose al Dr. Scott Williamson ², utilizaría el concepto de "hábitat" en el mismo sentido que lo hacía la ecología. Sin embargo, la noción de hábitat de Le Corbusier era en realidad muy limitada. No era más que la de la forma construida de la familia ³. Y así, la *Charte de l'Habitat* –Carta del Hábitat– se convertiría pronto en una carta de la vivienda como continuación de la Carta de Atenas. Fue, precisamente, en el CIAM IX donde Alison y Peter Smithson conocerían a Jaap Bakema, Aldo Van Eyck y George Candilis. Este último sería uno de los más críticos con el concepto de "Hábitat" de Le Corbusier y lideraría una reunión informal en Siguna previa al CIAM IX de 1953, en la que se plantea la cuestión del "hábitat" como fundamental para redefinir el urbanismo. Sin embargo, la noción de "hábitat" de este grupo de jóvenes arquitectos no sería la de una aproximación organicista al planeamiento sino más bien "humana" ⁴ o, mejor, entendida desde sus relaciones sociales ⁵.

Así pues, Alison y Peter Smithson ya en 1951 se vieron enfrentados a la cuestión del "Hábitat" como concepto fundamental para el desarrollo de nuestras ciudades. Años más tarde en su artículo "*The Built World: Urban Reidentification*" publicado en *Architectural Design* (junio de 1955) contextualizaban su propuesta para el concurso de *Golden Lane* (1952) dentro de "una aproximación ecológica al problema del hábitat".

Por otro lado, en el primer borrador para el Manifiesto de Doorn, en 1954, Peter Smithson vincula la palabra "Hábitat" al dibujo. Es aquí donde encontramos el primer dato fundamental ya que se refiere a su dibujo como "*Geddes valley section*" –la sección del valle de Geddes– en referencia al biólogo, sociólogo y urbanista escocés Patrick Geddes (1854-1932). Si observamos en detalle su *Valley Section* [3], entenderemos que este diagrama establece vínculos fuertes, tanto conceptuales como históricos, entre estructuras sociales y la forma construida de asentamientos urbanos. La relación entre estructura social y su forma construida es algo en lo que los Smithson trabajarían insistentemente.

La "Sección del Valle" [3] es una sección longitudinal que empieza arriba en las montañas y, bajando por el curso de un río, atraviesa una llanura para desembocar en la costa. Y esta sección no incluye un solo valle sino varios. Dentro de esta región, Geddes está inscribiendo varios significados. En la parte inferior, relaciona las distintas localizaciones geográficas con sus oficios "naturales". Como el propio Geddes decía: "si estos oficios convivían en armonía con su entorno particular, las sociedades deberían materializarse bajo la forma de tales asentamientos humanos tal y como pueden verse en la sección del valle". Para Patrick Geddes, toda la región representada en la sección del valle es una sola entidad, una sola ciudad.

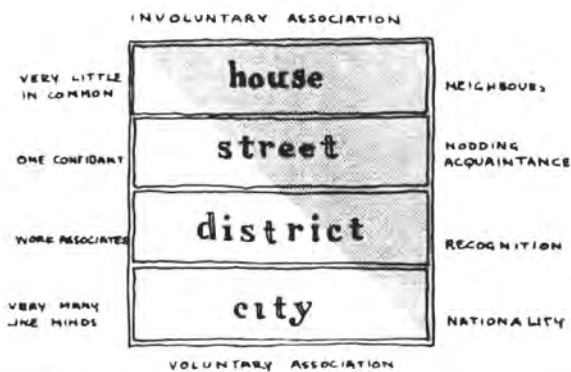
Puede ser que esta sea la principal similitud entre la sección del valle de Geddes y la interpretación de los Smithson. De hecho, lo que está haciendo Geddes es considerar los distintos tipos de asentamientos en la región del valle como una expresión de una interacción armónica



[1] Alison y Peter Smithson, *Diagram of Appreciated Unit* (Diagrama de una Unidad Apreciable), 1954. Fuente: ROUILLARD, Dominique. *Superarchitecture: le futur de l'architecture*, 1950-1970. Paris: Editions de la Villette, 2004, p. 30.

[2] Peter Smithson, *The Valley Section Diagram* (Diagrama de la Sección del Valle), 1951. Fuente: SMITHSON, Alison. SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 24.

[3] Patrick Geddes, *Valley Section* (Sección del Valle), 1909. Fuente: http://arc.esac-pau.fr/mapping-through-territory/wp-content/uploads/2012/03/Patrick_Geddes_The_Valley_Section.jpg



[4] Alison y Peter Smithson, *Scale of Association* (Escala de Asociación), 1951. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 20.

[4]

e histórica de las distintas ocupaciones “naturales” del valle con sus respectivos entornos. Pero esta lectura es más bien histórica: los Smithson la evolucionan hacia una lectura más contemporánea, en la que el principal énfasis es el de proponer una arquitectura que refleje y responda de una manera particular a su entorno.

Además, el dibujo de los Smithson [2] es intencionadamente simétrico –conceptualmente–, encontrándose en el centro del mismo la gran ciudad. De hecho, todas las aglomeraciones representadas son urbanas y, desde luego, nada tienen que ver con la relación que los distintos oficios rurales, artesanales, etc., establecen con determinados lugares del territorio. Y, lo que es más importante, sustituyen la idea de asentamiento por la de asociación. Si bien Geddes siempre relacionaría la idea de comunidad a asentamiento, los Smithson entenderían la comunidad como una jerarquía de elementos de asociación:

“una comunidad debería construirse a partir de una jerarquía de elementos de asociación.”⁶

Justamente este interés por las relaciones de asociación en el hecho construido será la principal aportación de los Smithson sobre el concepto de Hábitat para el CIAM X.

- La manipulación del 4

“Este estudio (...) intenta expresar los distintos niveles de asociación –la casa, la calle, el distrito, la ciudad.”⁷

Uno de los rasgos principales del dibujo mostrado en la figura 4 [4] es la clasificación taxativa que hace de cuatro entornos humanos: la casa, la calle, el distrito y la ciudad. Cada uno de ellos representa, a su vez, un nivel de “asociación” diferenciado.

Dos años más tarde, para el CIAM IX [5], los Smithson presentan *Urban Re-Identification*: una matriz de dibujos suyos y fotografías realizadas por Nigel Henderson en el barrio de Bethnal Green en Londres. Los dibujos de propuesta se agrupan, precisamente, siguiendo las cuatro categorías del diagrama de la figura 4. [4]

La ciudad que nos plantean los Smithson se puede entender desde cuatro escalas distintas: la casa, la calle, el distrito y la ciudad. Y cada una de ellas define un entorno urbano cuya identidad se construye según el tipo de asociaciones que se producen. Las palabras “identidad” y “asociación” son, pues, las más repetidas. De hecho, en su texto *Urban Structuring* reconocen que sus intereses principales en estos momentos giran en torno a los conceptos de identidad y asociación:

“Este estudio se centra en el problema de la identidad en una sociedad en continuo movimiento. Propone que una comunidad debería construirse a partir de una jerarquía de elementos asociativos e intentando expresar los distintos niveles de asociación”⁸.

- La “calle” como figuración de lo real: de la monumentalidad de la Piazza a la cotidianidad de la calle

The City [6] sería el primer dibujo que daría forma al diagrama *Scale of Association* [4]. Si prestamos atención a su título, “La Ciudad”, pronto entenderemos que este dibujo nos está mostrando simultáneamente las cuatro escalas que se producen en el entorno humano de los Smithson: casa, calle, distrito y ciudad. Es importante señalar cómo en esta ciudad el soporte real se muestra a través de sus elementos más representativos. En ningún caso se reconoce trama urbana alguna. El dibujo *The City* se presentó en la matriz *Urban Re-Identification* [5] de los

⁶ SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 21.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ En 1959 el mismo Louis Kahn hará suya la definición que los Smithson hacen de la palabra "calle", la de "lugar": "que es una palabra mejor que lo que nunca hubiese podido concebir para definir la calle". Citado en: NEWMAN, Oscar. *CIAM '59 in Otterlo*. Stuttgart: K. Krämer, 1961, p. 208.

¹⁰ Memoria de concurso para *Golden Lane*, 1952.

¹¹ Sobre la calle de los Smithson, en su imagen de una calle, en su retícula para el CIAM IX de 1953.

¹² SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 24.

¹³ Judith Henderson y la organización *Mass Observation* o Peter Wilmott y Michael Young, autores del influyente libro de 1957 *Family and Kinship in the East End*.

¹⁴ Peter Smithson, "Prefacio," en WALSH, Victoria. *Nigel Henderson: parallel of life and art*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 150.

Smithson para el CIAM IX junto a los dibujos del concurso de *Golden Lane*. Si lo comparamos con la planta de su propuesta de concurso [7], la relación entre ambos dibujos resulta evidente. No obstante, Peter Smithson realizaría otra serie de dibujos [8] [9] que muestran la transición del edificio a la ciudad: La descripción de uno de ellos hecha por éste nos acaba revelando algo que ya parecía obvio: están dibujando una red de "calles-en-el-aire". Pues, si esa red de calles, al conectarse, forma una calle continua y diversa en su recorrido, podremos decir que en *Golden Lane* es Casa y Calle, en este dibujo es Distrito y, en *The City*, se convierte, por fin, en Ciudad.

Así pues, *The City* [6] nos muestra una ciudad que se construye a partir de una red relacional que toma forma de calle continua y que construye, en su recorrido, las cuatro escalas urbanas del entorno humano. Es, en este punto, cuando podemos afirmar que la calle es la diagonal construida y figurada del dibujo *Scale of Association* [4] o, incluso, la propia línea de *Sección del Valle* [3] que incluye a los cuatro tipos de comunidad-asociación en una misma región.

"Cada parte de cada "calle-en-el-aire" tendrá suficiente gente accediendo desde ella para llegar a convertirse en una entidad social. Las calles serán lugares ⁹ y no pasillos o balcones" ¹⁰.

No podemos obviar que gran parte del amor que los Smithson profesan a la calle se lo deben a los paseos guiados por su gran amigo Nigel Henderson en unas calles de Bethnal Green devastadas por la guerra, en busca de momentos de felicidad colectiva y urbana:

"En los suburbios y barrios marginales la relación vital entre la casa y la calle sobrevive, los niños corren por ahí, la gente se para y habla, los vehículos están aparcados: en los jardines traseros hay palomas y mascotas y las tiendas están a la vuelta de la esquina: conoces al lechero, tú estás fuera de tu casa en tu calle" ¹¹.

De hecho, para los Smithson la calle se convertiría en el lugar de expresión individual y colectiva:

"En una sociedad unida viviendo en un desarrollo urbano unido como el de estas calles hay un sentimiento intrínseco de seguridad y vínculo social que tiene mucho que ver con la obviedad y el simple orden de la forma de la calle: alrededor de cuarenta casas enfrentadas a un espacio abierto común... la calle. La calle no es solo un medio de acceso sino también un foro para la expresión social. En las calles, encontramos una relación muy simple entre casa y calle.

¿Cuántos de los actos tradicionales de expresión –de felicidad, pasar el tiempo, fe, jugar, aprender– probablemente quieren seguir encontrando su lugar?

El hogar –entendido como lugar del fuego– y el umbral son símbolos que, conjuntamente, representan para la mayoría la imagen de casa.

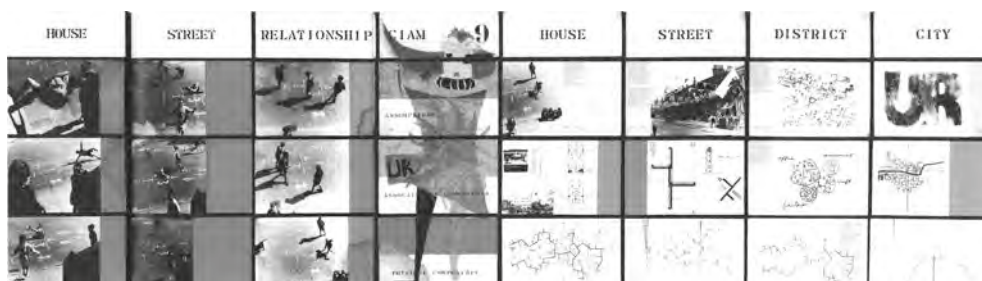
Cuarenta o cincuenta casas hacen una buena calle.

Las calles, con muchos equipamientos locales grandes y pequeños en los intersticios y rotondas construyen un distrito claramente reconocible. Los Distritos, intercalados con muchos otros equipamientos, más complejos que lo que ellos mismos podrían soportar, construyen una ciudad. La Casa, la Calle, el Distrito son elementos de La Ciudad" ¹².

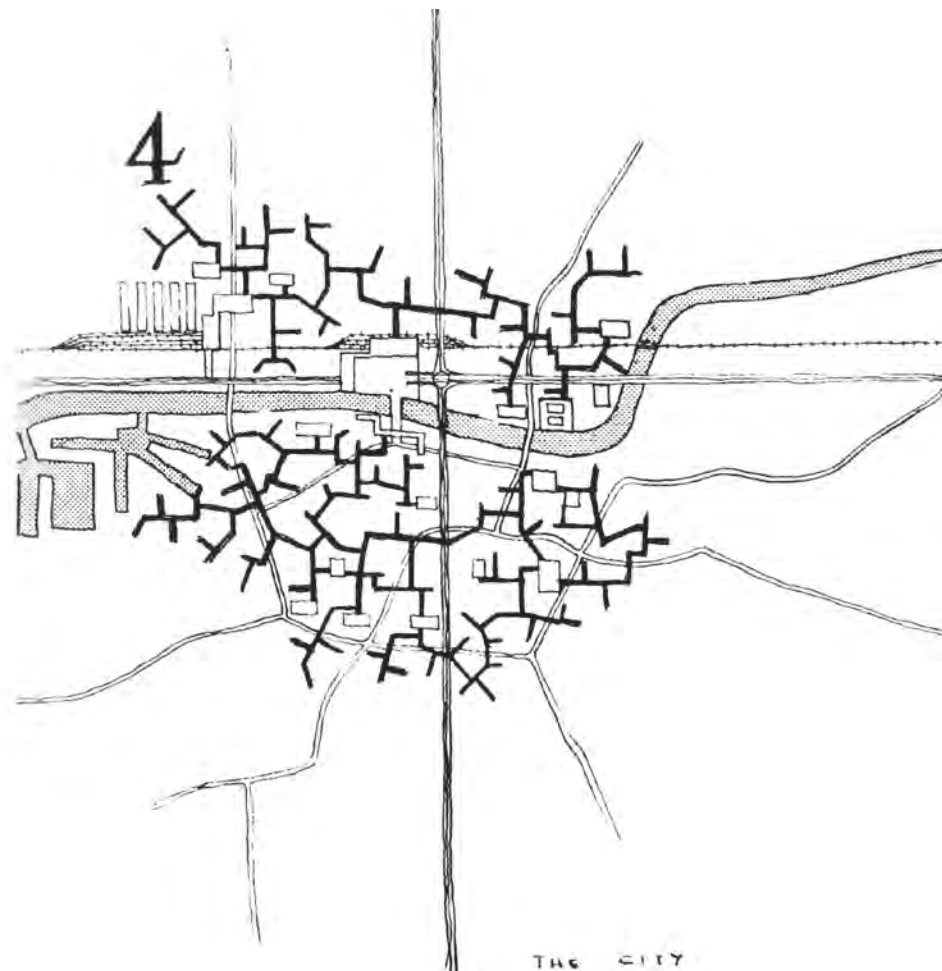
Así pues, la calle es un elemento intermedio entre la casa y el distrito que dota de identidad tanto a los unos como a los otros y que construye, a su vez, toda la ciudad. La calle es el símbolo de la expresión personal individual y colectiva, idea a la que la importancia creciente de la sociología contribuye: son cientos los estudios sociológicos que se están llevando en esos momentos a cabo y, especialmente, en Bethnal Green ¹³.

"La sociología había comenzado a emerger desde la selva tropical a las calles. Pero tenía que hacerse visible a los arquitectos para que fuesen conscientes de esto como un surgimiento general, y esto es lo que ocurrió para mí y Alison en el CIAM IX en Aix-en-Provence en 1953" ¹⁴.

[5]



[5] Alison y Peter Smithson, *Urban Re-Identification*, 1953. Fuente: RISSELADA, Max. VAN DEN HEUVEL, Dirk. (eds.) *Team 10: 1953-81, in search of a utopia of the present*. Rotterdam: NAI, 2005, pp. 30-33.



[6]

[6] Alison y Peter Smithson, *The City* (La Ciudad), 1952. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 20.

[7] Alison and Peter Smithson, Planta Típica de "Calles-Cubierta", concurso para *Golden Lane*, 1952. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 92.

[8] Peter Smithson, ideograma originador de la calle-ramita como una unidad del distrito, 1952. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 84.

[9] Peter Smithson, "Cluster" de calles-ramita que llega a convertirse en distrito: una red de "calles-en-el-aire", 1952. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 84.

Ya vemos cómo los Smithson, conscientes de la importancia que está tomando la sociología, quieren utilizarla en el contexto arquitectónico. Y, desde luego, la calle no solo es el símbolo sino la primera forma de la arquitectura que defienden.

Otro dato que reafirma esta lectura se encuentra en uno de los fotomontajes que los Smithson realizan para la propuesta de concurso de *Golden Lane* (1953).

El lugar donde se desarrolla la escena no es otro que la calle exterior. Esta es una calle en altura. Las referencias a Le Corbusier son evidentes. Sin embargo, la gran evolución que plantea esta propuesta reside en que esta calle está volcada al exterior, comunicada visualmente con la ciudad y con otros tramos de la misma calle, y articula activamente distintos niveles del edificio –no es solo un espacio en cubierta–. Y, lo más importante, pasan cosas. De hecho, Marilyn Monroe y Joe Dimaggio disfrutaban del momento en esta "calle-en-el-aire", la cual sustituye a la "calle-corredor" del arquitecto francés.

Así pues, podemos decir que este fotomontaje de Peter Smithson termina por convertir el edificio en una serie de calles elevadas en donde estas acaban convirtiéndose en lugares de expresión individual y colectiva. Es decir, acaban convirtiéndose en espacios públicos que, en su red de conexiones múltiples, llegan a construir la totalidad de la ciudad.

Los Smithson, así pues, empiezan observando en detalle y amando la calle "tal cual" viene dada a través de las fotografías de Nigel Henderson, la convierten en un símbolo con su *Scale of Association*, la transforman en arquitectura en su propuesta de concurso para *Golden Lane* y la acaban figurando en una ciudad en su dibujo *The City*.

Sin embargo, los Smithson también estarían utilizando el icono "calle" para otros fines. En el CIAM VIII, celebrado en Hoddesdon en 1951, la *Piazza italiana* se convertiría en el emblema favorito de la nueva sociedad civil de posguerra y en el icono del "*Core of the City*" –corazón de la ciudad–, lema oficial del congreso, el cual pretendía responder a las críticas del excesivo funcionalismo de las cuatro funciones de la Carta de Atenas y de su "Centro Cívico" –limitado exclusivamente a una agrupación de edificios administrativos– mediante la exploración del con-

¹⁵ Esto no significa que los Smithson negaran la importancia del concepto de “core” como el lugar de identificación simbólica de la “comunidad” a escala general de toda la ciudad, sino que, hábilmente, prefieren tomar otros temas no tratados por el resto como estructuradores de su discurso.

¹⁶ Los Smithson también criticarían los “*Nine Points for a New Monumentality*” de Sert, Giedion y Leger.

¹⁷ SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 25.

¹⁸ El estructuralismo supuso un intencionado desplazamiento de los objetos hacia las relaciones entre ellos, un desplazamiento de la función a la estructura que permitiría comparaciones estructurales.

¹⁹ Esto es precisamente de lo que trata la Fenomenología.

²⁰ “*Doing without harmony and proportion*” fue lo que dijo Peter Smithson en la inauguración de *Parallel of Life and Art* en 1953.

cepto de “urban core” –corazón de la ciudad–. En este contexto, los participantes en el CIAM VIII parecieron acordar la elección de la “Piazza” italiana como figuración máxima de todos los valores que representaban las distintas lecturas e interpretaciones del significado de “Core”.

La sociología moderna del momento tenía su propio icono, la calle. Precisamente, la misma calle redescubierta a través de la cámara de Nigel Henderson y por los cientos de estudios sociológicos que se producían a pie de calle, día tras día, en el entorno de Bethnal Green, tan familiar para los Smithson, quienes, en un movimiento estratégico perfectamente planeado, sustituyen en su discurso la “Piazza” italiana, como figuración del “Core”, por la calle de Bethnal Green. Con esto, los Smithson estarían haciendo otra sustitución ¹⁵, casi más importante, la de “Monumentalidad” ¹⁶ por “Cotidianidad”.

La construcción de la imagen de calle

- De la ortogonalidad controlada al libre albedrío

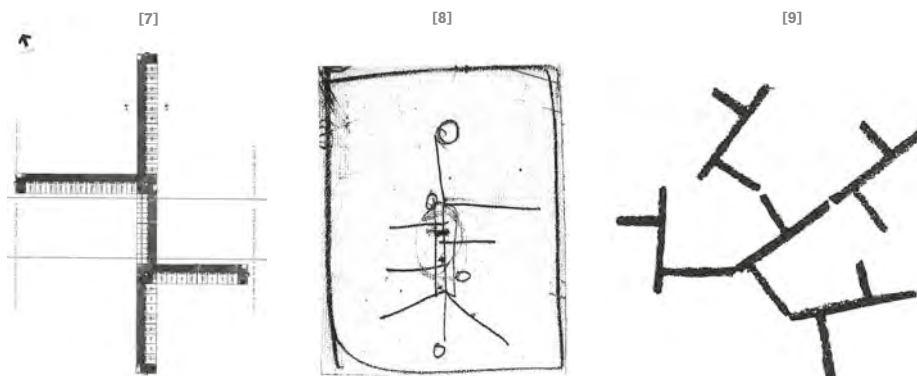
“Una geometría más compleja que la “división parcelaria racional” responde a la necesidad de un entorno activo y creativo socialmente” ¹⁷.

Alison y Peter Smithson eran muy conscientes de que la trama ortogonal y el sistema de información por capas eran dos de las estrategias habituales de representación del urbanismo hasta la fecha. Por esta razón, cualquier mensaje nuevo –en este caso, el de crear una ciudad a modo de entorno activo y creativo– necesitaría de una nueva imagen para poder calar más profundamente en el imaginario colectivo.

Una vez estaba claro que la calle sería el icono para construir la nueva imagen de ciudad, ¿qué forma específica adoptaría esta? Recordemos que la radicalidad de la ciudad planteada por los Smithson en *The City* hace desaparecer el plano del suelo casi totalmente a favor de una ciudad dibujada exclusivamente a partir de recorridos peatonales que nada tienen que ver con el planeamiento al uso. La calle en *The City* es una calle súper-conectada que parece trazar un recorrido arbitrario. Arbitrariedad en la elección del recorrido y conexión son, precisamente, las cualidades de su nuevo urbanismo, aquel que quiere construir un entorno humano multiescalar, activo y creativo.

La aparición del pensamiento relacional no es algo exclusivo de los Smithson. Esta idea de rechazar la composición a favor de la forma de las relaciones, es algo que algunos autores vinculan a la influencia de la recién aparecida ciencia de la cibernética. Otros, directamente, la vinculan con el pensamiento estructuralista ¹⁸. No obstante, los Smithson fueron los primeros que desplazaron el centro de interés habitual por el objeto arquitectónico hacia las relaciones que este establece con su entorno humano ¹⁹. En su caso, ya hemos visto que su entorno es cuádruple –casa, calle, distrito y ciudad– y que las relaciones que establece con él son de asociación –activa y creativa– entre personas. Así, la calle sería la primera figuración de la nueva arquitectura. Y la calle, conectada “arbitrariamente” rompiendo cualquier referencia a la ortogonalidad, acabaría construyendo la imagen de la nueva ciudad. De hecho, como Peter Smithson pronunciaría: “Haciendo sin armonía ni proporción” ²⁰.

La imagen de la figura 11 [11], de Eduardo Paolozzi, fue utilizada por los Smithson para la contraportada de su libro *Urban Structuring*. Si observamos esta pintura en detalle, como otra del mismo autor incluida en el interior de este libro, reconoceremos determinados fragmentos de la misma en el último dibujo de la serie y realizado por Alison Smithson. [12]



En *Cluster City* Alison Smithson nos muestra ahora una calle que cambia de espesor, que genera formas más complejas en determinados lugares, que se transforma en plaza...

“Uno especula... en nuestro trabajo, en parte cierto, que la “vida de las calles” –desde Nigel y Judith Henderson–, y las formas sueltas y enlazadas con las que comenzamos a formular estas ideas de la calle otra vez, en parte cierto, venían de los gráficos de Eduardo Paolozzi en aquel periodo”²¹.

El uso del dibujo como construcción del deseo: concepto vs objeto

“La intención de estos estudios era mostrar en términos de forma construida que una nueva aproximación al urbanismo era posible. En otras palabras, era presentar una imagen: una nueva estética era postulada así como un nuevo tipo de vida”²².

Los Smithson sabían que un nuevo sistema de referencias formales, como el de Paolozzi, les era necesario para poder construir una imagen suficientemente potente y novedosa para transmitir sus ideas. Hemos visto cómo la secuencia de dibujos previos y posteriores a *Golden Lane* sustituyen el concepto de asentamiento por el de asociación²³, el urbanismo de la división –las cuatro funciones de la Carta de Atenas– por el urbanismo de la conexión, la *Piazza italiana* por la calle, el entorno pueblo/barrio/ciudad/gran ciudad/metrópolis por casa/calles/distrito/ciudad. Además, cogen la calle en altura de sus antecesores y la abren al exterior, la repiten en distintos pisos y la súper-conectan.

Por otro lado, podemos afirmar que eran conscientes de la necesidad de utilizar el dibujo de arquitectura no como herramienta de representación de un objeto, sino como herramienta de proposición de una idea. Es aquí donde los Smithson producen un salto cualitativo. Pensemos en el impacto que sus dibujos producirían en un contexto en el que cualquier idea se transmitía a partir de la construcción de un objeto arquitectónico o, en su defecto, de su representación. Los Smithson, de hecho, se refieren a esta circunstancia:

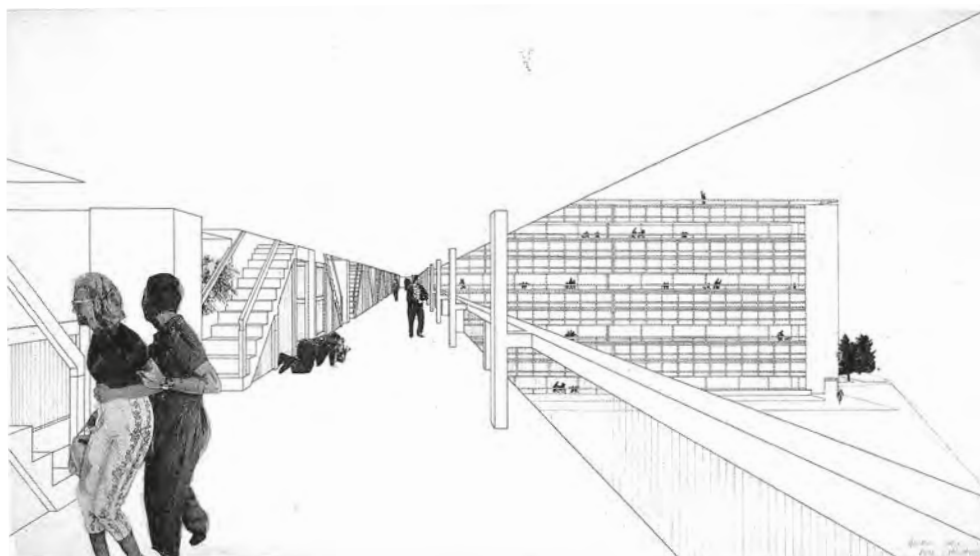
“Es importante darse cuenta que los términos utilizados –casa, calle, etc.– no deben ser tomados como realidad sino como una idea y es nuestra tarea la de encontrar nuevos equivalentes para estas formas de asociación para nuestra sociedad no-demonstrativa”²⁴.

Más relevante es, incluso, el hecho de que Alison y Peter Smithson se refiriesen a estos dibujos como ideogramas.

“Ideogramas por los que también reconocemos que, tanto en su orden como en su naturaleza, las formas a inventar necesitan ser conectivas”²⁵.

Pero, sin duda, el hecho más evidente del nuevo uso del dibujo como construcción de una idea y no de un objeto serán las diferentes y múltiples interpretaciones de este dibujo que harán las generaciones posteriores. Un objeto arquitectónico es difícilmente indeterminado o no entendible. Es simplemente lo que es. Sin embargo, el grado de abstracción y contundencia al que los Smithson llegaron con *Diagram of Appreciated Unit* permitió iniciar una lectura

[10]



²¹ WALSH, Victoria. *Nigel Henderson : parallel of life and art*. London: Thames & Hudson, 2001, p. 151.

²² SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 34.

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ *Ibid.*, p. 130.

²⁶ SMITHSON, Peter. “Reflexions on Kenzo Tange’s Tokyo Bay Plan”. *Architectural Design*, octubre 1964.

²⁷ GARCÍA GONZÁLEZ, Carlos. *Atlas de Exodus*. Director: Juan Herreros Guerra. E.T.S. Arquitectura (UPM), 2014.

²⁸ Collage, fotografías, tinta sobre papel y *papiers collés*. Ocho paneles, cada uno de 260 cm x 55 cm enmarcados. Museo Nacional de Arte Moderno, París.

[10] Peter Smithson, fotomontaje de la propuesta para el concurso de *Golden Lane*, 1953. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *The charged void, Urbanism*. New York: Monacelli Press, 2004, p. 87.

[11] Eduardo Paolozzi, *collage*, 1951. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 2.

[12] Alison Smithson, *Cluster City 1952-53: Diagrammatic plan of a small city* (Ciudad “Cluster” 1952-53: Planta diagramática de una ciudad pequeña), 1952-53. Fuente: SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter. *Urban structuring: studies of Alison & Peter Smithson*. New York: Studio Vista, 1967, p. 26.

[13] Comparativa elementos gráficos entre *collage* de Eduardo Paolozzi y *Cluster City*. Fuente: elaboración propia.



[11]



[12]



[13]

completamente nueva de nuestra ciudad y nuestro entorno y, sobre todo, del papel que la arquitectura debía jugar en su definición.

La toma de conciencia de la potencia de este nuevo uso del dibujo, probablemente, fue la que les llevó a radicalizar, más aún si cabe, el mensaje en el último de esta serie [13]. Vemos cómo la complejidad de formas se ha visto reducida de nuevo a la simplicidad de un solo trazado, un solo ancho y tipo de calle. Por otro lado, la ciudad existente sigue desaparecida. Los Smithson nos presentan un dibujo sin escala, sin localización, sin límites, extendido *ad infinitum*.

Arquitectura como construcción de lo social. Lugar de "asociaciones"

La influencia de la sociología en las prácticas arquitectónicas contemporáneas, así como la predominancia en algunas narrativas actuales de palabras como ecología, inclusividad, agnismo, cotidianeidad, arbitrariedad, indeterminación, relacional, lo ordinario... encuentran, de esta manera, gran parte de sus claves en el trabajo de los primeros años de los Smithson. De hecho, a través del trabajo de investigación de destacados autores –como Mark Wigley, Reyner Banham, Charles Jencks, Kenneth Frampton, Barry Curtis, Manfredo Tafuri, Simon Sadler, Dominique Rouillard o William Menking– podemos establecer una continuación inmediata de sus planteamientos a través del trabajo de los llamados "Radicales" de los años 60 y 70. Los proyectos de "megaestructuras" –esta palabra sería utilizada por primera vez por Peter Smithson para referirse despectivamente al proyecto de la Bahía de Tokio de Kenzo Tange²⁶– de personajes como Yona Friedman, Constant Nieuwenhuys o los Metabolistas japoneses comienzan a formalizar unos primeros esquemas de las ciudades relacionales de los Smithson, las cuales acabarán siendo desmanteladas –y reducidas a redes tecnológicas ocultas– por generaciones más jóvenes de grupos de arquitectos como Archigram, Superstudio, Archizoom... y, curiosamente, tomando como epicentro de este movimiento la *Architectural Association* de Londres. Será en esta escuela, precisamente, donde todos estos personajes propiciarán, de alguna manera, la aparición de un nuevo posicionamiento arquitectónico encarnado en las figuras de Leon Krier, Zaha Hadid, Bernard Tshumi o Rem Koolhaas. Carlos García González sitúa a este último, en el momento de presentación de su Proyecto Fin de Carrera *Exodus, or the voluntary prisoners of Architecture* (1972), como el principal personaje de esta generación capaz de formalizar a una escala menor –una década después y a través de ejemplos construidos convertidos en referentes arquitectónicos contemporáneos– el pensamiento relacional y asociativo de los Smithson.

La Arquitectura debe construir lugares en los que las personas puedan encontrarse, celebrar la cotidianeidad de sus vidas de manera subjetiva y no predeterminada, y donde manifestarse individual y colectivamente; pero, sobre todo, con libertad: la Arquitectura debe tener un carácter emancipador. Esto es, precisamente, lo que Alison y Peter Smithson reclaman. *Diagram of Appreciated Unit* es, así, la culminación de la ciudad entendida como tejido relacional. Sin embargo, no podemos olvidar que para los Smithson la ciudad es igual al barrio, a la calle y, por último, a la edificación. En otras palabras, los Smithson nos hablan de arquitectura y urbanismo al mismo tiempo y de manera indisoluble. *Diagram of Appreciated Unit* no dibuja ningún objeto sino relaciones, relaciones de asociación entre distintos entornos, entre personas. Los Smithson, al reducir la arquitectura a la calle, están reclamándole un papel más activo en la construcción de lo social a la vez que cierta condición pública, ya que esta comparte los mismos intereses con la sociedad que representa. *Diagram of Appreciated Unit* es, en definitiva, el comienzo de una gran historia todavía no concluida.

05 | Desde la embajada de Estados Unidos _María del Pilar Salazar Lozano



[1]

En los años 50 del siglo pasado España vivía un momento de aislamiento exterior en múltiples ámbitos; político, cultural, económico, etc. En ese marco, consideramos interesante profundizar en la repercusión que la política exterior cultural norteamericana tuvo en la idea de arquitectura moderna que tenía la población española. A través de diversos canales, que llegaban a un sector de la población principalmente privilegiado, buscaban difundir unos ideales que contribuirían a sus intereses políticos, convirtiendo a la arquitectura estadounidense en un instrumento de propaganda política.

La historia de las relaciones culturales entre Estado Unidos y España durante la Guerra Fría ha sido estudiada por Pablo León Aguinaga ¹ y Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla ², pero no lo ha sido su repercusión en el campo de la arquitectura. Luis Bilbao da unas pinceladas sobre el tema en un breve artículo ³ y Ana Esteban Maluenda ha realizado una brillante tesis ⁴, en la que analiza los cauces por los que llegó la arquitectura extranjera a España, siendo los Estados Unidos uno de los países estudiados.

Partimos de las investigaciones citadas, para completarlas con la documentación de la Embajada Americana en Madrid en esos años, recogida en los Archivos Nacionales americanos en Washington (NARA), y con un estudio pormenorizado de las publicaciones culturales periódicas de la Embajada. De esta manera podemos aportar datos novedosos y una visión de conjunto inexistente hasta este momento acerca de las actividades que organizó la Embajada en torno a

Resumen pág 65 | Bibliografía pág 70

Universidad de Navarra. Pilar Salazar Lozano, arquitecta por la Universidad de Navarra desde 2013. Ha defendido en 2018 su tesis doctoral acerca de las relaciones entre la arquitectura estadounidense y la española a mediados del siglo XX. Ha realizado estancias de investigación en el Illinois Institute of Technology de Chicago y en la École Polytechnique Fédérale de Lausanne. Actualmente es profesora en asignaturas de expresión gráfica en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra. psalazar@unav.es

Palabras clave

Difusión, Estados Unidos, España, años 50, Arquitectura Moderna, opinión pública, Embajada Americana

Método de financiación

Investigación llevada a cabo con el apoyo de la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra

[1] Centro de estudios norteamericanos Valencia, 1958. Fuente: NARA.

¹ LEÓN AGUINAGA, P. "Los canales de la propaganda norteamericana en España" *Ayer* 75, 2009, pp. 135-158.

² DELGADO GÓMEZ-ESCALONILLA, L. "Objetivo: atraer a las élites. Los líderes de la vida pública y la política exterior norteamericana en España". En NIÑO, A.; MONTERO, J.A. (eds.), *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, pp. 237-277.

³ BILBAO LARRONDO, L. "Modernidad norteamericana en el arte y el franquismo" *Deia* 28, marzo 2016 pp. 4-5.

⁴ ESTEBAN MALUENDA, A. *La modernidad importada: Madrid 1949-1968: cauces de difusión de la arquitectura extranjera*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2007.

⁵ El objetivo principal era: "To promote a better understanding of the United States in other countries, and to increase mutual understanding between the people of the United States and the people of other countries" United States Information and Educational Exchange Act of 1948, Public Law 80-402, 62 Stat. 6, Title I, Secc.2 <https://www.state.gov/documents/organization/177574.pdf>

⁶ Presentada ante la Sociedad Americana de Editores de Periódicos, y en la que resalta la importancia que tienen los profesionales de ese campo para la política exterior. La finalidad era "You cannot make up people's minds for them. What you can do is to give them the facts they need to make up their

own minds" President Truman. "Address on Foreign Policy at a Luncheon of the American Society of Newspaper Editors". 20 Abril 1950. <https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=715>

⁷ "All too often the people who are subject to Communist propaganda do not know Americans, or citizens of other free nations, as we really are. They do not know us as farmers and as workers. They do not know us as people having hopes and problems like their own. Our way of life is something strange to them. They do not even know what we mean when we say "democracy". President Truman. EEUU. Address on Foreign Policy at a Luncheon of the American Society of Newspaper Editors. 20 abril 1950. Con este discurso da comienzo la "Campaign of truth". <https://www.trumanlibrary.org/publicpapers/index.php?pid=715>

⁸ LEÓN AGUINAGA, P., "Faith in the USA". El mensaje de la diplomacia pública americana en España (1948-1960". En NIÑO, A.; MONTERO, J.A. (eds.), *Guerra Fría y propaganda. Estados Unidos y su cruzada cultural en Europa y América Latina*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2012, p. 200.

⁹ Estos temores se reflejan en las cartas al editor de *Noticias de Actualidad*, sección denominada "Si yo fuera editor" o "Pongámonos de acuerdo", además de en los numerosos artículos que responden a los rumores que habían llegado a conocimiento de los servicios informativos

¹⁰ LEÓN AGUINAGA, "Faith in the USA"... , *op. cit.*, p. 201.

¹¹ "Before long, this was a humming and attractive hive of activities. On the third floor were, in addition to offices, the library and reading room in charge of Mrs. Foltz. On the first floor and in the adjacent garage building were the mimeographing, photographic, and printing machinery and the distributing rooms whence emanated daily bulletins in English, semi-weekly bulletins in Spanish, a weekly "Carta de América", thousands of copies of monthlies in Spanish (...) In the second floor were social rooms, where American news-reels and feature films were exhibited nightly to many different invited groups and where in the afternoons conferences and tea parties were held" HAYES, C.J.H. *Wartime Mission in Spain, 1942-1945*. Lucknow Books, 2016.

¹² "In 1943 Professor John Van Horne of the University of Illinois, a specialist in Spanish language and literature arrived. By making special contacts with Spanish scholars, he nicely supplemented the work of the Press Section." *Ibid.*

¹³ "To understand the general anti-Franco orientation of USIS audiences in Spain, a look back to the beginning of the US information effort in Spain is helpful. The first information office was opened in Madrid in October 1942 by the OWI, and the first library in January 1943. The library in Barcelona also opened in 1943, that in Bilbao in 1945 and that in Sevilla in 1946. The libraries are called "casas americanas"; "The USIS in Spain" Foreign Service Despatch February 25, 1959, NARA, RG 306, Country Files 1949-1965, Spain, Box 57.

¹⁴ DELGADO, L. "La maquinaria de la persuasión. Política informativa y cultural de Estados Unidos hacia España". En *Ayer* 75, 2009, p. 118.

¹⁵ "DELGADO, L., La maquinaria de la persuasión... *op.cit.* pp. 113-114, donde además señala: "El primer diseño de un USIS Country Paper para España fue realizado en la primavera de 1950. Ese documento representaba la guía de conducta a seguir, e incluía una definición de los objetivos a alcanzar, la delimitación de grupos prioritarios y los medios a emplear con cada uno de ellos."

¹⁶ USIS Country Assessment Report: SPAIN 1959, NARA, RG 59, Country Files, 1955-1966, Madrid, Box 31.

la arquitectura, cuáles eran los valores que transmitía a través de ella, qué medios de difusión utilizó y cuáles eran los fines para los que la arquitectura servía como altavoz.

La propaganda norteamericana en España

El Gobierno estadounidense aprobó a finales de 1948 el conocido como *Smith-Mundt Act*, o *United States Information and Educational Exchange Act of 1948*, en el cual quedaba reflejada la diplomacia pública que seguirían los EEUU para mostrar a otros países el atractivo del mundo libre americano y con ello ganar y consolidar apoyos en la lucha contra el comunismo ⁵. Para ello contaban con dos herramientas principales: los servicios de información y los intercambios con finalidad educativa. En 1950 se les dio un espaldarazo considerable gracias a la *Campaign of Truth* impulsada por el presidente Truman ⁶.

A través de diversas actividades se buscaba dar a conocer el país americano. Y dejar que fueran los hechos los que convencieran ⁷. Confiaban en que el atractivo de la realidad americana provocara admiración al país y adhesión a sus ideales. Por ello, potenciaron las relaciones culturales como uno de sus puntos fuertes, dentro de las cuales englobaban la investigación y formación en todos los campos del saber, sobre todo los técnicos, las artes en su conjunto y la historia y costumbres del pueblo americano.

A comienzos de los 50, los Estados Unidos habían empezado a moderar su actitud de condena hacia el régimen español y comenzado a crear lazos con vistas a tener un aliado militar en la lucha contra el comunismo, lo que culminó con la firma de los Pactos de Madrid en septiembre de 1953.

La alianza con los americanos fue recibida con reservas por parte de la población española. Existía antiamericanismo entre los grupos favorables al régimen franquista por el materialismo y el imperialismo que caracterizaban a los EEUU ⁸. Igualmente lo había entre la oposición al régimen, que pensaba que contaba con el apoyo americano para derrocarlo y vio como una traición este acercamiento. Con la llegada de miles de norteamericanos para la construcción de las bases y después como personal militar destinado a ellas se extendieron la desconfianza ante la posibilidad de un ataque militar soviético y el temor a la inflación de los precios o a que no se diese convivencia pacífica con los recién llegados ⁹.

Como explica Pablo León Aguinaga, los americanos buscaron a través de la propaganda "explicar sus políticas a los españoles, ganar su confianza y predicar la "fe" en Estados Unidos" ¹⁰.

Para ello extendieron una amplia red propagandística, aprovechando los medios de los que ya disponían y creando otros nuevos. *La Office of War Information* en España había abierto su sede en la Embajada de EEUU en Madrid en octubre de 1942 y había creado la primera biblioteca a principio del 43 ¹¹. En Barcelona se abrió la Casa Americana en 1943, en Bilbao en el 45 y en Sevilla en 1946. El primer agregado cultural ¹² llegó a la Embajada en 1943 ¹³. Sus actividades se redujeron y prácticamente desaparecieron por el bloqueo político y los recortes presupuestarios de finales de los años 40, pero al volver el Embajador se retomaron con nuevos bríos y nueva finalidad [1]. "A mediados de 1953, el despliegue norteamericano en este ámbito comprendía 5 delegaciones –Madrid, Barcelona, Sevilla, Bilbao y Valencia–, que empleaban a un total de 18 estadounidenses y 69 españoles" ¹⁴.

El primer *Country Paper* sobre España fue realizado en 1950 [2]. En él identificaban grupos poblacionales de interés y se establecían prioridades entre ellos. Después del círculo cercano al poder y los empresarios, aparecían los estudiantes, los intelectuales, y el resto de profesionales y propietarios ¹⁵. En principio los esfuerzos se dirigieron al primer grupo, quien tenía en su mano facilitar los acuerdos políticos, pero una vez firmados estos, el segundo grupo ganó en importancia, ya que eran quienes tenían un poder de influencia a mayor escala.

Los medios con los que contaban los servicios de información eran las publicaciones periódicas, las retransmisiones radiofónicas de la Voz de América, las proyecciones cinematográficas tanto en sus sedes como a través de distribución de películas, y las conferencias, exposiciones y cursos que se organizaban continuamente. Además contaban con acontecimientos de carácter más extraordinario, como podían ser las Semanas Americanas o actos especiales por Navidad.

En España, a las sedes de los servicios informativos de los Estados Unidos (USIS) acudía un amplio público. Como dice el informe de 1959 "las cuatro Casas Americanas de Madrid, Barcelona, Bilbao y Sevilla habían registrado 53.000 préstamos, alrededor de 1.000 usuarios diarios y más de 233.000 personas habían atendido eventos culturales y proyecciones" ¹⁶.

La arquitectura como herramienta cultural

Los arquitectos suponían un colectivo importante dentro de la sociedad española. Formaban parte del grupo intelectual prioritario y disfrutaban de una posición social respetable, por lo que el USIS los consideraba como un interesante público al que llegar.

Además, podemos aventurar que el USIS advirtió que no solo a los profesionales les interesaba lo relacionado con la arquitectura, sino que la publicación de las últimas realizaciones de arquitectos americanos transmitía una imagen de modernidad atractiva para cualquier público. Por lo tanto, las publicaciones, las conferencias y exposiciones organizadas alrededor de la arquitectura buscaban llegar a la población general.

En los años 50-60 EEUU veía los frutos del increíble desarrollo que había experimentado tanto en el campo de la construcción, gracias a sus avances técnicos, como en el del diseño, a través de las realizaciones de sus propios arquitectos o de los emigrados europeos asentados en EEUU. Alrededor de estos aspectos orquestaron la información. Por un lado los logros constructivos, ejemplificados principalmente en la construcción de las bases, y por otro la arquitectura moderna americana, prestando atención tanto a las figuras de arquitectos americanos y su obra como a los desarrollos urbanos de las ciudades con elementos tan característicamente americanos como los rascacielos.

La utilización de la arquitectura como propaganda se incrementó en 1962 cuando fue nombrado Agregado Cultural de la Embajada el arquitecto Leopold Arnaud, antiguo decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Columbia en Nueva York. Esto conllevó que la temática de cualquiera de sus discursos girara en torno a la arquitectura.

A través de las publicaciones de la Embajada, y de la correspondencia e informes que enviaban a los EEUU, podemos conocer muchas de las sesiones relacionadas con la arquitectura norteamericana organizadas en España, que resumimos en la tabla que se adjunta a continuación. [3]

Las conferencias estaban destinadas a diferentes públicos, desde algunas para estudiantes, como una de las conferencias de Leopold Arnaud que tuvo lugar en la sede del CSIC (Centro Superior de Investigaciones Científicas), en la que “habló sobre *El hogar norteamericano del siglo XVII al siglo XX*, acompañado por diapositivas. La conferencia del Dr. Arnaud tenía como finalidad conectar la historia americana con las formas arquitectónicas que han sido utilizadas en varios momentos para expresar esa historia”¹⁷.

A veces eran las propias instituciones las que acudían a la Embajada de Estados Unidos para pedir expertos en un tema que pudieran impartir cursos, como la solicitud de la Escuela de Arquitectura de Madrid de un experto en “instalaciones y estructuras edificatorias” para dar un curso de cuatro meses de duración y que después impartiera un curso similar de otros cuatro meses en la Escuela de Barcelona¹⁸.

Además de programar sesiones de proyección de películas que llegaban desde los Estados Unidos en las que se mostraba el desarrollo de la arquitectura allí, también desde el USIS se realizaron grabaciones de vídeo en España, que utilizaban como propaganda para difundir la labor tanto social como técnica que estaban realizando en nuestro país. Algunas de ellas fueron acerca de la construcción de las bases militares y de cómo los técnicos estadounidenses ayudaban a formarse a los técnicos y operarios españoles¹⁹.

En cuanto a los medios audiovisuales, además de los vídeos proyectados sobre la construcción de las bases militares realizadas en colaboración con los medios españoles²⁰, algunas Casas Americanas aprovecharon el material presentado en otros países, como el documental *House*, realizado por los Eames u otro llamado *La nueva era de la arquitectura*.

Como una imagen vale más que mil palabras y la arquitectura es principalmente visual, se enseñó la arquitectura americana a través de exposiciones fotográficas y maquetas²¹. Estas exposiciones las podemos catalogar en dos tipos; por un lado las que presentaban la arquitectura más actual americana, ejemplificada en los edificios premiados por el Instituto Americano de Arquitectura (AIA) cada año. Se celebraron en años diversos en Zaragoza, Granada o Madrid. Por otro lado se exponían diferentes temáticas acerca de la arquitectura americana, algunas con un carácter general; “Arquitectura en los Estados Unidos”, “Arquitectura americana”, o “Formación del arquitecto en EEUU” y otras centradas en temas más específicos, como las ciudades americanas, los puentes y los parques nacionales.



[2]

[2] Country plan para España 1964. Fuente: NARA.

[3] Conferencias, vídeos y exposiciones acerca de la arquitectura norteamericana. Realizado por la autora a partir de los NARA y diversas publicaciones incluidas en la bibliografía.

¹⁷ Traducido por la autora, en el original: "He spoke on El Hogar Norteamericano del Siglo XVII al Siglo XX, accompanied by slides. Dr. Arnaud's lecture was an attempt to make a connection between American history and the architectural forms which have been adopted in various periods to express that history". Además menciona que: "The purpose of the lecture series was to influence Spanish University students towards a favorable consideration of American cultural, political, and social institutions and, also, to have an opportunity to have maximum contact with a large group of Spanish university students and to put them in contact with American university students in Spain" Emphasis on Youth, March 20, 1964, NARA, RG 306, Country Files 1949-1965, Spain, Box 89.

¹⁸ "Annual program proposal. Comission for educational exchange between Spain and the United States of America. 1961-62" NARA, RG 469. Record of the US Foreign Assistance Agencies, 1948-62. USOM to Spain Box 6.

¹⁹ He tenido noticia de estos vídeos a través de la información que me ha facilitado Pablo León Aguinaga.

²⁰ "Americans Among Us", "Economic Cooperation", "National Parks and Monuments", "Defensive Sky Power", "History of the Pipeline", o "Jet Age in Spain" entre otros. Country plan 1963, NARA, RG 59, Country Files, 1955-1966, Madrid, Box 31.

²¹ "Attendance at exhibits around the country exceeded 1.250.000 including the population of selected towns and villages around military base areas" Country inform 1959 NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 57.

²² "Comisión de cultura" *Boletín del Colegio de Arquitectos de Madrid*, n°6, Colegio de Arquitectos, 1959.

²³ "Arquitectura en el palacio de la Virreina de Barcelona. Exposición de la Casa Americana" *NO-DO*, n° 532, 16 Marzo 1953 <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-532/1468782/>

²⁴ LAHUERTA, J.J., "Josep Maria Sostres: algunas casas de los años 50" en *La habitación y la ciudad modernas: rupturas y continuidades*. Barcelona: DCOMOMO Ibérico, 1998. De los años 50.

Los premios del AIA de los años en los que se celebraron exposiciones se resumen en la siguiente tabla, que nos permite hacernos cargo de qué edificios fueron conocidos por los arquitectos españoles que visitaron dichas exposiciones [4].

Todas las exposiciones se caracterizaban porque solo mostraban arquitectura moderna que se había construido recientemente [5]. "Se exhiben 82 paneles con fotografías que recogen distintos aspectos y soluciones de tan interesantes temas relacionados con diferentes ciudades norteamericanas, como exponente de cuanto se realiza en los momentos presentes en el país". ²² Lo que podían ofrecer los EEUU y que no se conocía en España era esa arquitectura moderna, ejemplificada en la obra de tantos grandes maestros tanto europeos como nativos que estaban establecidos en Norteamérica. "Se aprecia cómo se puede combinar lo artístico con lo funcional, norma imperante en la actual edificación estadounidense" ²³. También presentaban el modo de vivir americano, dotándolo de un gran atractivo;

"Los cottages y las casas de Breuer son un emblema especialmente importante porque insisten en lo doméstico y en el particular concepto de familia que el sueño americano promociona: una

[3]

	TÍTULO	PONENTE	AÑO	ORGANIZADO POR	
CONFERENCIAS	La arquitectura como factor humano	Richard Neutra	1954	I.T.C. C.	
	Arquitectura moderna	Richard Neutra	1954	Escuela de Arquitectura Madrid	
	(Sin título conocido)	Frederick Langhorst	1954	I.T.C. C.	
	Frank Lloyd Wright	Edgar Tafel	1955	I.T.C. C.	
	La nueva importancia de la estructura	Richard Neutra	1956	I.T.C. C.	
	Arquitectura norteamericana	Walter Bogner	1957	Aula de Fomento de las Artes de Madrid	
	La vida en las ciudades de América	Dr. Marcus Gordon Brown	1958	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
	Experiencias y observaciones de un arquitecto español en los EEUU	Valentin Picatoste Patiño	1959	Casa Americana de Madrid	
	Enseñanzas sobre el problema de la vivienda fruto de un viaje a EEUU	Eugenio Aguinaga	1959	Casa Americana de Bilbao	
	Impresiones de un arquitecto en Norteamérica	Félix Íñiguez de Onzoño	1960	Casa Americana de Bilbao	
	Arquitectura contemporánea de los Estados Unidos	Leopold Arnaud	1962	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
	Some examples of Contemporary American Architecture	Leopold Arnaud	1962	USIS Zaragoza	
	La Arquitectura contemporánea de Norteamérica	Mr. Markman Sidney	1962	USIS Sevilla	
	Edificios prefabricados en los Estados Unidos	G. F. Andrews	1962	Escuela Arquitectura Madrid	
	Arquitectura contemporánea en Estados Unidos	G. F. Andrews	1962	Escuela Arquitectura Madrid	
	VÍDEOS	La expresión americana de la Arquitectura	Leopold Arnaud	1963	Casa Americana Madrid + Asociación Cultural Hispano Americana
El desarrollo de la Vivienda en América, desde el s. XVII al XX		Leopold Arnaud	1963	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
El hogar norteamericano del siglo XVII al siglo XX		Leopold Arnaud	1964	USIS Madrid	
U.S. Air Force builds bases in Spain			1954	USAF	
Spanish built-up			1956	USAF	
Dos películas profesionales			1958	American Embassy	
House			1958	USIS Sevilla	
Últimas realizaciones de arquitectura y urbanismo en EEUU			1959	Casa Americana Madrid + COAM	
La nueva era de la arquitectura			1962	USIS Sevilla	
EXPOSICIONES		La arquitectura contemporánea norteamericana		1952	Casa Americana Madrid
		Arquitectura moderna americana		1953	Casa Americana Madrid
		Presas de energía hidroeléctrica. T.V.A		1953	Casa Americana Madrid
		Arquitectura moderna de los EEUU		1953	Casa Americana Barcelona
		El arte moderno en los Estados Unidos	A. Drexler y H. R. Hitchcock	1955	Bienal Hispanoamericana del Arte. Barcelona
	Pabellón de los EEUU (casa prefabricada)		1955	Feria Internacional de muestras Barcelona	
	Pabellón de los EEUU	Peter Harndem Graham	1956	Feria Internacional de muestras Barcelona	
	Norteamérica en Barcelona		1957	Departamento Agricultura y Comercio EEUU. Barcelona	
	Arquitectura Americana	AIA	1957	Embajada de los Estados Unidos y ETSAM	
	Arquitectura americana		1957	Asociación Cultural Iberoamericana Córdoba	
	La construcción de un baluarte de la libertad		1958	Casa americana	
	Panorama de la arquitectura de los Estados Unidos	Gabriel Alomar	1958	Casa Americana de Madrid	
	Arquitectura en los Estados Unidos		1958	USIS Sevilla en Granada	
	Premios de Arquitectura	AIA	1958	USIS Sevilla en Granada	
	El libro norteamericano de hoy		1958	Casa Americana Madrid	
	Las ciudades de los Estados Unidos		1958	COAM + AIA	
	Impressions of the City, seventeen ink drawings of Barcelona	Lynn Berk	1962	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
	AIA's 1961 Architectural Awards	AIA	1962	USIS Zaragoza	
	Frank Lloyd Wright		1962	USIS Sevilla	
	Puentes en los EEUU		1963	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
	Parques Nacionales de los Estados Unidos		1963	Instituto Estudios Norteamericanos Barcelona	
	AIA's Architectural Prizes 1962-63	AIA	1964	USIS Madrid	
	Arquitectura Actual de América	Instituto Cultura Hispánica	1964	EXCO	

familia feliz cuyo equilibrio ha quedado minuciosamente descrito por los medios –cine y publicidad– y en la que la diferenciación y delimitación de los espacios genéricos es tan absoluta como natural el lugar mismo en que se enclava” 24.

Las Casas Americanas estaban suscritas a publicaciones periódicas principalmente americanas pero también de otros países. Muchas eran especializadas y estaban de ordinario fuera del alcance de los profesionales del ámbito, por lo que agradecían poder acudir a las bibliotecas a consultarlas. En todas las Casas Americanas contaron desde un principio con revistas del ámbito de la arquitectura. Por ejemplo, la biblioteca de Madrid contaba en 1958 con las siguientes publicaciones relacionadas con la arquitectura, el mantenimiento del hogar y el urbanismo:

USIS Madrid: *American Artist, American Home, Architectural Forum, Architectural Record, Art News, Arts Magazine, Art Quarterly, Better Homes & Gardens, Good Housekeeping, House & Garden, House Beautiful, Ladies Home Journal, Roads & Streets* 25.

El USIS había puesto en marcha una colección de libros propia para difundir la cultura norteamericana 26, en la que trataba temas como la poesía, la música, la novela o las artes en general. Algunos de ellos escritos por españoles y otros traducidos del inglés. Entre ellos se había encargado a Javier Zuazo, hijo de Secundino Zuazo, redactar una breve publicación, en modelo casi de folleto llamado *Arquitectos y horizontes arquitectónicos en el nuevo mundo* 27. Intenta resumir en unas breves pinceladas el panorama de la arquitectura americana.

El USIS tenía como parte de sus tareas la traducción y posterior publicación en diferentes lenguas de libros que permitieran entender aspectos de la cultura americana. En la lista que recoge el informe del año 1962 aparecen títulos relacionados con la arquitectura como *Frank Lloyd Wright* de Vincent Scully, *Antonio Gaudí*, escrito por George Nowland 28 o *Estructuras continuas de hormigón armado* 29.

Difundieron también, como se refleja en el catálogo de *El libro norteamericano de hoy*, feria organizada por la Casa Americana de Madrid, algunos libros de arquitectura en inglés, de autores americanos o internacionales 30; *Building USA*, publicado por la revista *Architectural Forum*, *The idea of Louis Sullivan, Architecture as space* de Bruno Zevi, *The nature of cities* de Hilberseimer, o *Community Building: science, technique, art*, de Carol Aronovici. Aunque estos libros fueran internacionales eran de muy difícil acceso o desconocidos para los arquitectos españoles. Más adelante anuncian la adquisición en las bibliotecas tanto de Madrid como de Bilbao y Sevilla del libro de Kate Ellen Rogers *The modern house, USA; its design and decoration* 31.

Un capítulo aparte merecería la difusión de la arquitectura a través de las revistas de publicación periódica de la Embajada y de las Casas Americanas, en especial *Noticias de Actualidad y Atlántico*, en las que aparecieron edificios modernos, reflexiones sobre arquitectura, etc. Deja-

[4]

	1956	1957	1958	1961	1962	1963	
GM	Clarence S. Stein	Louis Skidmore	John W. Root	Le Corbusier	Eero Saarinen	Alvar Aalto	
CURRENT WORK	Hillsdale High School, San Mateo. John Lyon Reid & Partners	Office Building for Middlesex Mutual Trust. Anderson, Beckwith and Haible	Home Office Building, Connecticut. Skidmore, Owings and Merrill	United States Embassy, New Delhi. Durell Stone	Foothill College, California. Ernest J. Kump and Masten & Hurd	Dhahran International Terminal, Saudi Arabia. Ralph M. Parson Company, Yamasaki	
	Center for Advanced Study in Behavioral Sciences, Palo Alto. Wurster, Bernardi & Emmons	Junior Senior High School, New York. Warren H. Ashley	Pharmaceutical Plant Headquarters, Pasadena. Edward D. Stone	Fernando Elementary School, California. Mario J. Ciampi and Paul Reiter	Rivera School, Connecticut. Mario J. Ciampi and Paul Saarein and Associates	Stiles and Morse Colleges, Connecticut. Eero Saarinen and Owings and Merrill	
	Lambert St. Louis Municipal Airport. Hellmuth, Yamaski & Leinweber	House in Canaan. Noyes	New School. Elliot Ciampi	Elementary School, California. Mario J. Ciampi	Shrine, Harmony. Johnson	New International Building, San Francisco. Philip Anshen and Allen	United Church House of Worship, Connecticut. Joseph Salerno
	Manufacturers Trust Company, New York. Skidmore, Owings & Merrill	Brazos Couthouse and Jail, Texas. Caudill, Rowlett, Scott and Associates	County Jail, California. Mario J. Ciampi	Westmoor High School, California. Mario J. Ciampi	Reynolds Regional Office, Detroit. Minoru Yamasaki		
	The Hodgson House, New Canaan. Philip C. Johnson, Architect	St Anselm's Priory for the Benedictine Fathers, Tokio. Antonin Raymond and L. L. Rado	Specially Palm Springs. Pereira Luckman	Shop, and Nuclear Israel. Johnson	Reactor, Philip		
		Chapel of the Holy Cross, Arizona. Anshen and Allen			Pepsi Cola World Headquarters, NY. Skidmore, Owings and Merrill		
				Summer House, Michigan. Birkerts & Straub			

- ²⁵ New and Renewal Periodical Subscriptions, USIS, Madrid, 1958 NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 30.
- ²⁶ LEÓN AGUINAGA, P. *Los canales de la propaganda...*, op.cit. Tabla 3, p. 144.
- ²⁷ "ZUAZO, J. *Arquitectos y horizontes arquitectónicos en el nuevo mundo*. Madrid: Colección "Estados Unidos" Langa y Cia, 1954.
- ²⁸ Bibliography of American Books published in Spanish, 22 octubre 1962., NARA, 306 RG Country Files, 1949-1965, Spain, Box 69.
- ²⁹ American Books in Spanish .Translation october 1, 1961- march 30, 1962: "Building construction: Estructuras continuas de hormigón armado. Madrid, Dossat 1961. Hardy Cross", NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 68.
- ³⁰ "El libro norteamericano de hoy". 1958. Exposición de la Casa Americana de la Embajada de Los Estados Unidos, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 30.
- ³¹ "Biblioteca de la Casa Americana, últimas adquisiciones" *Atlántico, revista cultural*, n° 22, Embajada de EEUU en Madrid, 1963, p. 147.
- ³² LEÓN AGUINAGA, P. *Los canales de la propaganda...*, op.cit. Tabla 1, p. 137.
- ³³ "For example, the present circulation of *Noticias de Actualidad* is frozen at 42.500 due to lack of money to print more, and USIS receives 50 to 60 letters each working day asking for the magazine" Foreign Service Despatch February 25, 1959 NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 43. Y también: "*Noticias de Actualidad, the weekly magazine published by USIS, for instance, has been expanded from 18.000 a week to almost 60.000 a week, with a readership estimated at well over 300.000. Unsolicited request from persons desiring to have their names added to our mailing list are arriving at the rate of 500 per week*" 1956-57 USIS Spain Budget call June 3 1955. NARA, RG 59, Country Files, 1955-1966, Spain, Box 28.
- ³⁴ "USIS closed contacts are maintained with its approximately 40.000 library members and some 50.000 regular subscribers of its magazines, *Noticias de Actualidad* and *Atlántico*. Many of these are anti-regime, and some may come into positions of power in the post-Franco area" Foreign Service Despatch February 25, 1959, NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 43.
- ³⁵ "The two USIS periodicals are important vehicles for cultural material. *Atlántico*, a cultural quarterly devotes its 120 pages to presenting a wide range of US cultural interests and achievements through articles by leading American writers. *Noticias* although serving several other purposes, also is strong in cultural content: over 100 articles during the year, of which 42 were on literature, art, music, education, and architecture." USIS Country Assessment Report: SPAIN 1959, NARA, RG 59, Country Files, 1955-1966, Madrid, Box 31.
- ³⁶ "Presentación", *Atlántico* n° 1, Casa Americana, Madrid, 1956.
- ³⁷ "The review has been fortunate in receiving abundant and spontaneous contributions from Spanish authors, many of which have been publishable within the magazine's objectives. They have greatly assisted in giving the publication an honest mutuality of interest character. A check of the first six numbers shows that 16 of 33 articles (48%) are of Spanish authorship". USIS Cultural Review, *ATLÁNTICO* August 27, 1957, NARA, RG 306, Country Files, 1949-1965, Spain, Box 16.
- ³⁸ "El contenido no será siempre fácil de leer o de digerir. *Atlántico* está dirigido a los que piensan y gozan de ese ejercicio espiritual." Presentación, *Atlántico* n° 1, Casa Americana, Madrid, 1956.

remos su análisis exhaustivo para otra ocasión, aunque sí que hablaremos a continuación de en qué consistían dichas revistas.

Después de la II Guerra Mundial, se publicaba diariamente una "selección de noticias del *Wireless Bulletin*" del Departamento de Estado". A partir de 1949 "pasó a denominarse *Radio Bulletin* en su edición en inglés y *Noticias de Actualidad* en la versión en castellano. Ambas se enviaban gratuitamente por correo" ³². *Noticias de Actualidad* pasó a ser una revista con contenidos de interés para cualquier lector interesado en conocer la cultura americana. La tirada era de 65.000 ejemplares en 1956. Incluso esta tirada podría haber sido mayor si hubieran contado con más presupuesto ³³, ya que había más demanda, pero era una revista gratuita que dependía económicamente de los Servicios de Información. El público al que llegaba era de toda orientación política, algunos de ellos heredados de las antiguas publicaciones de la Embajada durante la Segunda Guerra Mundial ³⁴ y otros muchos que se iban interesando paulatinamente por los Estados Unidos según se iban concretando los Acuerdos entre el gobierno español y el americano.

La segunda publicación periódica de importancia era *Atlántico, Revista cultural* ³⁵. Como dice en la presentación de su primer número, aparece en 1956 como una respuesta al "deseo sincero de conocer y saber. Y (...) al deseo de que los pueblos de este mundo, milagrosamente reducido, se conozcan (...) por medio de un intercambio pensado y sincero de ideas, de convivencia espiritual" ³⁶.

Esta revista, compuesta por largos ensayos de análisis escritos por autores americanos y algunos españoles simpatizantes de los EEUU ³⁷, afrontaba todos los temas culturales, desde la escritura hasta la política, pasando por la identidad nacional, o cualquiera de las artes. Destinada a un público intelectual ³⁸, interesado en profundizar en sus conocimientos y en abrir puertas a nuevos planteamientos, expresaba su deseo en la introducción de no ser "una revista de propaganda oficial".

Se publicaba irregularmente cada tres meses. El texto se prolongaba a lo largo de sus más de 120 páginas sin ser interrumpido por imágenes o gráficos, más que algún pequeño boceto. La excepción era la Sección Gráfica en la que publicaban reproducciones de pintura, escultura, arquitectura o fotografía.

En ambas publicaciones, la arquitectura fue uno de los temas recurrentes, pero no podemos decir que fuera uno de sus ejes principales, sino más bien un tema de entorno y de apoyo ocasional. Los estadounidenses eran conscientes de sus logros en este campo y, como podían mostrar ejemplos e imágenes, lo hacían, utilizándolos como recursos defensivos para desmontar algunos de los prejuicios existentes en su contra, tales como la regularidad y homogeneidad de las viviendas, la inhabitabilidad de las ciudades o la inexistencia de genios artísticos destacados.

Visión de conjunto

Las conferencias y exposiciones que tuvieron lugar en nuestras ciudades fueron influyentes y de gran alcance entre el conjunto de los arquitectos españoles. En ellas colaboraron principalmente americanos, pero también españoles que habían podido disfrutar de estancias en EEUU. Estos eventos se dieron a conocer a través de los boletines de la Dirección General de Arquitectura o de los Colegios de Arquitectos, en los que se invitaba al colectivo profesional a asistir. En las exposiciones se mostraron los últimos logros americanos en arquitectura, a los que los premios recibidos daban un sello de calidad. De esta manera lo que llegaba a España no era todo lo que se hacía en EEUU, sino lo seleccionado por el AIA u otras instituciones como imagen de los EEUU y digno de pasar a la Historia. Las conferencias, por otra parte, daban a conocer los programas de intercambio y el estado de la arquitectura norteamericana. Además, fomentaban el diálogo, la discusión y los contactos entre los arquitectos interesados en la arquitectura americana.

Este conjunto de actividades y publicaciones llegó a un sector importante de la población y fue creando el imaginario necesario para hacer habitual la arquitectura moderna, desprendida de algunos de los rasgos que tenía cuando nació en Europa. De hecho, en ellas se destaca, en numerosas ocasiones, como rasgo propio americano, la humanización reflejada en los edificios y en las ciudades.

Podemos concluir diciendo que el esfuerzo organizador del conjunto de eventos y publicaciones por parte del USIS no fue en vano, sino que logró en parte sus objetivos. No llegaría a la totalidad de los arquitectos, ni al conjunto de la población, pero sí a un sector considerable de ambas, suficiente para crear una imagen y un cierto conocimiento de la arquitectura americana.

06 | La participación del *Instituto de Arquitetos do Brasil* en las políticas habitacionales brasileñas de los años 1960 _Marina Lage da Gama Lima



[1]



[2]

El *Instituto de Arquitetos do Brasil* es una asociación libre de arquitectos y urbanistas brasileños, fundada en 1921 en Río de Janeiro, dentro de la *Escola de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes*. Desde entonces, el IAB se ha dedicado a temas esenciales para el arquitecto, la cultura arquitectónica y sus relaciones con la sociedad. El IAB es la más antigua de las entidades brasileñas dedicadas a la arquitectura, el urbanismo y la profesión.

La década de 1960 en Brasil fue un periodo caracterizado por una intensa urbanización, industrialización y crecimiento económico. También fue cuando el país, hasta entonces predominantemente rural, se volvió urbano: en 1960, poco menos de la mitad de los hogares (49%) estaban en áreas urbanas, en 1970 este porcentaje alcanzó el 58%¹. El crecimiento exponencial de algunas ciudades, especialmente las grandes capitales del sudeste, agravó los procesos de estratificación social, expansión y barrios marginales.

Los llamados “años rebeldes” fueron el tema central del clásico libro *1968, el año que no terminó*, publicado por el periodista brasileño Zuenir Ventura. Para Ventura, el mejor legado de esa generación fue la “pasión con la que fue a luchar”: pocos, como ella, “lucharon tan radicalmente por su proyecto o por su utopía”². En Brasil, este periodo también estuvo marcado por el golpe de estado de 1964 y la instalación de la dictadura civil-militar que, a pesar de no presentar la violencia que seguiría en la década de 1970, por la que fue conocida como los “años de plomo”, ya se caracterizó por una fuerte represión contra voces disidentes del nuevo régimen.

En este sentido, este artículo pretende señalar de qué manera la instalación del régimen militar en Brasil hizo que los arquitectos del IAB se alejaran de los procesos de toma de decisiones de las políticas de vivienda, una práctica que el IAB había construido y en la que había profundizado en gobiernos anteriores.

Antes de que se estableciera la dictadura, ya había una polarización de las ideas políticas en Brasil con una disputa ideológica explícita entre los sectores de izquierda y derecha³ en el contexto de la Guerra Fría. Esta disputa también estuvo presente en temas relacionados con la arquitectura y el urbanismo, especialmente en aquellos que tenían que ver con vivienda social y la propiedad de la tierra.

En 1950, la inflación llevó a una creciente valorización de la tierra urbana, lo que desencadenó la especulación inmobiliaria, un fenómeno en el que los propietarios de tierra optan por conser-

Resumen pág 65 | Bibliografía pág 70

Universidad Federal de Río de Janeiro. Marina Lage da Gama Lima, arquitecta y urbanista graduada por la Universidad Federal de Río de Janeiro en 2001. Investigadora del CNPQ y candidata al doctorado en Urbanismo por el Programa de Posgrado en Urbanismo - PROURB - UFRJ. Completó su maestría en Urbanismo en la misma institución en 2013. Fue profesora en el Departamento de Proyectos FAU-UFRJ (2015-2016). Tiene su propia oficina desde 2002: TAMABI Arquitectura (2002 a 2012) y Relevo AUC (2012 - actualidad). Cuenta con experiencia en el área de proyectos de arquitectura y urbanismo. Es investigadora en el Laboratorio de Análisis Urbano y Representación Digital (LAURD / PROURB). marinalagelima@gmail.com

Palabras clave

Instituto de Arquitetos do Brasil, políticas habitacionales, década de 1960, revistas de arquitectura

Método de financiación

Apoyo de la CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), Brasil

¹ Según los datos de la publicación Estadística del siglo XX disponible en el Portal del Instituto Brasileiro de Geografia y Estadística - IBGE. <https://www2.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/29092003estatisticacexhtm.shtm>, consultado el 05/04/2018.

² VENTURA, Zuenir. 1968. *O ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

³ Los conceptos de derecha e izquierda para esta investigación están tomados de Norberto Bobbio (2001), quien define que la izquierda defiende la igualdad y lucha por una distribución del ingreso más equitativa y una mayor justicia social. La derecha, por otro lado, no tiene este objetivo como una prioridad, ya que ve la desigualdad como inevitable y en muchos aspectos deseable.

⁴ ABREU, Mauricio. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: IPANRIO, 1987.

⁵ LEME, Maria Cristina. *Urbanismo no Brasil. 1895-1965*. São Paulo: FUPAM/FAUUSP, 1999.

⁶ Evento promovido por la División de Arquitectura del Instituto de Ingeniería de São Paulo, patrocinado por la Secretaría de Tráfico y Obras Públicas y el Ayuntamiento de São Paulo, en 1931.

⁷ Las conferencias impartidas por I.D.O.R.T. fueron publicadas por la *Revista do Arquivo Municipal*, 1942, Ano VII, Volume LXXXII, março-abril, São Paulo.

⁸ MARTINS, Rafaela. "A concepção habitacional a partir dos discursos técnicos: o Primeiro Congresso de Habitação (1931) e a Jornada da Habitação Econômica (1941)". *Revista Espacialidades* [online]. V. 4, n° 3, 2011.

⁹ RIBEIRO, Cecília.; PONTUAL, Virginia. "A reforma urbana nos primeiros anos da década de 1960". São Paulo: Vitruvius, *Arquitextos*, n° 109, 2009.

¹⁰ Con la transferencia de la capital de Brasil a Brasilia en 1960, el territorio que correspondía al municipio de Rio de Janeiro se convirtió en una ciudad-estado, con el nombre de Estado de Guanabara. Esta condición duró hasta 1975, cuando se decidió fusionar los estados de Guanabara y Rio de Janeiro, devolviendo el territorio del estado de Guanabara para constituir el municipio de Rio de Janeiro, que se convirtió en la capital del estado.

¹¹ Más tarde, en 1977, las ediciones de la revista *Arquitetura* se reanudan y continúan hasta 1998.

¹² OLIVEIRA, Lúcia Lippi. "Mobilização política e arquitetura". In: LOPES, A. H.; VELLOSO, M. P. V.; PESAVENTO, S. J. (Eds.). *História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7letras, 2006, p. 307.

varla como una reserva de valor ⁴. El aumento en el valor de la tierra y el consiguiente distanciamiento, para la población más pobre, entre su lugar de residencia y el lugar de trabajo, culminó en una crisis de vivienda que afectó principalmente a esta población. Hasta ese momento, Brasil no había formulado un plan de acción colectivo: los problemas de vivienda se habían resuelto de manera puntual, generalmente a través de la construcción de desarrollos de vivienda ⁵.

Los debates nacionales sobre vivienda tienen como una de sus primeras referencias la celebración del 1° *Congresso de Habitação* promovido por el *Instituto de Engenharia de São Paulo* en 1931 ⁶. Otra referencia importante sobre el tema en el contexto brasileño fueron las Jornadas da Habitação Econômica, promovidas por el *Instituto de Organização Racional do Trabalho de São Paulo - IDORT* ⁷, en 1941. Ambos eventos fueron notables por discutir el problema nacional de la vivienda, promoviendo la construcción de casas populares, y por estar dirigidos por ingenieros, sanitarios y médicos, sin participación relevante de arquitectos.

En general, estos eventos abordaron debates sobre cuestiones técnicas y los medios para encontrar la mejor forma de vida para la clase trabajadora. La vivienda, por regla general, estaba entrelazada con la concepción de la familia y constituiría el aspecto material que mantendría a las personas alejadas del vicio, la promiscuidad y cualquier comportamiento considerado obje-ctable. También cabe resaltar, en ambos casos, la ausencia total de voz del trabajador, siendo las discusiones limitadas a técnicos y profesionales de ingeniería y asistencia social ⁸.

A principios de la década de 1960, los problemas de vivienda de las ciudades brasileñas y las posibles propuestas para combatirlos se convirtieron en uno de los principales temas de discusión entre arquitectos y urbanistas, buscando un reposicionamiento crítico del papel de la profesión. La afirmación de estos profesionales se basó en el entendimiento de que el problema de la vivienda debería ser asumido por el gobierno, superando esa connotación puramente asistencial ⁹. Los debates comenzaron con la crítica de las desigualdades sociales, especialmente las cristalizadas por la dificultad de acceso a la tierra por los estratos de menores ingresos, causados por los altos precios de la tierra urbana, cuestión determinante en los procesos de segregación socioespacial.

En este contexto, el IAB lanza, en 1961, una revista mensual titulada *Guanabara*, con la intención manifiesta de ser la expresión oficial del instituto. A partir de 1962, con el propósito de ser una voz nacional y no solo de los arquitectos del estado de Guanabara ¹⁰, la revista cambia su nombre y pasa a llamarse *Arquitetura*. La publicación sigue siendo regular hasta diciembre de 1968, cuando se interrumpe, en el contexto del endurecimiento del régimen militar ¹¹. [1] [2]

Utilizando las revistas *Guanabara* y *Arquitetura* como instrumento, los arquitectos buscaron crear conciencia sobre la función social del arquitecto y la arquitectura, mediante la aclaración ante las autoridades públicas del propósito y la importancia de la profesión. El foco principal de los debates en la revista fue la consolidación de la profesión de arquitecto en Brasil, basada en la consciencia de clase, a través de la lucha por una política nacional de vivienda y la consiguiente expansión del mercado laboral para el arquitecto.

La historiadora Lúcia Oliveira, en conjunto con Américo Freire, desarrolla un proyecto para el *Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil - Fundação Getúlio Vargas* que busca "explorar la génesis y el desarrollo del pensamiento urbano en Rio de Janeiro" de los arquitectos brasileños de la década de 1960, como intelectuales, como profesionales comprometidos con la lucha político-ideológica, produciendo "un discurso sobre su misión en la sociedad brasileña" ¹².

Según Oliveira, las revistas *Guanabara* y *Arquitetura* expresaron un fuerte sesgo nacionalista y una fuerte creencia en el papel del estado, lo que indica la posición que los arquitectos ocuparon en el campo ideológico de 1960: alineados con los conceptos desarrollados y difundidos por los intelectuales del *Partido Comunista* y el *Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB*. El nacionalismo de izquierda, formulado en el ISEB en ese momento, formó una generación de intelectuales comprometidos con la lucha de las clases más pobres por una revolución brasileña, que incluía la resistencia al imperialismo y la movilización de las masas populares ¹³.

Para esos arquitectos / intelectuales, la teoría que explicaba la pobreza y el subdesarrollo venía asociada a las distorsiones económicas de la estructura agraria, cristalizadas en regímenes de posesión de tierras marcados por el latifundismo y el saqueo de las relaciones laborales. Estas condiciones conducirían a la necesidad histórica de una reforma agraria capaz de resolver las causas estructurales del desequilibrio económico y social brasileño ¹⁴. Y es en la lucha contra estas desigualdades donde los arquitectos buscaron su inserción profesional.

En 1961, durante el breve gobierno de siete meses del presidente Jânio Quadros, se anunció en *Guanabara* la creación del *Conselho Nacional de Planejamento da Habitação Popular* -

[1] Portada de *GUANABARA* n° 1, 1961.

[2] Portada de *ARQUITETURA* n° 6, 1962.

CNPHP, “ideado por el IAB” para “coordinar recursos existentes en los distintos órganos y planificar la ejecución de una política sanitaria de los asentamientos humanos que estableciera una planificación nacional para la vivienda correcta y saludable de las poblaciones urbanas”¹⁵. El CNPHP, por decreto 50.488 de 1961, estaría formado por diez miembros, nominados por las siguientes entidades brasileñas: *Ministério da Fazenda, Ministério da Saúde, Ministério da Viação e Obras Públicas, Instituto dos Arquitetos do Brasil, Conselho Federal de Engenharia e Arquitetura, Associação Brasileira de Agronomia, Conselho Nacional de Geografia, Associação Brasileira de Municípios, Institutos de Previdência Social, Conselho Nacional de Economia, Caixa Econômica Federal y Fundação da Casa Popular.*

Destacamos aquí la posición del IAB en la constitución de este, que sería un organismo pionero de coordinación, a nivel nacional, de las políticas de vivienda brasileñas. El IAB, además de ser uno de los creadores de CNPHP, aparece prominentemente siguiendo a las entidades participantes, siendo la primera entidad civil en aparecer en la lista después de los Ministerios Federales. Como presidente de CNPHP, se eligió al director designado por el Ministerio de Hacienda.

El CNPHP sería el organismo responsable de coordinar acciones conjuntas entre las esferas municipales y federales para la concepción, implementación y aplicación de una política nacional de vivienda dirigida a las clases más pobres, de acuerdo con sus atribuciones¹⁶. El CNPHP no se implementó realmente porque, el 25 de agosto de 1961, el presidente Jânio Quadros renunció y el vicepresidente João Goulart asumió la presidencia de Brasil, en medio de una grave crisis política. Los ministros militares de Jânio Quadros formaron una *Junta Provisória* que gobernó el país durante trece días hasta el nombramiento de João Goulart, posible gracias a la adopción del régimen parlamentario, con la reducción de los poderes presidenciales. En medio de la radicalización política, João Goulart recuperó el poder presidencial a través de un plebiscito celebrado el 6 de enero de 1963.

El gobierno de João Goulart representó un momento histórico para el movimiento sindical brasileño, pues amplió su participación en las grandes cuestiones de política¹⁷. Durante este periodo, intelectuales de diversos campos disciplinarios establecieron vínculos con movimientos sociales. Los movimientos sindicales urbanos fueron responsables de llevar a cabo varias huelgas con el objetivo de presionar al gobierno para la realización de las Reformas de Base y la aplicación de las propuestas de reformas progresivas en los ámbitos administrativo, fiscal, bancario, electoral, agrario y urbano de la administración. Destacamos en el campo de la arquitectura y urbanismo los movimientos por la Reforma Urbana que partieron de la crítica de las desigualdades sociales, evidenciada por los problemas de acceso a la tierra y la vivienda precaria.

La Reforma Urbana se definió como un conjunto de medidas del Estado destinadas a “ordenar el proceso de crecimiento urbano y proporcionar condiciones de vida adecuadas para un número creciente de brasileños”, según un mensaje enviado por el presidente João Goulart en la apertura de la Asamblea Legislativa Nacional en marzo de 1963¹⁸. Este mismo documento recogió la creación del *Conselho Federal de Habitação - CFH*, el organismo para la implementación de las nuevas políticas de vivienda, cuyas directrices fueron definidas por el gobierno. [3] [4]

¹³ *Ibid.*, p. 316.

¹⁴ *Ibid.*, p. 313.

¹⁵ *Guanabara* n° 1, 1961, p. 28.

¹⁶ “*Exercer as funções de coordenação entre a União e os Municípios, com o objetivo de realizar uma ação conjunta visando à orientação de uma política nacional concernente ao problema da habitação das classes menos favorecidas, promovendo a aproximação com as autarquias, sociedades de economia mista, instituições profissionais e sociedades de economia mista, instituições profissionais de arquitetos e engenheiros e de agrônomos, bem como entidades particulares; Planejar a execução de planos regionais de urbanização e ajardinamento, com a locação de parques proletários e conjuntos de habitações populares; Proceder aos estudos e pesquisas sobre os problemas de urbanismo e habitação popular, tendo em vista seu aspecto social e as necessidades das classes menos favorecidas; Promover convênios entre os Estados e o Distrito Federal e os Municípios, com o fito de obter a votação de leis e medidas administrativas, tendentes à redução ou isenção de tributos, e a consecução de outros incentivos à construção de casas populares; Sugerir e adotar normas de incentivo e amparo a iniciativa particular e a indústria de materiais de construção, visando ao barateamento da habitação popular, através da produção normal e padronizada de elementos, e da prefabricação; Aconselhar medidas de proteção da família e da população, contra os efeitos das habitações deficientes e insalubres; Sugerir a legislação adequada à humanização do aproveitamento da terra, especialmente no que concerne à habitação popular; Administrar os fundos que foram destinados à realização de suas finalidades” (BRASIL. Decreto n° 50.488 de 25 de abril de 1961).*

¹⁷ KORNID, M.A.; MONTEIRO, D.P. O movimento sindical urbano e o papel do CGT. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, (s/d).

¹⁸ Brasil, 1963, p. 136.

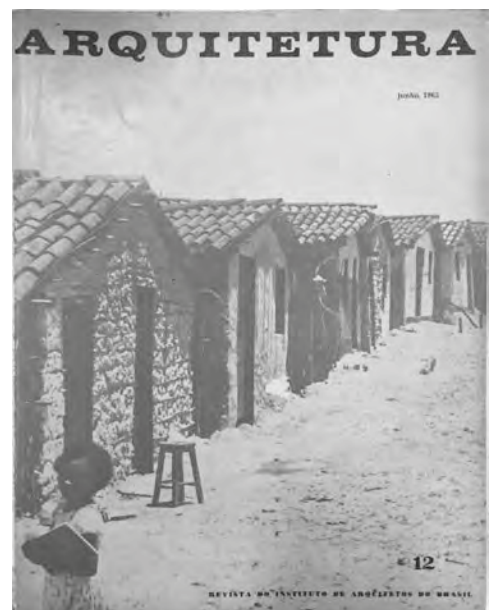
¹⁹ “O arquiteto brasileiro aspira uma maior participação no processo de desenvolvimento do país. Recusa-se a continuar sendo o objeto de luxo cuja atividade restringe-se ao atendimento os setores privilegiados da sociedade. Sabe que permanecer nesta posição marginal significa castrar o sentido social da profissão e o seu aspecto cultural mais importante: refletir, materialmente, o ser do povo.” *Arquitetura*, n° 12, 1963, p. 2.

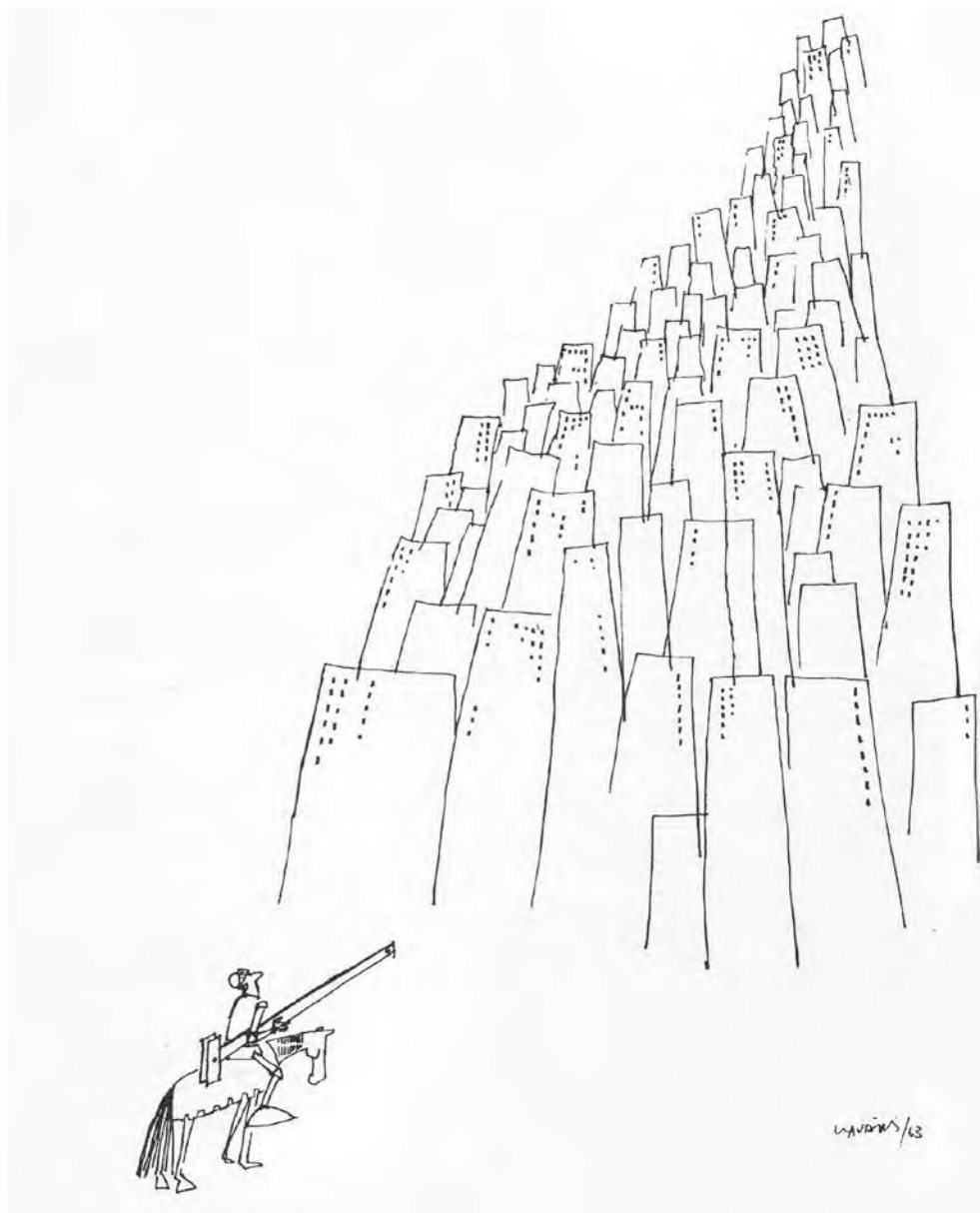
²⁰ *Arquitetura* n° 12, junio de 1963, p. 2.

[3]



[4]





[3] *Arquitetura* n° 13, 1963.

[4] Portada de *Arquitetura* n° 12, 1963.

[5] Dibujo de Claudius Ceccon para el S.Hru, 1963. Fuente: *Arquitetura*, Instituto de Arquitetos do Brasil 2014, n° 82 (edición especial).

[5]

En junio de 1963, el editorial de *Arquitetura*, titulado: “La participación del arquitecto”, decía: “El arquitecto brasileño aspira a una mayor participación en el proceso de desarrollo del país. Se niega a seguir siendo objeto de lujo, cuya actividad se limita a servir a los sectores privilegiados de la sociedad. Él sabe que permanecer en esta posición marginal significa castrar el significado social de la profesión y su aspecto cultural más importante: reflejar materialmente el ser de las personas”¹⁹.

El editorial argumentaba que “más que crear la casa, la escuela, el hospital, el club, la fábrica, el templo” era tarea del arquitecto crear la ciudad. Con este fin, la participación de los arquitectos debe “sentirse a un nivel más alto” para intervenir a través de “reformas capaces de modificar la estructura arcaica que impide el pleno desarrollo y evita el reparto justo de sus beneficios”²⁰.

En la misma edición, se anunció el *Seminário de Habitação e Reforma Urbana - S.HRu*. El seminario fue la finalización de un conjunto de acciones desarrolladas por el IAB junto al gobierno, con el objetivo de encontrar una “solución global” para la planificación urbana y los problemas de vivienda. El objetivo de los arquitectos no era limitarse únicamente a las denuncias de “las terribles condiciones de vivienda que sufre la mayoría de los brasileños”, sino presentar propuestas para establecer una política urbana y de vivienda. El seminario se basaría en los términos del mencionado Mensaje Presidencial y contó con el apoyo del Ministro de Trabajo, Almino Afonso, “para obtener una definición clara de la reforma urbana brasileña”²¹. [5]

El *Seminário de Habitação e Reforma Urbana* “El hombre, su casa, su ciudad” que, más tarde, se conoció como el *Seminário Quitandinha*, materializó la unión de la propuesta del departamento del IAB de São Paulo: organizar un seminario sobre reforma urbana según La convocatoria del Mensaje Presidencial, y la propuesta del IAB de Guanabara para definir una política



[6]



[7]

[6] Portada de *Arquitetura* n° 12, 1963.[7] Portada de *Arquitetura* n° 37, 1965.

nacional de vivienda, con el apoyo del *Instituto de Pensões e Assistência aos Servidores do Estado* - IPASE, que buscaba una forma de inversión de su capital. El seminario debería ser una "reunión nacional" y asistirían miembros de la seguridad social, agencias gubernamentales interesadas, arquitectos, sociólogos, ingenieros y otros profesionales y entidades relacionadas con el problema. También debía incluir la participación de miembros de organizaciones internacionales como las Naciones Unidas y la Organización de Estados Americanos - OEA, a través de sus órganos específicos, el Comité de Vivienda y CINVA, respectivamente ²².

El *Seminário Quitandinha* se caracterizó por un carácter radicalmente transdisciplinario, con la participación de arquitectos, sociólogos, economistas, trabajadores sociales, diputados, juristas, ingenieros, líderes sindicales y estudiantes, representantes de organismos estatales de planificación y grandes empresas industriales, entre los más de 200 participantes. Cabe mencionar la participación de Adina Mera y Dora Monteiro e Silva de Alcântara, las dos únicas mujeres ²³ que participaron como arquitecta y urbanista, respectivamente.

La principal fuente de difusión del seminario fue la revista *Arquitetura*. El editorial del n° 13, de julio de 1963, destaca la "responsabilidad del arquitecto brasileño" frente a los problemas sociales y económicos nacionales, donde residiría su misma razón de ser.

La edición de *Arquitetura* n° 15, de septiembre de 1963, publicó en su totalidad el resultado del seminario. [6]

Ese periodo representó el mejor momento para los arquitectos brasileños en la formulación de políticas de vivienda para el país. El formato del seminario, con la participación de varios actores nacionales, incluidos líderes estudiantiles y sindicales, fue un intento de ampliar el debate sobre los problemas urbanos nacionales, buscando una respuesta más amplia, reuniendo diferentes puntos de vista e intereses.

El Mensaje Presidencial al congreso en la apertura de la sesión legislativa de 1964 presentó el seminario como resultado de un "esfuerzo" realizado por el gobierno para desarrollar una acción de vivienda pública.

"Con respecto al examen del problema para la definición de los principios que deberán orientar la acción del poder público en el ámbito nacional, vale la pena mencionar el *Seminário de Habitação e Reforma Urbana*, organizado por el *Instituto de Previdência* (IPASE), con la colaboración del *Instituto de Arquitetos do Brasil* (IAB), cuyas conclusiones constituyeron un subsidio valioso para fijar el rumbo que el Gobierno pretende imprimir a este sector" ²⁵.

Cabe señalar, sin embargo, que el gobierno federal no asumió completamente las conclusiones del seminario, aunque sus propuestas dieron como resultado el *Anteproyecto de Lei* n° 87 de 1963, presentado ante el Congreso Nacional por el congresista Floriceno Paixão, participante en el seminario.

Sin embargo, las reformas de base no se implementaron realmente. En otro giro del marco político brasileño, el 1 de abril de 1964 se produjo el golpe de estado civil y militar, y la consecuente reorga-

²¹ *Arquitetura* n° 12, junio de 1963, pp. 23 y 24.

²² *Arquitetura* n° 12, junio de 1963, p. 24.

²³ Participaron otras ocho mujeres: cinco trabajadoras sociales, dos maestras y una calificada como investigadora.

²⁴ "O problema da moradia aí está a exigir uma ação que não é só do arquiteto, mas dele não pode prescindir. O seu equacionamento imediato impõe a participação e o saber do arquiteto. Pois para isto éle foi feito. Para escolher e decidir. Para projetar e construir." *Arquitetura* n° 13, 1963, p. 2.

²⁵ "No que diz respeito ao exame do problema para a definição de princípios que deverão orientar a ação do poder público no âmbito nacional, cumpre citar o *Seminário de Habitação e Reforma Urbana* levado a efeito sob os auspícios do Instituto de Previdência e Assistência aos Servidores do Estado (IPASE), com a colaboração do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), cujas conclusões constituíram subsidio valioso para a fixação dos rumos que o Governo pretende imprimir a esse setor." BRASIL, 1964, pp. 199-200.

²⁶ Ley N° 4.230 del 21 de agosto de 1964.

²⁷ BONDUKI, Nabil.; KOURY, Ana Paula. "Das reformas de base ao BNH. As propostas do *Seminário de Habitação e Reforma Urbana*", São Paulo: Vitruvius, *Arquitextos*, n° 120, 2010; FRANCISCONI, Jorge Guilherme. "Seminário de Quitandinha e Q+50: resultado, avaliação e desafios atuais", São Paulo: Vitruvius *Arquitextos*, ano 14, n° 160, 2013; KOURY, Ana Paula. "A política urbana e a questão social: Quitandinha, o que restou?" São Paulo: Vitruvius, *Arquitextos*, ano 14, n° 159, 2013.

²⁸ "Assim, vêem os arquitetos, com preocupação, o desenvolvimento de programas habitacionais que, ao deixarem de considerar com maior profundidade as múltiplas raízes do problema, poderão vir a se constituir em elementos agravadores, não só da crise residencial como provável entrave ao desenvolvimento harmonioso de nossas áreas urbanas." *Arquitetura* n° 47, 1966, p. 4.

²⁹ "Houve uma intensa luta contra a maneira como foi estruturado o Banco Nacional de Habitação. Segundo as normas do banco, eram as companhias empreiteiras que se encarregavam de tudo, inclusive dos projetos arquitetônicos, que nós achávamos, com razão, que os projetos deviam ser elaborados por arquitetos. Isso, além de alijar os arquitetos, fazia com que os empreiteiros ficassem com o domínio total do processo, desde o projeto até

o final da obra. (...) Essa foi uma luta muito grande do IAB, infelizmente, perdida, e tudo isso está registrado na revista *Arquitetura*.” Apud FREIRE; OLIVEIRA, 2008, p. 120.

nización del panorama político, social, económico y cultural brasileño para las dos décadas siguientes. En agosto, solo cuatro meses después de la instalación del régimen militar, se lanzó la política de vivienda del nuevo régimen, que consistió en la creación del *Banco Nacional da Habitação* - BNH, como el principal agente de la política de vivienda y urbana del país.

Junto con el *Sistema Financeiro de Habitação*, la misión de BNH era “alentar la construcción de viviendas sociales y la financiación de la propiedad de viviendas, especialmente por parte de la población de bajos ingresos”. El sistema tenía mecanismos económicos destinados a estimular la adquisición de la vivienda propia, así como la construcción de viviendas sociales a través de la iniciativa privada ²⁶.

Algunos historiadores ²⁷ señalan que las propuestas de S.HRu fueron parcialmente apropiadas por el régimen militar en la creación del BNH. Aunque eran productos de sistemas políticos antagónicos, el *Seminário Quitandinha* y el BNH contenían propuestas relativamente similares, especialmente en relación con la financiación de la vivienda, la articulación de la política de vivienda y la política urbana, y la organización de la cadena de producción.

Sin embargo, la política del BNH fue criticada por el IAB en varios editoriales de *Arquitetura*, especialmente con respecto a la falta de integración de la nueva política de vivienda en una verdadera planificación urbana y social, como podemos leer en el editorial del n° 37, de julio de 1965, “Crisis de vivienda y construcción”, que llamó la atención sobre la “precaria situación de la industria de la construcción” en vistas del *Plano Nacional de Habitação*, que “no tenía una base objetiva capaz de unir coherentemente a todo el sistema de construcción ni de relacionarlo con el problema de la vivienda “. El texto tenía como objetivo llegar a la comisión que se estaba formando para revisar la legislación, con el objetivo de eliminar “los llamados cuellos de botella” del plan. [7]

El editorial de febrero de 1966, “Las favelas y la ciudad”, declaraba: “No está permitido seguir razonando solo en términos de construir casas y casas unifamiliares en un vano intento de resolver la situación de una población que vive en condiciones infrahumanas”. El editorial de mayo de 1966, “Los arquitectos y la vivienda”, declaraba que, si bien los arquitectos “no estaban de acuerdo con algunas de las propuestas de la ley que creó el Banco Nacional de Habitação, cuando se aprobó en el Congreso, nunca dejaron de reconocer que este diploma legal podría dar lugar a condiciones favorables para abordar el problema de la vivienda en Brasil”. Sin embargo, los arquitectos señalaron la “preponderancia flagrante de las medidas financieras dictadas por la ley sobre lo demás”, como un factor de riesgo para el éxito del programa.

“Así, ven los arquitectos con preocupación el desarrollo de programas habitacionales que, al dejar de considerar las múltiples raíces del problema, vendrán a constituirse en elementos agravantes de la crisis residencial y a convertirse, incluso, en obstáculo al desarrollo armonioso de nuestras áreas urbanas” ²⁸.

Consideraciones finales

Nuestro objetivo fue presentar la participación de arquitectos brasileños en los procesos de formulación de políticas brasileñas de vivienda en la década de 1960. Nuestra investigación estuvo apoyada, principalmente, en editoriales y artículos de las revistas *Guanabara* y *Arquitetura*, publicaciones periódicas editadas por el IAB. Estas revistas reflejaron el pensamiento urbano de los arquitectos en ese periodo, revelando una categoría profesional comprometida con el cumplimiento de su función con la comunidad y con el desarrollo del país. Esos valores son fundamentales para la preservación de la memoria, como afirma el arquitecto Marcos Konder:

“Hubo una intensa lucha contra la forma en que fue estructurado el BNH. Según las normas del banco, eran las empresas contratadas las que se encargaban de todo, incluso de los proyectos arquitectónicos, que nosotros pensábamos, con razón, que debían ser elaborados por arquitectos. Esto, además de dejar a los arquitectos en segundo plano, hacía que los contratistas se quedaran con el dominio total del proceso desde el proyecto hasta el final de la obra (...) Esta fue una gran lucha del IAB, infelizmente, perdida (...) todo está registrado en la revista *Arquitetura*.” ²⁹

Las revistas registran cómo los arquitectos buscaron participar activamente en los procesos de formulación de políticas de vivienda en Brasil, particularmente durante el gobierno del presidente João Goulart, con la celebración del *Seminário Quitandinha*, dentro del proyecto de preparación de las *Reformas de Base*. Como explica Konder, la creación del BNH, resultado del nuevo régimen que se establecería en 1964, mantuvo a los arquitectos alejados del proceso de toma de decisiones, aunque se reconocen las similitudes entre la nueva política de vivienda y las propuestas presentadas en el S.HRu.

07 | La memoria en la ciudad de Juvenal Baracco. Los estudios sobre la ciudad de Lima como herramienta para el proyecto de arquitectura

_Octavio Montestruque Bisso

El mundo de Juvenal Baracco

Es difícil encontrar las palabras adecuadas para presentar a Juvenal Baracco. En el Perú no necesita presentación. Su nombre se relaciona inmediatamente a la academia –desde inicios de los años setenta dirige un taller vertical en la Universidad Ricardo Palma– y a la originalidad de sus obras, particularmente aquellas de las décadas de 1970 y de 1980. Sin lugar a dudas, es uno de los personajes más influyentes e importantes de la arquitectura peruana contemporánea. A pesar de esto el registro de su producción teórica no es muy extenso convirtiéndolo en una figura aún poco estudiada.

Tanto su actividad profesional como académica se basan en el análisis crítico de la realidad. Sus esfuerzos se concentran en el interés por reinterpretar el imaginario nacional a partir del reconocimiento de la cultura. El rango de sus referencias abarca desde los complejos prehispánicos hasta la ciudad colonial, pero incorpora también el panorama internacional contemporáneo. Su propuesta nunca es nostálgica; es más bien propositiva y se presenta con un lenguaje contemporáneo con el que logra recomponer la tradición.

El espacio en el cual se desarrolla su trabajo es aquel del territorio peruano, en particular el de una ciudad que se encuentra en la costa desértica, Lima. El tiempo en cambio es propuesto como una entidad no lineal, multinivel, que le permite al arquitecto moverse libremente sin tener la necesidad de adecuarse a la progresión de la historia, refugiándose más bien en la cultura.

Justamente el crecimiento desmedido de la ciudad en la segunda mitad del siglo XX da lugar al interés pedagógico por estudiar la manzana como unidad fundacional y sus adaptaciones en el tiempo, desarrolladas por los mismos habitantes. A partir de esta mirada crítica y analítica sobre el interior de las manzanas de Lima, se pueden establecer conexiones de influencia con su labor proyectual. Partiendo del estudio de la composición arquitectónica y centrándose en los estudios urbanos propuestos por el arquitecto, este análisis busca dar lectura a una obra, la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú (1981-84), con la intención de descubrir sus múltiples niveles de complejidad.

Este edificio representa una búsqueda de la identidad peruana mediante la reinterpretación del paisaje y la tradición de la ciudad. El proyecto hace referencia a la abstracción de la arquitectura y a los espacios que se mantienen invariables en el tiempo y caracterizan las manzanas, tipología urbana tradicional que el arquitecto analiza profundamente con sus estudiantes. Para comprender plenamente esta tradición, Baracco y el equipo de profesores del taller vertical seleccionan áreas de estudio que representan el encuentro entre la ciudad formal y la ciudad informal. Los estudios tipológicos se reflejan en el proyecto de la Escuela de la Fuerza Aérea mediante un particular sistema de espacios y conexiones.

El arquitecto enfatiza la intencionalidad de la propuesta arquitectónica prestando especial atención al movimiento interno y externo en los edificios que componen la Escuela. Los recorridos, comparables con calles internas, no solo reinterpretan el rito militar ¹, sino que contribuyen a recomponer la ciudad análoga de la cual escribe Aldo Rossi pero, a diferencia de Rossi, Baracco no se preocupa de los monumentos ni de la “arquitectura excepcional” ². Su investigación se concentra en el estudio de la arquitectura tradicional –las huacas y casonas– y en su repetición como conjunto de formas que han sido apropiadas en el tiempo por los habitantes de la ciudad–manzanas.

Tal como Colin Rowe y Fred Koetter habían dicho a finales de los años setenta, Baracco concluye que la arquitectura, sobrepasando sus límites materiales, puede construir el reflejo de la ciudad y recomponer así la tradición arquitectónica que, según él, está definida por el contexto físico:

“Producto cultural de un proceso social que ha trabajado históricamente conformando el medio, que es la ciudad, percibida como un texto leído y apropiado por sus habitantes, a partir de la aplicación de distintos códigos ideológicos en el tiempo y en el espacio” ³.

Resumen pág 66 | Bibliografía pág 71

Università Iuav di Venezia - Universidad de Lima. Octavio Montestruque Bisso (Lima, 1984), Doctor en Composición arquitectónica por la Università Iuav di Venezia, MSc. con mención en Arquitectura: Historia teoría y crítica por la Universidad Nacional de Ingeniería y arquitecto por la Universidad Ricardo Palma. Investigador de la Universidad de Lima y docente en las áreas académicas de proyectos e historia de la arquitectura.
omontestruque@gmail.com

Palabras clave

Juvenal Baracco, Lima, manzana, taller, tipología, ciudad, crecimiento urbano

Método de financiación

Beca otorgada por el Estado italiano para realizar estudios de doctorado

¹ BARACCO, Juvenal. La recomposición de la ciudad perdida. En: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. Buenos Aires: CAPBA, 1988, p. 98.

² ROSSI, Aldo. L'architettura della città. Padova: Marsilio, 1966.

³ BARACCO, Juvenal. Espacio sin límites. Lima: Art Lautrec, 1990b.

⁴ Antes de la llegada de los españoles, el territorio fue ocupado por poblaciones de diversas culturas prehispánicas. La presencia del ser humano en este territorio se remonta a 10 mil años atrás y, desde el 3.000 a.C., los habitantes de la costa peruana han consolidado su presencia construyendo diversos complejos arquitectónicos y llegando a desarrollar un urbanismo andino que se pierde luego de la fundación de la ciudad. Actualmente los vestigios de más de cuatrocientas huacas y los grandes centros ceremoniales, como el complejo de Pachacamac que se encuentra al sur de la ciudad, confirman la vasta ocupación del territorio.

⁵ Las primeras expansiones de la ciudad crean ejes de conexión con el nuevo puerto del Callao y los balnearios de Chorillos, Barranco y Miraflores. En el centro, debido al crecimiento demográfico, las tramas urbanas de los tres sectores fundacionales –el Dameron de Pizarro, el Rimac y el Cercado de Lima– se unen formando lugares como Barrios Altos, donde conviven españoles, mestizos e indígenas.

⁶ MATOS MAR, José. Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

⁷ MATOS MAR, José. Desborde popular y crisis del Estado. El nuevo rostro del Perú en la década de 1980. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1984.

⁸ DOBNYS, Henry; VÁSQUEZ, Mario. Migración e integración en el Perú. Lima: Editorial de Estudios Andinos, 1963.

⁹ PROTZEL, Javier. Continuidades, hibridaciones y rupturas. Un ensayo sobre la interculturalidad en el Perú. América Latina Hoy, 2001, núm. 28, p. 149-169.

¹⁰ BARACCO, Juvenal. Espacio sin límites. Lima: Art Lautrec, 1990b.

¹¹ En el Perú la formación del arquitecto corresponde a 5 años de estudios universitarios divididos en 10 semestres. En el caso de las facultades de arquitectura, el taller de diseño corresponde a 10 cursos, uno cada semestre. La Universidad Ricardo Palma, por influencia de Baracco, es la primera en aplicar la estructura del taller vertical. Hasta el día de hoy, es la única facultad de arquitectura del Perú que aplica esta estructura didáctica en 4 de sus 5 años de formación académica manteniendo una autonomía académica. Esta particularidad permite formular una propuesta global de formación del arquitecto, convirtiéndose en una escuela dentro de la escuela. La estructura vertical implica que cada taller debe ser estructurado en ocho semestres bajo la misma línea teórica, reuniendo a un amplio grupo de docentes.

¹² BARACCO, Juvenal. Espacio sin límites. Lima: Art Lautrec, 1990b.

En este texto Baracco subraya la importancia del tiempo, del espacio y del saber popular como una referencia para la arquitectura. Para comprender mejor estos aspectos, es necesario conocer la situación de Lima, una ciudad joven, fundada en 1535 como capital del Virreinato ⁴ y que se convirtió en 1821 en la capital de la República del Perú. Sin embargo, su crecimiento explosivo se da en la segunda mitad del siglo XX, justamente durante los años en los que Baracco inició su labor proyectual y docente.

Lima se expande por polos de urbanización y las diversas tramas urbanas tienden siempre a mezclarse ⁵. En el siglo XX este fenómeno se intensifica debido a la repentina expansión urbana y a la incapacidad del Estado de planificar la ciudad ante las masivas migraciones provenientes desde las zonas rurales; Lima se autoconstruye reflejando las usanzas y las costumbres de sus habitantes y convirtiéndose en un espacio heterogéneo tanto en la trama urbana como en la arquitectura y en la estructura social. [1]

“El desborde en marcha altera la sociedad, la cultura y la política del país creando incesante y sutilmente nuevas pautas de conducta, valores, actitudes, normas, creencias y estilos de vida, que se traducen en múltiples y variadas formas de organización –social, económica y educativa– lo cual significa uno de los mayores cambios en toda nuestra historia” ⁶.

Entre 1940 y 1981 la población peruana se triplica y, en 1984, sobrepasa los 20 millones de habitantes. Desde la década de 1940, debido a la centralización del Estado y del proceso de modernización, los habitantes de la sierra y de la selva migran masivamente hacia la costa; para finales de los años ochenta, el 30% de la población del Perú vive en Lima ⁷. En 1961 el 60% de la población de Lima estaba constituida por migrantes ⁸ y se registraba un crecimiento explosivo: la ciudad pasa de tener 50 mil habitantes en 1940 a 7 millones y medio de habitantes a finales de los años noventa ⁹.

El crecimiento de Lima es constante y refleja las incertidumbres que se pueden tener frente a una ciudad en proceso de consolidación. En ella conviven estructuras históricas y estilos arquitectónicos diversos, así como también sociedades y culturas de orígenes y cosmovisiones heterogéneas. La búsqueda de la consolidación de la identidad arquitectónica, se ve reflejada en las adaptaciones constantes que se traducen en la forma cambiante de la ciudad.

El interior de la manzana limeña

Esta variedad en el proceso de consolidación es el objeto de estudio en el taller vertical que dirige Baracco. Su propuesta didáctica busca que el estudiante pueda entender los problemas arquitectónicos universales concentrándose en el espacio en el que vive, para de esa manera sumar un valor cultural a la arquitectura que se plantea producir.

“Nuestra hipótesis de trabajo es que es posible concebir toda la problemática arquitectónica universal en el marco del espacio correspondientes al territorio y sociedad peruana. El trabajo del arquitecto es trabajar la parte visible de ese espacio y su capacidad de asimilar los factores programáticos, económicos, técnicos, contextuales y sociales. Solo en ese momento la arquitectura será un valor cultural permanente” ¹⁰.

La estructura del taller vertical ¹¹ está constituida por cuatro niveles de formación, cada uno con objetivos específicos: casona-huaca, manzana, metáfora y vertical, pero para efectos de este texto nos concentraremos en la manzana, nivel formativo que se centra en el estudio tipológico de diversas zonas de Lima. En esta unidad académica los estudiantes deben realizar los levantamientos de diversos sectores que componen una porción de ciudad, escogidos por su valor urbano y arquitectónico. Una vez realizados los levantamientos y el dibujo de las plantas, el análisis se concentra en reconocer la trama urbana, sus códigos espaciales, las reglas geométricas y la tipología ¹². El resultado de esta etapa es el estudio del interior de la manzana, imperceptible desde el exterior debido a la densidad de construcciones y a los cerramientos perimetrales. [2] [3] [4] [5]

Cuando Baracco comenzó con la dirección del taller vertical, a inicios de los años setenta, el área de estudio fue La Punta, un pequeño barrio de Lima cerca del puerto del Callao, donde se encontraban construcciones que conservaban su tipología original. Sucesivamente, hacia fines de la misma década, y seguramente influenciado por el paisaje urbano en expansión, su atención se trasladó a la periferia de Lima, buscando predecir la tipología de los nuevos barrios en construcción.

Desde inicios de los años ochenta, el estudio se focalizó en la integración de la ciudad histórica con la ciudad moderna, ambas presionadas por la autoconstrucción y la



[1]

[1] Lima, territorio y ciudad en el siglo XXI. Elaboración propia, 2018.



[2]



[3]

especulación inmobiliaria. Los estudios tipológicos que Baracco realizó con sus estudiantes revelaron un modo de conformación tradicional de la ciudad, que se reconocen como estrategias proyectuales en los edificios para la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, en donde las tipologías urbanas aparecen como componentes espaciales de la propuesta arquitectónica. [6]

Baracco se interesa en la tipología y la forma de la ciudad de Lima mediante el estudio de la manzana. En su interior el arquitecto busca códigos espaciales, su origen y su evolución en el tiempo, los cuales reflejan las características de una arquitectura peruana que respeta su identidad y que se convierte en la evolución de la cultura constructiva y arquitectónica. La condición de autoconstrucción de esta ciudad pero, sobre todo, el hecho de que se hayan adaptado las estructuras tradicionales a las necesidades contemporáneas, permite identificar las variaciones y adaptaciones que se han generado y se siguen desarrollando al interior de las manzanas.

Es importante señalar que en estos estudios se prefiere comprender el valor de la arquitectura anónima o de base –realizada y adaptada por sus habitantes o por los constructores locales– antes que el de las obras de autor o de grandes estructuras como iglesias o conventos. La visión que se tiene de la ciudad corresponde a la trama general y no al edificio individual. En este reconocimiento de la ciudad como una entidad en constante cambio, Baracco se interesó por algunas tipologías que considera invariables a pesar de las adaptaciones aportadas por

[2] Barrios Altos, los signos prehispánicos. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

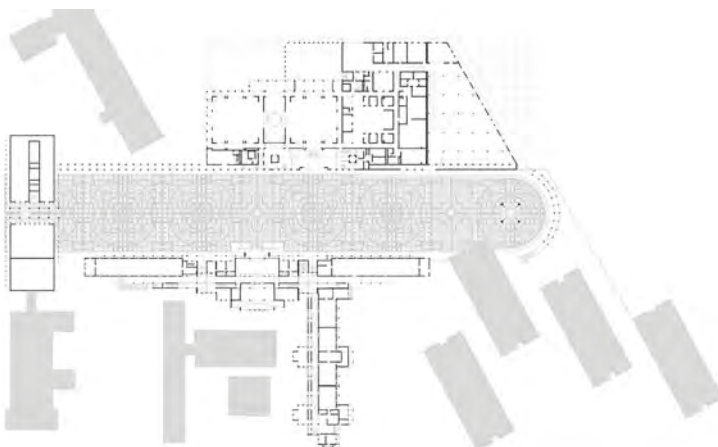
[3] Barrios Altos, la trama histórica. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[4] Barrios Altos, el encuentro de tramas. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[5] Barrios Altos, la ciudad moderna. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[6] Planta general del proyecto de la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, realizada por Juvenal Baracco entre 1981 y 1984 en la ciudad de Lima. Elaboración propia.

[6]





[4]



[5]

¹³ A inicios de los años 2000, el taller vertical de Baracco se centra en el estudio de Barrios Altos, zona de encuentro entre la ciudad de fundación española y el antiguo barrio obrero de Lima. Los dibujos de las plantas y elevaciones de ese estudio han servido como referente para el desarrollo de esta investigación.

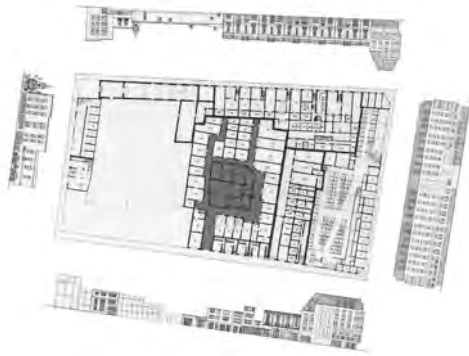
sus habitantes, como la construcción de un espacio central o la incorporación de callejones al interior de la manzana.

Tomando como referencia la investigación que desarrolló en Barrios Altos ¹³, es posible observar una serie de variaciones a las que se somete la tipología tradicional de la casa patio, usualmente, estructuras ocupadas y modificadas por sus habitantes. La tipología original que se desarrolló en la arquitectura doméstica y religiosa –específicamente monasterios y conventos– propone una serie de habitaciones organizadas alrededor de un vacío central. Dentro de las edificaciones las unidades compositivas de habitaciones y patios se repiten ocupando en muchos casos la totalidad de la manzana. Las relaciones entre los ambientes se desarrollan mediante una serie de pasajes internos que permiten conectar los patios, generando secuencias espaciales variadas y que entran en contradicción con la imagen hermética que se presenta al exterior. Una vez que se ingresa a la manzana se descubren las secuencias de espacios abiertos y cerrados, estrechos y amplios, que están ubicados dentro de una estructura geométrica compuesta por llenos y vacíos. [7]

Las adaptaciones de la tipología original se pueden comprobar en los dibujos de estudio de Baracco, donde se comprueba que estos patios fueron ocupados y se consolidaron como una unidad compositiva que se convierte en un bloque lleno, logrando su independencia gracias a los corredores circundantes al patio, que son los únicos vacíos remanentes al interior de la manzana. En esta tipología adaptada las conexiones interiores se dan únicamente mediante los corredores abiertos, creando una red de circulación que logra independizar y reconocer diferentes bloques internos. [8]

Otro nivel de adaptación, o mejor dicho de apropiación de la tipología, se puede observar en los levantamientos que muestra la arquitectura construida autónomamente por los mismos habitantes. Una serie de espacios abiertos al interior de la manzana, conectados por corredores, recrean de manera espontánea las secuencias espaciales que se presentan en la casa patio. La diferencia radica en el rigor geométrico, mientras que en la tipología original predomina la regularidad en las unidades compositivas, en la tipología adaptada se presenta una mayor variedad en su composición formal. Con esto se comprueba que aquello que permanece en el tiempo es la secuencia espacial, confirmando así la hipótesis inicial de Baracco sobre la tradición y su definición en la ciudad. [9]

Otra tipología que se encuentra en Barrios Altos es la de la casa obrera. Este tipo de vivienda se desarrolla a finales del siglo XIX cuando la industria peruana inició su crecimiento y el Estado concedió a los empresarios terrenos en los cuales podían construir casas para sus trabajadores. La tipología de la casa obrera representó la evolución de los callejones, casas



[7]



[8]



[9]



[10]

para los esclavos del Virreinato conformadas por dos bloques de habitaciones distribuidas a lo largo de un corredor central abierto. El edificio que ahora está compuesto por verdaderas casas desarrolladas en más de un nivel es, como en los callejones, compacto y conectado mediante pasajes abiertos a los que ahora se adjuntan las escaleras. Se trata de una arquitectura modular, hecha de muros, en donde las habitaciones ocupan todo el terreno y solo los corredores de acceso son abiertos, diseñados usualmente en forma de L para permitir tener mayor privacidad, creando una pequeña calle al interior de la manzana. [10]

Tanto los patios como los corredores constituyen un modo de recorrer el interior del complejo, conectándose a la calle mediante el zaguán, un espacio de ingreso, tradicionalmente semipúblico. Si bien por motivos de seguridad estos espacios ya no son semipúblicos sino privados, la secuencia espacial permanece como en la ciudad tradicional: se pasa de un espacio pequeño y cerrado a uno más amplio y abierto. Estos espacios se pueden observar solamente entrando en la manzana porque desde el exterior la continuidad de los muros que forman las fachadas impide cualquier vista hacia el interior y da en cambio la idea de encontrarse frente a un complejo hermético y macizo. [11]

La ciudad resulta así una construcción de habitaciones modulares, patios y corredores. Estos elementos que Baracco descubrió en sus investigaciones se convierten en la base de su propuesta arquitectónica, ya que son reconocidos como códigos espaciales que aparecen constantemente, en diferentes momentos y que permiten su adaptación en un lenguaje contemporáneo. Esta abstracción del interior de la manzana genera una secuencia espacial particular que el arquitecto aplica en su obra, creando la idea de penetrar en lo sólido para luego descubrir que es un vacío, generando así un sentido ambivalente de estar dentro y fuera de la arquitectura al mismo tiempo, sensación provocada por el movimiento ¹⁴.

La innovación en la propuesta de Baracco responde a la capacidad que tiene para aislar la manzana y estudiarla como un objeto abstracto con una riqueza de espacios interiores y, al mismo tiempo, con la capacidad de cambiar constantemente, por lo que su estudio no es simplemente histórico sino al mismo tiempo proyectual, buscando descubrir de qué manera se pueden transformar o adaptar las tipologías encontradas.

[7] Manzana en Barrios Altos. Se puede comprobar la tipología original de la casa-patio. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[8] Manzana en Barrios Altos. Se puede comprobar la adaptación de la tipología original de la casa-patio, en donde el vacío central es ocupado. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[9] Manzana en Barrios Altos. Se puede comprobar la construcción espontánea de diversos patios al interior de la manzana, que se conectan mediante corredores descubiertos. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

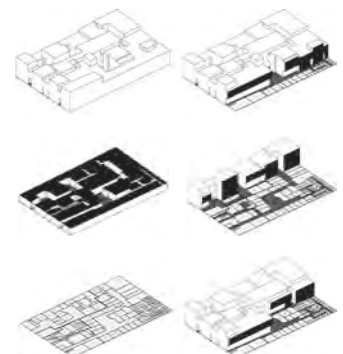
[10] Manzana en Barrios Altos. Se puede ver el sistema de corredores internos o callejones que distribuyen las habitaciones al interior de la manzana. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[11] Abstracción de una manzana en Barrios Altos, donde se puede comprobar la idea de penetración en la masa a través de los corredores y patios internos de la manzana. Recomposición gráfica del autor basada en los levantamientos de Barrios Altos realizados por los estudiantes del taller vertical de Juvenal Baracco, 2002.

[12] Vista aérea de la base militar de Las Palmas antes de la intervención de Baracco. Se pueden observar las diferentes tramas sobre las cuales el arquitecto incorpora el proyecto de la Escuela. Fotografía del Servicio Aerofotográfico Nacional.

[13] Vista general del complejo proyectado por Baracco desde el ingreso. La plaza longitudinal organiza a los edificios, que a su vez se relacionan con la arquitectura preexistente. Fotografía de Martin Fabbri.

[11]



¹⁴ BELAÚNDE, Pedro. *Juvenal Baracco. Un universo en casa*. Bogotá: Escala, 1988.

¹⁵ BARACCO, Juvenal. *La recomposición de la ciudad perdida*. En: GUTIÉRREZ, Ramón (ed.). III Encuentro de Arquitectura Latinoamericana. Buenos Aires: CAPBA, 1988, p. 98.

La ciudad en el proyecto de arquitectura

En paralelo a la labor docente, el arquitecto desarrolla su labor profesional privada y participa activamente en los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL). Para uno de ellos escribe el texto *La recomposición de la ciudad perdida* donde afirma que, en Lima, el urbanismo moderno genera una ruptura en la tradición arquitectónica y lleva a la pérdida de los lenguajes originales. Según el arquitecto, esta tradición inició hace más de 400 años con la construcción de los primeros modelos arquitectónicos importados por los españoles y por las sucesivas modificaciones realizadas por sus habitantes ¹⁵.

De este texto se puede concluir que si para Baracco el estudio tipológico constituye el instrumento mediante el cual se puede analizar la tradición, este estudio no puede únicamente ocuparse de las tipologías históricas sino que tiene que comprender, además, su evolución

[12]



[13]



en el tiempo. De hecho, en su propuesta para la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, existe la voluntad de enfatizar las preexistencias del lugar, la trama original de la base militar en la que se encuentra el edificio, sus adaptaciones y cómo estas se relacionan con el nuevo proyecto.

En este caso la abstracción de las tipologías se tradujo en una espacialidad contemporánea que se sitúa en un punto medio entre la conservación de la tradición y la construcción o adaptación de la misma. El asentamiento de los edificios sobre el terreno y su organización como conjunto actúa de diversas maneras con la preexistencia. En el proyecto original, Baracco completa y amplía uno de los edificios de la base militar para convertirlo en una especie de umbral de ingreso monumental. En otro caso, la forma de la planta de la residencia completa la figura que dibujan un conjunto de edificios, justificando así su diseño asimétrico. En el caso del comedor, la extensión de la fachada principal esconde un edificio que se ubica girado respecto a la ortogonalidad que privilegia el arquitecto, pero, por otro lado, este cerramiento que define la plaza central longitudinal, se interrumpe por la presencia de un edificio antiguo, que se incorpora a la composición general como un vestigio de las intervenciones anteriores al proyecto de Baracco. [12]

Todo el conjunto se organiza alrededor de una plaza longitudinal central y siempre busca cerrarse hacia el exterior, delimitando un vacío y simulando la secuencia espacial al interior de la manzana, penetrando en una masa aparentemente cerrada para luego descubrir que es un vacío. Esta secuencia, además, se repite al interior de los dos edificios que conforman el proyecto construido por Baracco. [13]

En los edificios de la Fuerza Aérea se pueden reconocer las tipologías espaciales de la casa patio y de la casa obrera, la primera en la composición espacial y funcional del comedor, mientras que la segunda se distingue en el sistema de circulación –corredores, escaleras y puentes– que organiza el edificio de la residencia. En este caso la trasposición es más compleja porque implica un proceso de abstracción de las formas genéricas que se encuentran en la ciudad para convertirlas en condiciones específicas del proyecto propuesto. [14] [15]

En el caso del comedor se puede ver claramente una estructura geométrica de módulos cuadrados y rectangulares, rodeados por corredores perimetrales, tal como se organiza la casa patio. En este caso, los espacios que hacen las veces de patio son puntos en donde se puede percibir toda la altura del edificio, convirtiéndose así en los espacios monumentales. Los corredores perimetrales, que tienen una altura menor, son los pasajes de conexión entre los espacios, reproduciendo la secuencia espacial de espacios angostos y estrechos que llevan a espacios amplios y más abiertos. De hecho, si se reconstruye la secuencia espacial del edificio desde el ingreso por la plaza, se puede ver la intensidad con la que Baracco desarrolló los desplazamientos, no solo creando una serie de giros inesperados, sino también variando intensamente las dimensiones y proporciones de los espacios que se ubican dentro de la secuencia, generando así un montaje de escenas sucesivas que obligan al usuario a descubrir el espacio interior a manera de fragmentos que luego son recompuestos mediante la experiencia total. [16]

[14]



[14] Espacio principal del comedor de la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, realizada por Juvenal Baracco entre 1981 y 1984 en la ciudad de Lima. Fotografía de Asiel Núñez.

[15] Corredores de la residencia de la Escuela de la Fuerza Aérea del Perú, realizada por Juvenal Baracco entre 1981 y 1984 en la ciudad de Lima. Fotografía de Martin Fabbri.

[16] Reconstrucción de la secuencia espacial del comedor. Imágenes de elaboración propia.

[17] Reconstrucción de la secuencia espacial de la residencia. Imágenes de elaboración propia.



[15]

En la residencia, en cambio, no existen giros inesperados en el recorrido debido al planteamiento lineal de los bloques que componen el edificio. Sin embargo, Baracco maneja las transiciones espaciales del recorrido lineal mediante la variación de las alturas y la superposición de los elementos que construyen la perspectiva del espacio. Al inicio del recorrido, el usuario debe atravesar varias capas delimitadas por los muros longitudinales para descubrir la verdadera magnitud del espacio. Una vez que se ingresa en el espacio donde se ubican las habitaciones de los estudiantes, los puentes ubicados a diferentes alturas son los que generan las variaciones en la dimensión y en la perspectiva del espacio. [17]

En ambos edificios las tipologías tradicionales y sus adaptaciones se convierten en una parte fundamental del planteamiento espacial del proyecto, no solo retomando la forma básica del patio y del corredor, sino, sobre todo, porque reinterpreta las secuencias espaciales y la experiencia de recorrido de la manzana limeña, creando situaciones en las que la complejidad y contradicción en la percepción del edificio es el elemento principal para generar una secuencia que sorprende al usuario. La ubicación de las escenas espaciales y el fuerte contraste que existe entre ellas es una estrategia proyectual que se puede comparar con las secuencias espaciales que se descubren al recorrer el interior de la ciudad que, como ya comentamos anteriormente, ha sido uno de los intereses principales en las exploraciones que Baracco viene realizando por más de 40 años sobre la ciudad de Lima.

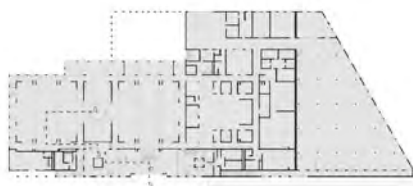
Comentarios finales

Baracco reconoce a la ciudad como una entidad viva y que cambia constantemente, en la que las intervenciones deben ser reconocibles en su trama a partir de su crecimiento. Aquello que parece ser una aproximación antropológica al estudio de la ciudad, se convierte en una aproximación arquitectónica: se identifican códigos espaciales, tipologías originales, sistemas compositivos y geometrías escondidas que posteriormente serán aplicadas en la obra arquitectónica a partir de un proceso de racionalización y abstracción de la memoria.

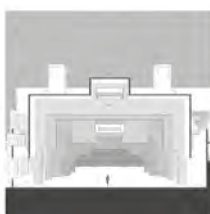
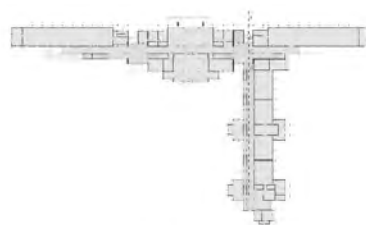
En su arquitectura, Baracco logra tomar como un estímulo la falta de planificación urbana y el desborde de la ciudad de Lima. En la Escuela de la Fuerza Aérea la reinterpretación de las tipologías adaptadas se convierte en una realidad mediante la intención de la forma que lo que busca es reconstruir la ciudad. Los paralelos que se pueden dar entre los estudios urbanos de Baracco y las estrategias proyectuales aplicadas en la Escuela de la Fuerza Aérea constituyen un ejemplo de cómo el estudio de la ciudad, específicamente la ciudad de Lima, puede ser abstraído y reinterpretado, dejando en un segundo plano los problemas de planificación y ordenamiento para concentrarse más bien en la condición particular de la manzana y sus secuencias espaciales.

La ciudad se convierte así en el vehículo mediante el cual Baracco desarrolla su propuesta. La ciudad en su conjunto, pero también la ciudad en el específico, cuando la manzana se convierte en un objeto de estudio, casi como si fuera un edificio, concentrándose especialmente en su interior, su espacialidad, su organización y su evolución en el tiempo.

[16]



[17]



08 | Narrar la arquitectura del destierro _ José Manuel Rosales Mendoza

La función de las revistas de arquitectura en México.

En esencia, las revistas de arquitectura mexicana del siglo XX tenían por objeto la autopromoción de la profesión legitimando determinadas arquitecturas y personajes, según la línea editorial e intereses de los agrupamientos que las emitían. Se sabe que, aunque su tiraje y distribución no era destinado a un público general, las revistas de arquitectura en los años del exilio y posteriores, sí tenían una amplia distribución que alcanzaba las principales ciudades del país, las escuelas profesionales y el ámbito oficial. Algunas lograban trascender las fronteras nacionales y llegaban al entorno de la profesión en el extranjero, situación promovida por la práctica de intercambio de artículos e imágenes con otras publicaciones generadas fuera de México.

Las revistas operaban como una especie de mediador entre el gran universo internacional de la arquitectura de élite y un entorno local en el que se influía con síntesis ideológicas. De igual manera, estas revistas permitían que en cierto grado las especificidades teóricas, técnicas, conceptuales y comerciales fueran adaptadas a un público medianamente formado en materia de arquitectura, pero no especializado. Cabe aclarar que se trata de revistas que, aunque tuvieron participación de los arquitectos y otros profesionales y técnicos afines provenientes del exilio español, no fueron inauguradas o dirigidas por los asilados.

La revista *Arquitectura-México*¹ y los refugiados españoles

La publicación más importante de la época y la que muestra mayor presencia de los arquitectos del exilio es *Arquitectura-México*. Fue fundada en 1938 por el joven arquitecto mexicano Mario Pani, recién llegado de estudiar en Europa y cuya carrera se encontraba en franco ascenso¹. Como algunas de sus antecesoras, aunque con mayor énfasis, la revista tenía por objeto la difusión de la arquitectura del movimiento moderno, en un momento en que las viejas polémicas entre modernistas e historicistas parecían quedar atrás².

La revista abordaba los grandes acontecimientos de la arquitectura mundial con una mirada fresca y bien informada. Durante sus primeros años se prefirieron sucesos relacionados con la arquitectura moderna internacional. A partir de 1946, y sin perder su carácter internacionalista, esta publicación experimentó un viraje, un cambio de interés hacia la arquitectura nacional y hacia los arquitectos radicados en México. Entonces comenzaron a aparecer los grandes proyectos de arquitectura institucional, los trabajos más sonados de la arquitectura privada y algunos proyectos importantes surgidos en la provincia mexicana. A pesar de su carga ideológica, la revista representaba rasgos apartidistas y cierta apertura gremial, puesto que, aunque en la publicación se acentuaba la figura de "el arquitecto", también se incluían las opiniones de algunos ingenieros, decoradores e historiadores que abordaban temas vinculados al mundo de la arquitectura y el urbanismo³.

Aunque la revista *Arquitectura-México* se sostuvo durante casi cuarenta años, llama la atención que la publicación de artículos, escritos por o relacionados con los arquitectos del exilio y su red profesional, muestra una presencia sutil en relación con el total de artículos y con la gran cantidad de obras, proyectos y actividades en que participaron. Podemos pensar que esto se debió a que la mayoría de los arquitectos, ingenieros y técnicos del exilio, principalmente aquellos que se habían formado íntegramente en España, desempeñaron tareas que, aunque plausibles, fueron discretas en el desarrollo de la arquitectura mexicana. Por lo menos el 30% de los artículos en que la citada publicación dio espacio a los arquitectos refugiados, se dedicaron a Félix Candela, el más afamado de los arquitectos del exilio, además, debe señalarse que no solo se dio espacio a su producción arquitectónica, también se le permitieron elaboradas disquisiciones teóricas o argumentaciones de carácter ideológico. [1]

Otro rasgo perceptible en relación con el exilio es el hecho de que la generación de arquitectos hispano-mexicanos –nacidos en España, migrados jóvenes y formados en México– gozó de mayor estabilidad, difusión y relevancia en el medio arquitectónico mexicano que sus antecesores. Esto se confirmaría parcialmente, dado que *Arquitectura-México* dedicó casi el 30% de los artículos a la obra de Imanol Ordorika, quien había llegado siendo muy joven a este país y se formó como arquitecto en la UNAM.

Resumen pág 66 | Bibliografía pág 71

Universidad Autónoma de Coahuila.
José Manuel Rosales Mendoza, Doctor en Historia, Maestro en Arquitectura, Investigación y Restauración de Sitios y Monumentos, Arquitecto y Miembro de Número de DOCOMOMO México desde 2018. Actualmente se desempeña como profesor Investigador en la Universidad Autónoma de Coahuila, Escuela de Arquitectura, Unidad Torreón donde desarrolla una línea de investigación encaminada al estudio del patrimonio arquitectónico del siglo XX.
rosalesmanuel@uadec.edu.mx

Palabras clave

Revistas, exilio, arquitectos, arquitectura, siglo XX, México

Método de financiación

Este proyecto fue financiado por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, y forma parte de las actividades de investigación del autor en la Universidad Autónoma de Coahuila

¹ PANI, Mario. (Dir.), *Arquitectura-México*, México, nº 3 al 98, 1943-1971.

² La revista *Arquitectura-México* inicialmente se denominó *Arquitectura. Selección de Arquitectura Urbanismo y Decoración*.

³ LEIDENBERGER, G., "Tres revistas mexicanas de arquitectura. Portavoces de la modernidad", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, Vol. XXXIV, nº 101, 2012, pp. 109-138.

⁴ Por ejemplo es muy probable la profunda participación de Juan de Madariaga en los edificios para la salud diseñados por José Villagrán, la colaboración de Ovidio Botella con el Arq. Prieto en la época más fructífera para la construcción de edificios del IMSS o la importante aportación de Sáenz de la Calzada y Fernández Balbuena a la sombra del propio Félix Candela entre otros.

⁵ Su nombre verdadero era Ricardo Gutiérrez Abascal y usaba como seudónimo el nombre Juan de la Encina. Nació en Bilbao en 1883 y murió en México en 1963. En España se había dedicado a la museografía, crítica de arte y periodismo. Se sabe que estaba asociado a organizaciones de izquierda y se movía en el círculo intelectual de Eugenio D'Ors, Ortega y Gasset, Valle-Inclán y Antonio Machado. Además, durante los primeros años de la república, fungió como director del Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. En México se desempeñó brillantemente en distintas instituciones de educación superior y publicó varios libros sobre historia del arte.

Los arquitectos, ingenieros y técnicos del exilio se encontraron desde su llegada con una contradicción que disminuyó su desempeño y, por lo tanto, su presencia en las revistas especializadas: por un lado, la permanente esperanza en la caída de Franco y por tanto en el posible regreso a España, lo que alentó su búsqueda de echar raíces en tierras mexicanas y, por otro, su difícil condición de llegada, que les obligó a sumarse velozmente al mercado laboral, aceptando encargos discretos o funciones secundarias no consideradas desde la perspectiva de *Arquitectura-México*.

Si bien puede afirmarse que la generalidad de los arquitectos, aparejadores e ingenieros del exilio no escribían artículos con demasiada frecuencia, lo cual explicaría su alejamiento de la citada publicación, esto no debería haberse traducido en la ausencia casi plena de sus obras. Esta condición sugiere dos hechos probablemente entrecruzados: la obra arquitectónica de los arquitectos exiliados no cabía dentro del discurso grandilocuente de la revista, y/o los técnicos y profesionales de la construcción llegados de España ocupaban un sitio secundario en la elaboración de proyectos y ejecución de obras, que finalmente eran reconocidas como creaciones de otra persona ⁴.

La revista *Arquitectura-México* puede esbozarnos lo que fue la trayectoria de los especialistas españoles en este país. Inicialmente, la presencia de antiguos residentes de la colonia española vinculados con el medio académico y profesional, que contaban con cierta validación y nexos sociales que les permitieron publicar a principios de los años cuarenta y que funcionaron como base de apoyo para los exiliados; es el caso de Miguel Bertrán de Quintana. A continuación, la revista manifiesta la presencia de algunas obras de tinte racionalista, discreta relevancia y talentosa solución hechas por los arquitectos exiliados José Luis, M. Benlliure, Juan de Madariaga, Eduardo Robles y Ovidio Botella, sin embargo, ninguno tuvo una recurrencia en la revista, ni por su obra arquitectónica ni por un trabajo como articulistas.

Posteriormente, hacia los años cincuenta, se destaca la fuerte presencia arquitectónica y elaboradas opiniones de Félix Candela, quien, además, por aquellos años ya se despeñaba como profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM y contaba con un éxito profesional en franco ascenso. Así mismo es notoria la paulatina aparición de los arquitectos hispano-mexicanos, que iban ganando importancia con obras cada vez más grandes y difundidas, al menos a los ojos de las publicaciones periódicas especializadas; es el caso de Imanol Ordorika y Héctor Alonso Rebaque. La última inflexión que muestra la revista en relación con los arquitectos del exilio español es su progresiva desaparición; probablemente esto se relacione con su fallecimiento, regreso a España, decaimiento en la actividad profesional o pérdida de notoriedad.

Una pequeña variante en la revista la constituyen los pocos artículos que aparecieron de Juan de la Encina ⁵, prominente historiador y crítico de arte proveniente del exilio, que en México fue profesor de la Escuela Nacional de Arquitectura de la UNAM. En igual sentido, es de notar la

[1]



[1] Entrevista a Félix Candela aparecida en *Arquitectura-México*, No.76, 1971.

Revista: *Arquitectura - México*

N°	Personaje o autor	Título del artículo	Revista	Pág.
1	M. Bertán de Quintana	Efeméride arquitectónica notable	3	60
2	J.L. Benlliure y otros	Concurso Arq. para la casa de España en México	5	29
3	Juan de Madariaga	Ed. De apartamentos en avenida de los insurgentes	25	274
4	Ras-Martín (Eduardo de Robles P.)	Oficinas de una empresa de aviación	33	167
5	Juan de la Encina	Don Juan de la Encina dice...	33	130
6	M. Bertrán de Quintana	Gaudí	36	56
7	Juan de la Encina	Qué es el estilo en la arquitectura I	50	66
8	Félix Candela	La obra arquitectónica de Candela	52	199
9	Félix Candela	Iglesia de la virgen milagrosa	53	23
10	Félix Candela	Crítica de ideas arquitectónicas	57	41
11	Ovidio Botella	Sala de Máquinas de una fábrica	58	73
12	Félix Candela	Crítica de ideas arquitectónicas III	60	245
13	Félix Candela	Opine usted	76	217
14	Félox Candela	Auditorio con Techumbre	76	198
15	Imanol Ordorika	Villa Lagartija	82	96
16	Juan de la Encina	Consideraciones teóricas sobre el espacio estético	85	7
17	Imanol Ordorika	Otra ciudad universitaria en el DF	86	112
18	Héctor Alonso Rebaque	Nueva universidad para la ciudad de México	87	171
19	Imanol Ordorika	Nueva universidad para la ciudad de México	87	167
20	Colinas-De Buen	Criterio constructivo	88	237
21	Félix Candela	Biográfico	93	103
22	Félix Candela	El escándalo de la ópera de Sidney	98	103

[2]

colaboración del despacho de cálculo estructural Colinas-De Buen formado por Ingenieros estructurales hispano-mexicanos. [2]

Los Arquitectos Exiliados y la revista *Las Españas*

La revista *Las Españas* fue creada en 1946 por los escritores Manuel Andújar y José Ramón Arana. Se trataba de una de las publicaciones políticas y literarias más importantes emprendidas por los refugiados españoles. En ella se concentraban los artículos y opiniones de las figuras más relevantes del exilio⁶. El boletín se centraba en los problemas políticos de la tierra forzosamente dejada, la cultura española y la unidad entre los diferentes grupos de exiliados. Su publicación se prolongó a lo largo de 18 años y 33 números, en los que se reflejan los distintos momentos y tendencias que componían el exilio republicano español. Fue un lugar de encuentro entre temas, corrientes y personajes.

Solamente cuatro miembros de la comunidad arquitectónica del exilio publicaron en *Las Españas*: el arquitecto Arturo Sáenz de la Calzada, el arquitecto Félix Candela, el ingeniero Manuel Díaz Marta y el decorador Blandino García Ascot, aunque solamente el primero lo hizo con frecuencia.

De entre varias publicaciones destaca el artículo de Sáenz de la Calzada aparecido en 1949 con el título "Plástica y Tectónica". En este escrito el autor efectúa un recorrido breve por distintos momentos de la historia de la arquitectura, en los que, a su parecer, existió una estrecha colaboración entre arquitectos, pintores y escultores. El escrito argumenta sobre la humanización de la arquitectura mediante sus vínculos con las demás artes, dotándola de un carácter emocional.⁷ Sin que la argumentación teórica de este arquitecto pueda considerarse como una reflexión de fondo, sí es notable una variación respecto de los principios más estrictos del racionalismo.

El mismo arquitecto, en su faceta de articulista, volvió a aparecer un año después en la edición de febrero de 1950, en este caso con el artículo "Espacio, forma y función en arquitectura". Se trata de una ligera disertación sobre la historia, la técnica, la dimensión emocional, la función, la belleza, la estética y el carácter de la arquitectura⁸.

El arquitecto Sáenz de la Calzada continuó colaborando con la revista, cuando esta cambió su nombre a *Diálogo de las Españas*, a partir de 1958. En este punto, el viraje discursivo del arquitecto es notable, pues abandona los temas y reflexiones de carácter estético y arquitectónico, para centrarse en deliberaciones de índole política. En julio de 1959, la citada revista publicó el artículo "Política, convivencia y cultura", en el que se desarrolla una crítica a la actitud del pueblo español frente a los cambios. Ante esto, el arquitecto propone la creación de una conciencia colectiva que permita el desarrollo de nuevos valores de convivencia. Así mismo, critica severamente la política partidista, para lo cual propone como variante una política centrada en la moralidad, las continuidades de la paz y la convivencia, basadas en la lealtad nacional y la educación⁹.

⁶ En la Revista *Las Españas* publicaron personalidades del exilio tan relevantes como el historiador e intelectual Pere Bosch Gimpera, el científico Anselmo Carretero y el pintor Ramón Gaya entre otros.

⁷ SÁENZ DE LA CALZADA, A., "Plástica y Tectónica", *Las Españas*, Año, IV, n° 12, México, 1949, p. 4.

⁸ SÁENZ DE LA CALZADA, A., "Espacio, forma y función en arquitectura", *Las Españas*, México, Año V, n° 14, febrero 1950, p. 9.

⁹ SÁENZ DE LA CALZADA, A., "Política, convivencia y cultura", *Diálogo de las Españas*, México, Año II, n° 3, Julio 1959.

¹⁰ SÁENZ DE LA CALZADA, A., "La unión europea como empresa cultural e histórica" México, *Diálogo de las Españas*, n° 4-5, octubre 1963.

¹¹ El comité editorial y científico era muy amplio e incluía a especialistas de diversas disciplinas, solo para contextualizar pueden citarse los nombres de Cándido Bolívar, Isaac Costero y Francisco Giral o el mexicano Dr. Ignacio Chávez.

¹² SEGARRA Tomas, E. "Algunos procedimientos rápidos de cálculo de las condiciones acústicas de una sala de audición", en *Ciencia. Revista hispanoamericana de ciencias puras y aplicadas*, México, Vol. I, n° 9, noviembre 1940, pp. 411-415.

¹³ GARCÍA Niño, A., "Segarra: mínimo segmento acerca de un largo aliento vital", *Sotavento: revista de historia, sociedad y cultura*, Veracruz, Universidad veracruzana, n° 8, 2000, pp. 131-160.



[3]

[2] Tabla de artículos relacionados con los arquitectos y técnicos del exilio español aparecidos en la revista *Arquitectura-México* de 1943 a 1971. Elaboración propia.

[3] A la izquierda Arq. Arturo Sáenz de la Calzada, articulista en *Las Españas*, a la derecha Arq. Enrique Segarra, articulista en la revista *Ciencia*, juntos en ciudad de México. Archivo de Juan Ignacio del Cueto.

La última aparición visible del arquitecto Sáenz de la Calzada que se registró en *Diálogo por las Españas* ocurrió en 1963, con otro artículo de índole político y que se tituló "La Unión Europea como empresa cultural e histórica". En este texto el autor enfila algunas críticas al concepto de cultura usado en el discurso político. Enseguida despliega su propio concepto de cultura apegado a las visiones propias de la modernidad, es decir, una visión medianamente lineal, progresiva y acumulativa de la actividad humana ¹⁰.

Subyace desde luego cierta crítica al proyecto cultural del franquismo y a toda actitud totalitaria, Sáenz de la Calzada se presenta como un humanista, admirador de la cultura y la técnica, entendidas como motores del progreso humano, no sin mostrar el desencanto en los mismos que marcó el pensamiento de los intelectuales de posguerra. Destaca el hecho que en la argumentación del arquitecto Sáenz de la Calzada, a principios de los años sesenta, la presencia directa de la República, la guerra civil, el exilio o la esperanza de vuelta a España, han desaparecido y solo se manifiestan como reflexiones abstractas. [3]

Excepciones en la revista *Ciencia*

Otra publicación de gran relevancia iniciada y difundida por los exiliados fue la revista *Ciencia*. *Revista hispanoamericana de ciencias puras y aplicadas*, impulsada inicialmente desde La Casa de España en México y posteriormente ampliada a los científicos españoles exiliados en distintos países. El primer número apareció en marzo de 1940, su vida incluyó 39 tomos y se publicó durante 35 años. Su objetivo central fue la difusión de la actividad científica de los exiliados o sus colegas en los países de acogida. Se trataba de una publicación especializada, los artículos estaban hechos por y para científicos. Probablemente su valor fundamental fue que la revista logró una amplia distribución en el medio científico, llegando a lugares insospechados que otras publicaciones científicas de lengua española jamás habían alcanzado. El amplio consejo de redacción de la revista estaba formado por los intelectuales, científicos y tecnólogos más destacados de España ¹¹.

Inicialmente, la revista incluyó en el consejo al arquitecto exiliado Bernardo Giner de los Ríos, que en aquellos años aún vivía en República Dominicana. Su selección no extraña, puesto que ya se había convertido en un verdadero especialista en arquitectura escolar y hospitalaria. Además, debemos recordar que este personaje había sido un alto funcionario del gobierno de la Segunda República, ocupando los ministerios de Comunicaciones y Sanidad, sin pasar por alto que era sobrino de Francisco Giner de los Ríos, fundador de la Institución Libre de Enseñanza. También en esos primeros números formó parte del consejo editorial el arquitecto Amós Salvador Carerras, quien se había refugiado en Venezuela y que también contaba con un amplio prestigio intelectual y político en España desde comienzos del siglo XX.

El primer y único artículo publicado en *Ciencia* y escrito por un arquitecto exiliado en México, provenía de la mano del entonces joven Enrique Segarra. El texto se publicó en la sección de ciencia aplicada y se tituló "Algunos procedimientos rápidos de cálculo de las condiciones acústicas de una sala de audición" ¹².

El artículo de Segarra cumple con el sentido sucinto y el lenguaje directo de los reportes científicos. El autor cultivó, desde su ámbito familiar, afición por la ciencia y la música; además había estudiado cursos de matemática avanzada en Barcelona y era ejecutante diestro de varios instrumentos musicales; ambas condiciones, aunadas a su formación como arquitecto y su experiencia como constructor, explicarían el contenido de su artículo. En la época en que Segarra escribe este reporte, vivía en la ciudad de México. Tras muchas penurias sufridas para ingresar en el país y después de trabajar brevemente con el connotado arquitecto Carlos Contreras, había pasado como jefe del taller de dibujo a la compañía constructora Vías y Obras, organizada por los arquitectos refugiados ¹³.

En su escrito Segarra explica que, si bien los físicos habían logrado notables avances en materia de acústica, estas no se traducían en normas o procedimiento aplicables fácilmente a la arquitectura. La aportación central, además del traslado de estos complejos análisis de la ciencia aplicada a la arquitectura, consiste en la elaboración de tablas gráficas que permitirían a los diseñadores establecer las alturas y la calidad de materiales a utilizar en la edificación de salas audiovisuales.

La propuesta del arquitecto Segarra adaptaba los principios acústicos descubiertos por el físico norteamericano Wallace Clement Sabine y permitía calcular el tamaño y quiebres de los recintos donde el sonido era fundamental, pues lograba combatir el eco y la reverberación auditiva. Aunque en general el texto resultaba comprensible para alguien con una formación media en matemáticas, física y construcción, la aplicación precisa de la propuesta de Segarra requería del análisis minucioso de un especialista.

Decoración, una revista arquitectónica del exilio español

El arquitecto Eduardo Robles Piquer, en sociedad con Enrique F. Gual ¹⁴, encabezó la revista mensual *Decoración*, publicada desde 1952, y que extendió su divulgación al menos por seis años. Dicha publicación se estructuraba a partir de artículos técnicos, noticias, promocionales y publicidad especializada, frecuentemente complementados con fotografías, dibujos y caricaturas.

Los temas mayormente atendidos eran: arte, decoración, instalaciones, exposiciones, concursos, materiales, técnicas constructivas, mobiliario, jardinería, espacios habitacionales y comerciales, moda, monumentos, arquitectura contemporánea y paisaje. De manera general el contenido de los artículos fluctuaba entre la promoción de intereses comerciales o empresariales y la reflexión profesional.

Inicialmente el consejo de colaboradores y redactores estuvo formado por importantes personalidades del mundo de la arquitectura moderna en México, algunos en ascenso, otros plenamente consolidados, donde se cuentan nombres como: Carlos Lazo, Pedro Ramírez Vázquez, Carlos Obregón Santacilia, Jorge L. Medellín, Raúl Cacho, Mauricio Gómez Mayorga, Alberto T. Arai, Gustavo García Travesi y José Antonio Gómez Rubio. A este grupo se sumaba la contribución de los arquitectos del exilio español: Eduardo Robles Piquer, Bernardo Giner de los Ríos y Cayetano de la Jara. De igual manera, la revista manifestaba contar con la colaboración de los Ingenieros exiliados José María Dorronsoro e Hipólito Huarte y de los decoradores Clara Porset, Ramón Peinador ¹⁵, José Antonio Garagarza, Ignacio Canadell, Charles Coppin y Efraín Ruiz Tinajero.

La revista intentaba claramente colocar el interiorismo, la decoración y el diseño comercial dentro del mercado profesional de México, destacando que se trataba de servicios convenientes, comercialmente exitosos y relacionados con la belleza, el confort y la mercadotecnia. Al respecto, cabe destacar algunos puntos en referencia a la visión que los directivos y colaboradores de la publicación percibían sobre la decoración: señalan que la consideraban como una rama de la arquitectura, que tenía íntima colaboración con el proyecto arquitectónico y la edificación. En su visión se trataba de una actividad digna de racionalidad, en comunión con intereses y expectativas artísticas. Desde su inicio, los redactores de la revista *Decoración* admitieron que su formato era conservador y su contenido poco revolucionario, asumiendo que su interés era difundir ¹⁶.

Como puede observarse se trataba de dotar al interiorismo de validación, desterrándolo de su tradicional sentido de superficialidad, ya que colocaba a esta actividad dentro de un conjunto coordinado de disciplinas industriales, artesanales, artísticas y de diseño de carácter profesional.

Hacia 1956, la estructura organizativa de la revista había cambiado. La dirección artística fue ocupada por Carlos Tarrazona y la administración por José María Nadal ¹⁷. Además, se volvió una publicación bimestral. Para esa época también se sumaron nuevos colaboradores y redactores, como los arquitectos mexicanos: Augusto Pérez Palacios, Luis Cañedo Gerar, Carlos Reyes Navarro, Jaime Ortiz Monasterio, Francisco Artigas y Raúl Abarca. Así mismo, la revista incluyó la colaboración de otros arquitectos del exilio, como Félix Candela, además de un nutrido grupo de artistas, decoradores y diseñadores tanto mexicanos como de origen español. Cabe destacar a Blandino García Ascot¹⁸, Artis Gener¹⁹, Ana María Soto Guevara, Cesar Ordaz, Antonio Sesín, Arturo Pani, Alejandro Hidalgo de Caviedes y Lola Álvarez Bravo, entre otros ²⁰.

La relación de Robles Piquer con arquitectos españoles que habían permanecido en la península también se trasluce en esta publicación. Así, en diciembre de 1956 se divulgó el artículo "Un nuevo invento: el patio" señalando que se trataba de la versión de un trabajo publicado por el Arq. Genaro Cristos en España ²¹.

Pero ¿qué sugiere el hecho de que una revista formada por exiliados republicanos españoles diera espacio a artículos escritos y publicados en la España franquista? Al respecto podemos adelantar algunas reflexiones que nos sugieren la relación entre la arquitectura española, la arquitectura desplazada por el exilio y la arquitectura mexicana. Quizás Robles Piquer mantenía contacto con los arquitectos y articulistas españoles que permanecieron en la España franquista y, a pesar de su distanciamiento político, reconocía su aportación teórica al medio profesional. También podemos sugerir que se trataba de arquitectos españoles que padecían el llamado "exilio interior".

En resumen, la revista *Decoración*, creada por los exiliados, era un inteligente medio de difusión de las ideas profesionales, de promoción de los trabajos efectuados con fines comerciales, de interacción con otras áreas y colegas afines, de publicidad de los nuevos materiales y técnicas, además de delimitación de un nuevo campo cognitivo. [4]

¹⁴ Este personaje, también proveniente del exilio español, fue escritor, crítico de arte y articulista, publicó en la revista *Las Españas* y en *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, además de atribuirsele varias novelas policíacas. Este personaje también participó en la empresa "Gual y Artis Decoradores".

¹⁵ Fue un pintor, ilustrador y decorador llegado con el exilio, trabajó en el periódico que se publicaba a bordo del *Sinaia* y formó parte del grupo de artistas antifranquistas.

¹⁶ VV.AA., *Decoración*, México, n° 1, diciembre 1952.

¹⁷ José María Nadal Corral nació en Barcelona en 1903, era empleado bancario y administrador comercial, llegó a México en 1939.

¹⁸ Blandino García Ascot nació en Madrid en 1904, se formó como dibujante y decorador, además de trabajar en el servicio diplomático de la Segunda República Española. Llegó a México en 1939 a bordo del buque *Siboney*. En este país se dedicó al arte, la ilustración de libros, al diseño publicitario y a la dirección de la galería de arte Diana fundada por él mismo. Era hermano del conocido poeta y guionista Jomi García Ascot.

¹⁹ "Avelino Artis Gener fue periodista, dibujante y director artístico de origen catalán nacido en 1912. En España combatió por el bando republicano y funcionó como periodista de guerra. Permaneció 25 años en México, donde se aproximó a los grupos de exiliados catalanes, colaborando en diversas revistas y escribió trabajos sobre la cultura precolombina.

²⁰ ANÓNIMO, *Decoración. Diseño en el hogar la industria y el paisaje*, México, n° 33, septiembre 1956.

²¹ ROBLES Piquer, E., "Un nuevo invento: El patio", *Decoración*, México, n° 34, diciembre 1956.

²² CABAÑAS Bravo, R., *Rodríguez Luna el pintor de exilio republicano español*, Madrid, Ministerio de educación y ciencia, 2006, pp. 148-157.



[4]

[4] Portada de la revista *Decoración* publicada durante los años cincuenta por los arquitectos y decoradores exiliados. Elaboración propia.

Otras publicaciones

Existen algunas otras colaboraciones de los arquitectos, ingenieros y técnicos refugiados en revistas mexicanas. Sabemos que en la revista *Sinaia*, publicada a bordo del barco del mismo nombre y que trajo a los primeros refugiados españoles, colaboraron el arquitecto Eduardo Robles Piquer y los delineantes Germán Horacio Robles y Ramón Peinador. En la revista literaria *La España Peregrina* colaboraron los arquitectos Azorín Izquierdo y Fernández Balbuena, quien además, y en compañía de su colega Robles Piquer, participó en la revista *Romance* ²².

Por su parte, el arquitecto Giner de los Ríos colaboró en la revista *Litoral*, creada por los refugiados españoles. En la revista *Las Españas* también contribuyeron Elvira Gascón, el decorador y crítico de arte Fernández Gual, el escenógrafo Carlos Marichal y el decorador Ramón Peinador. En la *Revista Mexicana de Ingeniería y Arquitectura*, patrocinada por la asociación de ingenieros y arquitectos de México, también colaboraron varios de los profesionales del exilio.

Reflexiones finales

Las publicaciones hechas por los arquitectos y técnicos del exilio español, en las revistas editadas en México, sugieren que sus escritos cumplieron una doble función de integración y legitimación simultánea. En este sentido, colaborar o aparecer en las revistas mexicanas de arquitectura significó incorporarse al medio profesional y, a la vez, permitió demostrar ante la comunidad consolidada de diseñadores y constructores, conocimientos y experiencias innovadoras o aplicables. Así mismo, las revistas mexicanas reconocieron las contribuciones de los refugiados españoles, mediante la exposición de sus obras y escritos.

El caso de la aparición de los arquitectos exiliados José Luis M. Benlliure, Juan de Madariaga, Eduardo Robles y Ovidio Botella en la revista *Arquitectura-México* es de destacar, pues en buena medida representó e influyó en su trayectoria profesional. Por un lado, su presencia significó reconocimiento por parte de los arquitectos mexicanos, por otro, su escasa presencia puede interpretarse como una incorporación discreta al medio de la arquitectura mexicana de élite, principalmente aquella que aparecía en las revistas. Al respecto habría que matizar el caso de Félix Candela, quien apareció con frecuencia en esta publicación, sustentado en el enorme éxito que tuvieron los cascarones de concreto, lo que le permitió extender sus opiniones a otros ámbitos de la arquitectura. Otro punto a destacar respecto a la revista *Arquitectura-México* y el exilio español es la plena incorporación de los arquitectos hispano-mexicanos, ya que la presencia de Imanol Ordorica o Héctor Alonso Rebaque fue más frecuente y con artículos más extensos.

La revista *Las Españas* representaba una publicación de índole cultural, político, artístico e intelectual de la España en el exilio, una síntesis desterritorializada del pensamiento español. Al respecto destaca la participación de los arquitectos refugiados, principalmente Arturo Sáenz de la Calzada, ya fuese expresando ideas políticas o exponiendo temas ligados con la arquitectura y el arte. Esta situación nos conduce a dos reflexiones: primera que el gremio de individuos ligados al diseño y construcción se mantuvo activo en el plano ideológico desde el exilio, hecho destacado en el contexto de los debates de la España franquista y las tensiones de la España transterrada; y segunda que la publicación de artículos ligados con arquitectura o estética en *Las Españas* significaba la relativa relevancia de estos temas en el plano político.

Aunque el caso de la aparición de Enrique Segarra en la revista *Ciencia* fue único, encarna los profundos vínculos entre la arquitectura y la ciencia en el exilio, de igual modo delata la formación fuertemente tecnológica que caracterizó a muchos arquitectos exiliados y que, a la postre, se convertiría en una de sus principales aportaciones a la arquitectura mexicana. También con relación a esta revista destaca la presencia del arquitecto Giner de los Ríos, expresando la diversidad formativa y científica que configuró el consejo editorial y la importancia que tenía como vestigio de la época de esplendor de la ciencia republicana.

La revista especializada *Decoración* fue la única publicación especializada en arquitectura y diseño emprendida por los refugiados españoles. En ella se agruparon de distintas formas gran número de arquitectos, ingenieros, aparejadores, dibujantes, decoradores y empresarios transterrados, incorporando, además, a sus colegas mexicanos. La revista *Decoración* destaca por la puesta en valor del Interiorismo y el Paisaje como disciplinas conjuntas a la arquitectura en México, al mismo tiempo funcionó como instrumento de promoción de negocios y servicios específicos, ofrecidos por los exiliados españoles y como una posibilidad de interacción con aquella España que había quedado escindida.

9 | La Bienal de Arquitectura y la implantación del Neoliberalismo

_Fernando Portal

[1] Vista exterior del Museo Nacional de Bellas Artes durante la Segunda Bienal de Arquitectura, Agosto 1979. Autor: Revista CA.



[1]

La Bienal de Arquitectura celebrada en Chile desde 1977 como una instancia periódica de reunión y discusión arquitectónica en público, se origina en sincronía con la implementación del modelo económico neoliberal. Una implementación realizada en un contexto autoritario, a través de políticas orientadas a la desregulación del mercado, la reducción del Estado y el debilitamiento de las organizaciones civiles.

Estos vectores de implementación del neoliberalismo encontraron en el espacio urbano un recurso clave. Su mercantilización –y el consiguiente surgimiento de un “urbanismo neoliberal”¹– implicó desactivar las formas de “hacer ciudad” que la modernización había instalado en el Estado y en el país. Así, mientras la desregulación del mercado implicó la liberalización del suelo urbano, con la consecuente entrega de la planificación urbana a la especulación del mercado inmobiliario; la reducción del Estado no solo implicó la interrupción de su rol como mandante, sino también la eliminación de instituciones y organizaciones en su interior, asociada a su paso de Estado benefactor a Estado subsidiario. Finalmente, el debilitamiento de la sociedad civil implicó la intervención de la libertad de asociación, limitando la acción de cuerpos intermedios tales como partidos políticos y colegios profesionales.

Este proceso de amplias y violentas transformaciones afectó también al ejercicio profesional del arquitecto. Es en este contexto, y a casi tres años del golpe de estado que puso fin al gobierno de Salvador Allende, en el que un grupo de profesionales organizados en torno al Colegio de Arquitectos propuso iniciar una Bienal de Arquitectura. Su puesta en marcha fue un llamamiento del gremio a reunirse en la “neutralidad” de un espacio cultural para discutir, lo más públicamente posible, las exigencias éticas, políticas, institucionales y económicas que esta transformación imprimía sobre la arquitectura.

Previo a esta transformación, el marco legal, económico y ético para el ejercicio profesional de la arquitectura estaba definido por una institucionalidad estatal, habilitada para controlar la planificación del territorio y para regular el mercado inmobiliario. En el campo de la arquitectura y el urbanismo, estas facultades se desarrollaron desde el fortalecimiento continuo de instituciones y mecanismos para la provisión de vivienda, tal como da cuenta la continuidad de objetivos y de instituciones puestas en marcha con la fundación del Ministerio de Vivienda y Urbanismo (MINVU) en 1965. Este marco de acción permitió consolidar el rol del Estado como mandante; la participación del arquitecto como un profesional al servicio y con injerencia en la definición de políticas y de proyectos públicos; y el papel del Colegio como un cuerpo intermedio de derecho público.

El paso hacia un nuevo modelo profesional generó un conflicto entre un proyecto profesional de continuidad –representado en este periodo por los objetivos del gremio– y un proyecto político y económico de transformación puesto en marcha por la dictadura. En este contexto, el presente en-

Resumen pág 67 | Bibliografía pág 72

Universidad de las Américas. Fernando Portal, arquitecto y Magíster en Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile; M.S. en Critical, Curatorial and Conceptual Practices in Architecture, Graduate School of Architecture, Planning and Preservation, Columbia University. Actualmente ejerce como Profesor Asistente y Director del Núcleo Lenguaje y Creación de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Construcción, de la Universidad de las Américas en Santiago de Chile. fportal@udla.cl

Palabras clave

Historia de las exposiciones, exposiciones de arquitectura, políticas culturales en dictadura, posmodernismo en arquitectura, urbanismo neoliberal

Método de financiación

Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y de las Artes, Línea de Arquitectura

¹ "El neoliberalismo urbano se refiere a la interacción de los procesos de neoliberalización y urbanización y cómo esa ideología está formando la imagen y la vida en las ciudades. El urbanismo neoliberal es una categoría descriptiva capaz de representar su materialidad espacio-temporal, sus prácticas discursivas y su capacidad analítica y operativa para la producción de espacio urbano. Condición material que incluye tecnologías gubernamentales y dispositivos discursivos y espaciales que han alimentado la imaginación política local y global, "penetrando los cuerpos de los sujetos y gobernando sus formas de vida". BOANO, C. *Foucault and Agamben in Santiago. Governmentality, dispositive and space*. En: BOANO, C. (ed) *Neoliberalism and Urban Development in Latin America: The Case of Santiago*. London: Routledge, 2018.

² WARD, M. (1996). "What's Important about the History of Modern Art Exhibitions?" In R. Greenberg, B. W. Ferguson, & S. Nairne (Eds.), *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge.

³ MYERS, J. (2011). "On the Value of a History of Exhibitions". *The Exhibitionist* n° 4 pp. 24–28.

⁴ SZACKA, L.-C. (2016). Introducción: "The Architecture Exhibition in Context". En *Exhibiting the Postmodern, The 1980 Venice Architecture Biennale*. Venezia: Marsilio Editore s.p.a., pp. 13-38.

⁵ PEREZ, S., & PORTAL, F. (n.d.). Miguel Lawner y VIEXPO. In R. Greene (Ed.), *Miguel Lawner*. Santiago de Chile: Editorial Bifurcaciones.

⁶ TUCA, I., ELIASH, H., OYARZÚN, P., & MOSCATO, J. (1997). "Problemas y tendencias en la Arquitectura del Cono Sur". *Revista de Arquitectura*, n° 9, pp. 12–23.

⁷ JARA, C. (2015). *Ciudad, sociedad y acción gremial, Los Arquitectos de Chile en el siglo XX*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

⁸ LLANO, J., & QUIROGA, N. (2017). "Desinventario de un archivo en uso". Recuperado el 18 de junio del 2019, de *Acción Pedagógica*: <https://accionpedagogica.wixsite.com/accionpedagogica/bienal-2017>

⁹ FERNÁNDEZ COX, C. (1988). "Remirando las bienales". *Revista CA*, n° 52, pp. 62 y 68.

¹⁰ URREJOLA DITTBORN, P. (2002). "25 años de bienal". En *XIII Bienal de Arquitectura: Globalización, Comunicación, Arquitectura*. Santiago de Chile: Colegio de Arquitectos, pp. 14–17.

¹¹ LIERNUR, J. F. (2009). "Portales del laberinto. Comentarios sobre la arquitectura en Chile, 1977-2007". En *Portales del laberinto. Arquitectura y Ciudad en Chile, 1977-2009*. Santiago de Chile: Editorial cop / UNAB, pp. 1–58.

¹² SZMULEWICZ, I. (2015). "Cuatro décadas de arte en el espacio público en Chile". En I. Szmulewicz (Ed.). *Arte, ciudad y esfera pública en Chile*. Ediciones Metales Pesados, pp. 141–186.

sayo explora la forma en que la bienal dio espacio a estos conflictos y de qué forma el haber definido su estructura en relación a estas negociaciones ha marcado su alcance hasta nuestros días. [1]

La bienal como caso para una historia de exposiciones en arquitectura

Desde mediados de los noventa, la historia del arte ha visto surgir una nueva línea de investigación relacionada con la historia de las exposiciones². Su enfoque consiste en trasladar el objeto de estudio desde la obra artística en sí –acotada como creación proveniente de un autor y analizada en relación a su biografía, a los alcances de su difusión y a su significado– hacia el estudio de su puesta en público como parte de narrativas de autoría más amplia. Narrativas determinadas por las condiciones políticas y culturales que definen el trabajo de instituciones y agentes culturales en el desarrollo de exposiciones.

Esta línea de investigación busca "atender a la particular constelación conformada por los deseos de autonomía y la situación social del artista, las instituciones, el mercado y el público; y a cómo estas variables asumen nuevas relaciones entre sí, a través de sus prácticas"³. Esta aproximación también puede encontrarse en manera incipiente en la historia y la teoría de la arquitectura⁴. Aproximación que ha propiciado la producción de exposiciones, el desarrollo de instituciones y la apertura de una pregunta respecto de la pertinencia y relevancia de ensayar una historia de las exposiciones en arquitectura.

A diferencia del arte, en cuyas exposiciones las obras son presentadas, en la mayoría de las exposiciones de arquitectura las obras son representadas. Esta condición añade una nueva capa al estudio de estas exposiciones al estar conformadas, ya no por obras, sino por discursos e interpretaciones disciplinares y culturales específicos. Así, una historia de la arquitectura construida en base a sus exposiciones no es la historia de la vida pública de las obras –ni menos la historia de estas obras– sino la historia de la vida pública de estos discursos. El potencial de este enfoque parece especialmente pertinente para investigar momentos en que los debates propios de la disciplina estén en conflicto con las acciones de la esfera civil y la esfera política. Momentos de profundas transformaciones culturales en los ámbitos de injerencia de la arquitectura, tal como ocurrió en Chile, durante el periodo a investigar. De esta forma, el caso chileno ofrece características especiales para este estudio. Si bien no es el único contexto sujeto a la implementación del neoliberalismo, esta ocurre en forma temprana y de la mano de un estado autoritario.

Aunque existen en el estado del arte internacional referencias identificables en la conformación de una historia de las exposiciones de arquitectura, en el contexto chileno y latinoamericano esta línea de investigación aún no se ha desarrollado ampliamente. De esta forma la Bienal de Arquitectura de Chile no ha sido ampliamente tratada como un objeto de investigación histórica, condición que comparte con otras manifestaciones expositivas de la cultura arquitectónica nacional desarrolladas en torno al periodo a estudiar, como en los casos de VIEXPO, Exposición y Encuentro Internacional de la Vivienda, desarrollada por el Estado de Chile en 1972⁵, o de la Galería de Arquitectura, proyecto sostenido por el Colegio de Arquitectos entre los años 1984 y 1989. Aun así, es posible identificar tres tipos de enfoques sostenidos hacia la bienal por parte de la historiografía nacional: una revisión panorámica de carácter histórico desarrollada por fuentes secundarias; una serie de recuentos históricos producidos con ocasión de la misma bienal; y el señalamiento de la bienal como marcador para periodizaciones más amplias.

Dentro de la primera aproximación destaca la revisión estadística de las bienales producida, a veinte años de su primera versión, por parte de Humberto Eliash, Isabel Tuca, Paulina Oyarzún y Jorge Moscato⁶, quienes realizan un análisis estadístico de las obras seleccionadas en cada bienal, para caracterizar la producción arquitectónica en Chile. Así la bienal sirve como recurso metodológico para obtener un set de datos y categorías estables de análisis en el tiempo. Otra aproximación panorámica es la desarrollada por Cristian Jara⁷, como parte de su investigación sobre la historia del Colegio de Arquitectos en Chile. Aquí la bienal recibe su primer recuento histórico para el periodo 1977-2000, siendo presentada y periodizada como "una instancia para replantear y volver a forjar los valores que conforman la identidad profesional de los arquitectos y su rol social". Por último, la investigación "Desinventario de un Archivo en Uso"⁸ despliega un mapa conceptual como herramienta para el análisis del discurso de las bienales de arquitectura, a través de la caracterización de los agentes participantes de cada bienal y del contexto político de cada certamen.

Una segunda aproximación la componen documentos primarios en los que la organización de cada bienal reflexiona sobre experiencias anteriores. Dentro de un prolífico repertorio, destacan "Remirando las bienales"⁹, una revisión de la bienal desarrollada tras diez años de su primera versión, y "25 años de bienal"¹⁰, la cual construye una periodización, proponiendo énfasis temáticos de continuidad entre las primeras trece versiones.

Finalmente, una última aproximación consiste en el uso de la bienal para la periodización de problemáticas más amplias, tal como fue empleada por Liernur ¹¹ en su investigación sobre la historia reciente de la arquitectura en Chile, donde marca la fecha de la primera bienal como el inicio de su periodo de estudio, o como Szmulewicz ¹², quien utiliza la bienal como metrónomo para un estudio comparado de las relaciones que el arte contemporáneo y la arquitectura han establecido con el espacio urbano durante las últimas cuatro décadas.

De esta forma, si bien la bienal ha estado presente en el desarrollo de múltiples aproximaciones historiográficas, esta no ha sido aún tratada como un objeto de estudio histórico. De ahí que el presente ensayo busque ponerla en el centro, revisando su secuencia inicial desde el registro de los discursos presentados y provocados por cada bienal, en paralelo a las acciones legales y políticas propias de la implementación del neoliberalismo.

Las bienales en la dictadura y la transformación de la profesión

Dentro de las más de cuatro décadas de desarrollo ininterrumpido de la bienal, dos observaciones parecieran ser las únicas constantes. La primera tiene relación con la pérdida del rol público del arquitecto, y, la segunda, tiene que ver con las contradicciones presentes en el contenido de cada bienal. Contradicciones que se hacen evidentes en la distancia entre el tema de cada bienal y las obras de arquitectura que componen su exposición principal.

Una primera lectura de la presencia de ambas críticas en las bienales desarrolladas en dictadura refleja el conflicto entre el proyecto profesional del gremio y el proyecto político-económico del régimen. Sin embargo, es la permanencia en el tiempo de estas mismas críticas –mas allá de este periodo formativo– lo que nos lleva a revisar su origen, buscando identificar los factores específicos que le han dado forma a la bienal como dispositivo expositivo, y poder así contar con herramientas para evaluar su actual y futura pertinencia.

Con este fin, revisaremos parte de la documentación generada por este evento disciplinar durante sus primeras versiones ¹³, entrecruzándola con una cronología compuesta por algunas de las acciones y políticas implementadas por la dictadura y orientadas a la instalación del urbanismo neoliberal.

Al observar la secuencia de bienales desarrolladas en dictadura, podemos distinguir dos etapas. La primera comprende desde su apertura, en 1977, hasta su cuarta versión, en 1983. Este periodo es testigo del proceso de instalación de la dictadura, pivotando con la puesta en marcha de la Constitución de 1980, y de sus amplias consecuencias en el ejercicio profesional. La segunda etapa comprende desde su quinta versión, de 1985, hasta su séptima versión, de 1989. Este periodo se inicia con la crisis económica que pone fin al “milagro de Chile”, y cierra frente al horizonte de la recuperación de la democracia. Horizonte delineado por una bienal desarrollada en el primer año electoral, después de 18 años, y que cerraba sus puertas apenas 7 meses antes del cambio de mando. A modo de profundizar en las preguntas de este ensayo, revisaremos la primera secuencia de bienales, a la luz de su contexto político y profesional.

1977 – Primera Bienal: Patrimonio Nacional

Desde su primera convocatoria, la estructura de la bienal se ha centrado en una exposición de obras de arquitectura, complementada con exposiciones temáticas, participaciones universitarias y una serie de concursos y seminarios. Esta estructura fue definida por las posibilidades de acción que el Colegio de Arquitectos tenía al ser una organización de derecho público, compartiendo el mismo estatuto que al día de hoy constituye en Chile la personalidad jurídica del Estado, las municipalidades, los servicios públicos, la Universidad de Chile y otras entidades financiadas desde el erario público. Esta condición formaba parte de las atribuciones políticas que los colegios profesionales habían adquirido como agentes del proceso de modernización del país. Sin embargo, tanto el Colegio como otras instituciones del Estado serán afectadas por el debilitamiento de instancias técnicas. Es así como en 1975 las distintas corporaciones que integraban el MINVU son fusionadas en el Servicio de Vivienda y Urbanización (SERVIU), mientras que, por su parte, el Ministerio del Interior intervino la orgánica de los colegios profesionales, nombrando nuevos directorios, sin elección directa.

Frente a un contexto de alta incertidumbre política y de fuertes cambios en el mercado profesional, debido a la retirada del Estado como mandante, la Bienal surge como un llamado a “estimular la actividad creadora –artística y técnica– del medio arquitectónico chileno, que por razones muy diversas ha vivido tiempos difíciles en los años que van de la presente década”. ¹⁴

¹³ Un primer intento por construir un archivo de la Bienal de Arquitectura puede encontrarse en la investigación y exposición “Archivo Provisional” presentada en la XX Bienal de Arquitectura y Urbanismo, y desarrollada por el autor, junto con Fernando Carvajal, Pedro Correa y Rayna Razmilic. Su formulación se alimenta del Taller de Investigación “Exponer Arquitectura en Chile: Bienales de Arquitectura, 1977 – 201X”, desarrollado en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, durante los años 2014, 2015 y 2017. A su vez, el desarrollo de esta cronología ha tomado como base la investigación desarrollada por Cristián Jara, especialmente en sus apartados: “Crisis política y la supresión de los colegios profesionales, 1972 – 1982” y “El adverso escenario de la nueva asociación gremial, 1982 – 1989”. JARA, C. *Ciudad, Sociedad y Acción Gremial. Los arquitectos de Chile en el siglo XX*. Santiago: Ediciones LOM, 2015.

¹⁴ FERNÁNDEZ, C. “Chile 1977: Primera Bienal de Arquitectura”. *El Mercurio*, 29 de Mayo, 1977.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ HERNÁNDEZ, A. “Discurso del Presidente del Colegio de Arquitectos”. *Revista CA* 25 (1979), p. 2.

Su puesta en marcha es el resultado del encuentro entre múltiples trayectorias y motivaciones, dentro de las cuales cobra especial relevancia el nuevo proyecto del Museo Nacional de Bellas Artes. Esta oportunidad llevó a tomar medidas rápidas para realizar la Bienal, reorientando una serie de actividades que el Colegio ya realizaba. Así, dado que anualmente el Colegio entregaba premios a sus colegiados, ahora “el galardón que correspondía otorgar en el año 1977 inicia una nueva etapa: se transforma en Premio Bienal, coincidente en fecha con las realizaciones de estos eventos, no obstante mantener los objetivos y alcances que estos estímulos tuvieron anteriormente”¹⁵.

De esta forma, el dispositivo central de la bienal es definido desde la contingencia. Este traslado es complementado con el desarrollo de una exposición temática, asociada a los intereses de un grupo de jóvenes arquitectos participantes de la organización del certamen; la organización de un concurso para estudiantes, a modo de conducir el apoyo y el interés de las escuelas de arquitectura; y una serie de charlas de invitados nacionales e internacionales, gestionadas por diversos arquitectos y Comités del Colegio.

De Premio a Premio Bienal

Constituir una esfera pública, en tiempos de crisis política y económica, implicó transformar un concurso en una exposición, situación que conlleva el riesgo de comprometer la autonomía discursiva de un proyecto curatorial. Esto, dado que el intercambio entre los objetivos, criterios y procedimientos propios de un concurso y de una exposición genera una serie de tensiones y contradicciones, las que se han manifestado en la capacidad de la bienal de constituirse en un vehículo apropiado para el proyecto profesional del gremio.

Por un lado, el concurso organizado por el Colegio tenía como objetivo la representatividad, contando para ello con una alta convocatoria, dada la obligatoriedad legal de la colegiatura. Como criterios de selección, solo consideraba el tratarse de una obra construida y finalizada durante los últimos años. Su procedimiento implicaba el reconocimiento de un conjunto de obras a partir de la entrega de atributos por parte de un jurado especializado, condición que imprime, sobre su puesta en escena, un tono de celebración y exhibicionismo. Un dispositivo de este tipo es capaz de entregar una imagen panorámica, donde lo único que aúna la diversidad de la muestra es el haber tomado forma en fricción con las mismas condiciones de realidad dadas por la capacidad profesional, el mercado laboral, y la situación política y económica del país.

Por otro lado, una exposición no necesariamente comparte estos objetivos, criterios y procedimientos. Su fin es entregar, en base a contenidos específicos, las herramientas necesarias para la construcción social de una nueva idea o de un nuevo punto de vista. Este objetivo implica ser selectivo, y no representativo, a través de la búsqueda y desarrollo de contenidos en base a criterios específicos. Por último, su procedimiento no implica necesariamente distinguir los contenidos reunidos en base a premios, sino ofrecer, con diversos grados de libertad, la construcción de una narrativa a cada visitante.

¿Cómo filtrar entonces la diversa y elocuente producción del último bienio en base a un criterio específico? Y ¿cómo lograrlo cuando el proyecto gremial exige ser crítico frente a las condiciones de realidad que definen esta producción? Es en esta contradicción donde podemos entender que la urgencia por construir un proyecto gremial terminó por entregar un dispositivo apto para la exposición de un proyecto profesional que tomaba fuerza en relación a la implementación del sistema neoliberal.

1979 – Segunda Bienal: “Hacer Ciudad”

Tras el cierre de la primera Bienal, y específicamente durante los seis meses anteriores a la inauguración de la segunda, se implementan una serie de Decretos de Ley (DL) que comienzan a socavar la injerencia de la profesión.

El DL 2.536 de febrero de 1979 elimina los aranceles profesionales obligatorios –herramienta desarrollada por el Colegio y que regulaba el mercado profesional de la arquitectura– al mismo tiempo que suprime la obligatoriedad de la colegiatura para ocupar cargos públicos, eliminando la necesidad de asociación, representación y jurisprudencia del Colegio sobre los profesionales del Estado. Adicionalmente, en abril del mismo año, el MINVU elimina el contrato profesional del arquitecto como documento obligatorio para la solicitud de permisos municipales de edificación. Frente a esta progresiva exclusión del gremio, el discurso inaugural de la segunda Bienal, dado por el presidente del Colegio, reitera a las autoridades la siempre dispuesta voluntad de los arquitectos para aportar al bienestar del país. [2]



[2] Inauguración Segunda Bienal de Arquitectura. Hall Central, Museo Nacional de Bellas Artes, 2 de agosto, 1979. Autor: Revista CA.

[2]

De Premio Bienal a Muestra Bienal

Bajo el tema "Hacer Ciudad" el Comité organizador de la segunda Bienal propuso varios cambios en su estructura. Dentro de ellos, un punto clave es el cambio de nombre del Concurso Bienal, a Muestra Bienal, exposición igualmente conformada desde la selección de obras construidas durante los últimos dos años y postuladas por sus autores. Este cambio de nombre, en paralelo a la consolidación de su procedimiento, busca fortalecer el ejercicio de las funciones propias del Colegio, cuya "tarea característica está dirigida a la dignificación y regulación de la actividad profesional, –campo en el cual– la ley le entrega la tuición y supervigilancia de todos sus miembros" ¹⁶.

A la exclamación pública del alcance de las tareas del Colegio le corresponde entonces la organización de una muestra basada en un proceso representativo. Así, para el Colegio, su "carácter pluralista debe tener una expresión pública en la Muestra Bienal que, más que destacar corrientes de opinión, grupos o individualidades, debe procurar mostrar lo más ampliamente posible la actividad del gremio y el alcance de la arquitectura" ¹⁷.

Ubicada entonces entre el proceso de exclusión que la dictadura hace del gremio y el proceso de representatividad con el que el Colegio busca contrarrestar este movimiento, la Muestra encarna una serie de contradicciones que terminan por debilitar la capacidad de la bienal para sostener un discurso gremial basado en la crítica del economicismo, tal como lo presenta el presidente del Colegio en su discurso inaugural ¹⁸.

Sin embargo, estas mismas contradicciones permiten a la Muestra "aparece(r) como el fiel reflejo de la época en que vivimos" ¹⁹ y "evidenci(ar) cómo la ciudad se hace hoy día en Chile de una peculiar manera. Ella, en términos generales, responde a una imagen dada por el acontecer político y, a su vez, esta forma condiciona o redefine esa imagen política" ²⁰. De esta forma, las contradicciones de la Muestra refieren a su incapacidad de responder a las expectativas gremiales respecto del cómo "Hacer Ciudad". Contradicciones que en ningún caso limitan su capacidad de evidenciar en forma concreta cómo se está construyendo la ciudad. Así, "la exposición de arquitectura está casi totalmente orientada a obras originadas por iniciativa particular, que responden a necesidades de un grupo social pequeño" ²¹ donde, "de veintiocho proyectos de la muestra, solo tres plantean la construcción de "interés social". Eufemismo que refiere a la vivienda y equipamiento que interesa a la inmensa mayoría de nuestra población, y de los cuales carece en forma alarmante" ²².

Frente a la disparidad que la recepción de la Bienal acusó entre expectativas y resultados, y como una forma de extremar su rol como un espacio de reflexión crítica sobre las implicancias del nuevo modelo económico, el Colegio confirma, apenas terminada la Bienal, tanto su continuidad, como su desarrollo en torno al tema de la "Vivienda de interés social". Esta tarea se verá dificultada por las transformaciones institucionales que el Colegio deberá enfrentar en los años por venir, en paralelo al rol dado a los concursos, como casi único procedimiento para la generación de contenido.

1981 – Tercera Bienal: "Vivienda"

El periodo comprendido entre la segunda y la tercera Bienal contiene la formalización de una serie de cambios institucionales que, en mayor o menor grado, aún definen el ejercicio profesional en Chile. Estos son la PNUD de 1979 y la Constitución de 1980. Mientras la primera liberaliza el uso del suelo urbano, la segunda habilita, entre otros, el DL 3.621, el cual fija normas para los colegios profesionales, otorgándoles el carácter de Asociación Gremial, trasladando su constitución jurídica desde el derecho público hacia el derecho privado.

17 Ibid.

18 "Queremos decir públicamente que a los arquitectos chilenos nos duele esta realidad. Nos preocupa la segregación socioeconómica que se produce en el crecimiento de las ciudades, la especulación con el valor y uso del suelo que permite a un minoría imponer su decisión por sobre el de la mayoría. Nos preocupa que no tengan adecuada traducción en el lenguaje económico imperante, el orden espacial, la habitabilidad y la calidad de vida, consideraciones vitales en el desarrollo del hombre y estrechamente vinculados con hacer ciudad (...)". HERNÁNDEZ, A. *Op. Cit.*

19 GONZÁLEZ S. *Op. Cit.*

20 "Introducción". *Revista CA*, n° 25, 1979, p. 1.

21 PÉREZ DE ARCE, R. "Notas sobre Santiago y el Concurso Bienal". *Revista CA* n° 25, 1979, p. 20.

22 GONZÁLEZ S. *Op. Cit.*

23 "3ra Bienal 1981. Vivienda Urbana". *Revista CA* n° 28, 1981, p. 8.

24 Ibid.

25 Ibid.

26 "Hacia el Premio Bienal de Arquitectura", *El Mercurio*, 1 agosto, 1981, D1 - 4.

27 "Gran Premio Bienal". *Revista CA* n° 31, 1981, p. 20.

Además de esta privatización forzosa, el decreto suprime la colegiatura obligatoria, desvinculando al Colegio de toda tuición sobre el desempeño profesional y el control de ética de los profesionales. Adicionalmente, y solo dos meses después de la clausura de la segunda Bienal, el DL 2.962 elimina la capacidad del Colegio de reglamentar Concursos de Anteproyectos de Arquitectura, control que la organización había ejercido desde 1942.

Frente a estas medidas, estos son años de resistencia en el interior del Colegio, tal como puede verse en las renunciaciones de sus directivos en 1980, y en una serie de acciones legales y de representación, tales como el plebiscito interno de marzo de 1981, donde el 92 por ciento de los votantes rechaza las imposiciones del decreto. Finalmente, la continuidad del Colegio se ve comprometida legalmente a la necesidad de constituirse como Asociación Gremial, estatutos que son acordados por la organización, a solo tres meses de la inauguración de la tercera Bienal.

¿Vivienda, qué vivienda?

En diciembre de 1980, el Comité Organizador Preliminar comunica el inicio de sus labores, en la organización de una bienal sobre la "Vivienda Urbana Masiva"²³, esfuerzo que "debe conducir a la comprensión y aceptación de la necesidad del arquitecto como profesional que tiene una visión integral y está capacitado para entregar soluciones prácticas en lo que es realización de vivienda"²⁴. Para lograr estos objetivos, se plantea abordar el tema desde un diagnóstico, una serie de propuestas, tres concursos de obras y de proyectos de vivienda urbana, y una exposición temática titulada "Vivienda Prospectiva"²⁵.

Poco de este objetivo y de su estructura quedan en pie en la Bienal "Vivienda", inaugurada solo 8 meses más tarde. Los dispositivos de generación de contenidos enunciados fueron reemplazados y, nuevamente, la bienal supeditó su exposición a las lógicas de un concurso, en búsqueda de entregar mayor representación a la labor del gremio. Búsqueda de mayor amplitud que pareciera, en este caso, estar también instrumentalizada por la misma tendencia que podemos observar en el cambio del enunciado del tema, que va desde la "Vivienda de interés social", a la "Vivienda Urbana Masiva", y llega finalmente a centrarse en la "Vivienda", sin ninguna cualificación.

De esta manera, al no estar la muestra conducida desde un criterio temático, se consolida como una vitrina para una producción edilicia, fuertemente determinada por el boom económico de principios de los ochenta. [3]

De Muestra Bienal a Muestra Arquitectura Chilena

Esta Bienal cambia nuevamente el nombre de su exposición central, manteniendo su dependencia a la convocatoria de un concurso y la selección de un jurado. Las dificultades para desarrollar una visión temática, desde una muestra panorámica, se hacen presentes nuevamente en cada una de las etapas de su desarrollo.

Así, la convocatoria resulta en una muestra de "casas que pueden ser tanto de cincuenta metros como de mil (...). Para participar no había limitación en cuanto al tipo de obra, solo se exigía un requisito: que esta se hubiera edificado en el plazo de los últimos dos años"²⁶. Mientras que, por otro lado, la Muestra reconoce con el Gran Premio Bienal al edificio del Servicio Médico de la Cámara Chilena de la Construcción y a la casa Peña que, con 265 m², es la "obra que mereció una de las

[3]



[3] Montaje de Muestra Arquitectura Chilena. Sección Equipamiento. Tercera Bienal de Arquitectura. Museo Nacional de Bellas Artes, Agosto 1983. Autor: *Revista CA*.



[4]

menciones en vivienda, tema de la bienal, y considerada la más innovadora por la mayoría de los arquitectos”²⁷.

De esta forma, la muestra se desarrolla en completo desconocimiento de sus objetivos originales, presentándose “una caricatura de lo que en verdad constituye la preocupación de la gran mayoría de los arquitectos”²⁸.

Vivienda social, hoy

Alejada de la centralidad dada a la Muestra y al encuentro internacional, la vivienda social encontró dos espacios menores de presentación y debate. El primero de ellos –el Simposio de Vivienda– recogía el trabajo de las Comisiones permanentes del Colegio y “desarrolló durante 8 sesiones matinales la temática nacional denominada “de vivienda social””²⁹. El simposio contó con arquitectos, investigadores, asesores y pobladores, convocando desde el gremio a múltiples agentes para el desarrollo de una visión integral. Si bien el catálogo solo ofrece dos páginas, se destaca la participación de más de 2.000 asistentes, quienes presenciaron un debate acerca de “posibles diagnósticos y alternativas”³⁰, haciendo eco del enfoque enunciado originalmente para la bienal de “Vivienda Urbana Masiva”.

Como contraparte, se incluye en la programación el desarrollo del VI Encuentro de Arquitectos del Cono Sur, para el cual el Colegio propone “abordar el tema de la Bienal: “Vivienda, el aspecto de la vivienda social””³¹. Chile expone “su actividad en materia de Vivienda Básica y Planes de Erradicación”³², tal como ha sido desarrollada por el MINVU en su aplicación de la política social del régimen. Esta exposición es complementada por una presentación de “la participación del sector privado a través de las realizaciones del Instituto Asesor en Vivienda INVICA”³³. El montaje realizado por el MINVU, presentado a una comitiva específica y ajeno al montaje de la muestra, no solo supone la primera exposición desarrollada independientemente por un organismo público dentro de la bienal, sino, también, la instalación en este espacio del discurso oficial. Así, las primeras láminas de la muestra dejan en claro que “la vivienda es un bien que se adquiere con el esfuerzo y ahorro de la familia” y que “este esfuerzo el Estado lo reconoce y comparte subsidiariamente”³⁴. [4]

Que un concurso siga siendo el centro de generación de contenidos de esta Bienal es sintomático de la fragilidad, no solo del dispositivo expositivo, sino también de la situación del Colegio. La supresión de la inscripción obligatoria y la imposibilidad de normar concursos pareciera haber generado, como reacción, un énfasis en el desarrollo de concursos. De esta forma, el Colegio encuentra en la bienal no solo un espacio sustituto donde mantener injerencia sobre el desarrollo de concursos, sino, además, una herramienta a través de la cual retener a sus inscritos y fomentar nuevas inscripciones, condicionando el envío de propuestas al estado de la colegiatura.

1983 – 4ª Bienal: “Patrimonio y Presente”, la recuperación crítica del pasado

La redacción de los estatutos del Colegio como Asociación Gremial implicó el repliegue del gremio frente a lo inevitable: a cambio de poder continuar existiendo, y de recuperar la capacidad de elegir democráticamente a sus autoridades, el Colegio pasó a constituirse como una organización privada, sin relación con el Estado.

[4] Presentación de planes de Vivienda Básica y de Erradicación del MINVU en el VI Encuentro de Arquitectos del Cono Sur. Tercera Bienal de Arquitectura, Museo Nacional de Bellas Artes. Agosto, 1981. Autor: Revista CA

²⁸ Ibid.

²⁹ ALBRECHT, C. “La temática nacional: Vivienda Social, hoy”. *AUCA* n° 43, 1981, p. 35.

³⁰ ALBRECHT, C. *Op. Cit.*

³¹ RIVERA, H. “VI Encuentro de Arquitectos Cono Sur”. *Revista CA* n° 31, 1981, p. 50.

³² “Discurso del presidente de la III Bienal de Arquitectura. Arquitecto Marcelo Etcheverry O.”. *Revista CA* n° 3, 1981, n° 2.

³³ RIVERA, H. *Op. Cit.*

³⁴ Ibid.

³⁵ LIERNUR, F. “Portales del Laberinto: comentarios sobre la Arquitectura en Chile, 1977 - 2007”. En: LIERNUR, F. (ed) *Portales del Laberinto. Arquitectura y Ciudad en Chile, 1977 - 2009*. Santiago: co-op/UNAB, 2007.

³⁶ PEREZ, F. “Sección Encuentro. El futuro del pasado”. *Revista CA* n° 35, 1983, p. 110.

³⁷ MÁRQUEZ, J. “Recuento IV Bienal”. *Revista CA* n° 36, 1983, p. 1.

³⁸ Ibid.

³⁹ “Reafirmación de los valores permanentes de la arquitectura”. *El Mercurio* - Edición Especial *Recuperación Histórica y Contenido Actual de Nuestra Arquitectura*. 6 de agosto, 1983, p. 6.

⁴⁰ “Historia y teoría de la arquitectura son ahora disciplinas operativas”. *El Mercurio* - Edición Especial *Recuperación Histórica y Contenido Actual de Nuestra Arquitectura*. 6 de agosto, 1983, p. 6.

⁴¹ GONZÁLEZ S. *Op. Cit.*

Así, frente a las polarizaciones entre proyecto gremial y proyecto político –y frente a las condiciones de su representación en función de los límites del dispositivo expositivo desarrollado para la bienal–, su cuarta versión añade otra capa a las dificultades que enfrentaba el proyecto gremial, al enfrentarse el certamen a preocupaciones disciplinares de arquitectos para arquitectos.

“Patrimonio y presente”

La demostrada incapacidad de un concurso panorámico para hacerse cargo de un tema crítico, sumada a la necesidad del gremio de replegarse en torno a su rol de Asociación Gremial, despejaron nuevos caminos para el desarrollo de la Bienal. El camino explorado en su cuarta versión condujo hacia la autonomía de la disciplina integrando, al desarrollo de esta esfera pública, condiciones de neutralidad disciplinar que han tendido la base para el posterior desarrollo de una “arquitectura chilena”³⁵. De esta forma, la Bienal se presenta por primera vez como un evento de arquitectos para arquitectos, buscando “pone(r) sobre el tapete uno de los temas recientemente más discutidos entre los arquitectos, tanto en el ámbito académico como profesional”³⁶.

Así, bajo el tema de “Patrimonio y presente: la recuperación crítica del pasado”, la bienal propone responder a la escisión entre tema y contenido, encarando “resueltamente el realizarse en torno a un tema”³⁷ el cual “fue esta vez no un rótulo, ni una mera declaración de intenciones, sino la estructura de todo el evento”³⁸.

Circunscrita ahora a un ámbito netamente disciplinar, la Muestra de Arquitectura Chilena no encuentra dificultades en seleccionar obras que traten las diversas aristas de la temática propuesta, constituyéndose en un claro catálogo de influencias y tendencias posmodernistas, así como de su aplicación en el contexto local. Esta claridad es reforzada por sus comunicaciones, las que indican su resultado como una “Reafirmación de los valores permanentes de la arquitectura”³⁹ y como evidencia de que la “Historia y teoría de la arquitectura son ahora disciplinas operativas”⁴⁰. [5]

Romántica protesta

Este cambio, si bien entrega finalmente coherencia a la estructura concursable de la bienal, representa el necesario repliegue del proyecto gremial cuya visión política había marcado las iniciativas y las expectativas sostenidas durante las primeras versiones del certamen.

De esta forma, la cuarta Bienal pareciera coincidir con uno de los caminos que ya en 1979 se ofrecían como alternativas para la superación de los conflictos impuestos al gremio por parte del sistema político y económico, en donde el arquitecto “puede adoptar una actitud de romántica protesta, basado en principios de ética rígida, en que se margine total o parcialmente de la actividad de la comunidad, adoptando trabajos de investigaciones y propuestas que tiendan a la utopía, sobervalorando su papel con la idea de que la sociedad se puede transformar, aunque sea en un mínimo, a través de la arquitectura. En última instancia, volviendo la espalda a la realidad”⁴¹.

La desaparición de problemáticas de interés social marca así el fin de su primera etapa, la cual dibuja un arco que va desde la puesta en público de problemáticas derivadas de la crisis social, política y urbana, hacia su suplantación en el desarrollo de un discurso y una práctica profesional neoliberal, situación que construye un nuevo caso para la investigación de la relación entre la posmodernidad arquitectónica y su difusión en base a exposiciones.

[5]



[5] Presentación del Taller “Habitar Chile”. Participación de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica en la Exposición Arquitectura Joven. Cuarta Bienal de Arquitectura. Museo Nacional de Bellas Artes, Sala Matta, Agosto, 1981. Autor: *Revista CA*.

10 | Trasgresión, experimentación y comunicabilidad de lo gráfico en arquitecturas colectivas. Índices de una expresión gráfica implicada

_Alberto Bravo de Laguna Socorro



[1]

Los componentes gráficos juegan un importante papel en los proyectos y producciones de la arquitectura de los colectivos, al analizarlos pueden detectarse una serie de estrategias y recursos comunes.

La arquitectura colectiva abarca un extenso y heterogéneo conjunto de propuestas que giran fundamentalmente en torno a términos como: ecología, política social, código abierto, colectividad o participación, entre muchos otros. Estas arquitecturas establecen múltiples relaciones entre estos términos, con una extensa diversidad de planteamientos, esto hace inviable el detectar invariantes o elementos compartidos extensivos a todos los casos. Se podría destacar, tal vez, como un principal componente común, el papel determinante que ejercen las redes de comunicación en su actividad. Las redes son una vía principal de difusión de sus trabajos, en general los colectivos “utilizan las redes sociales y blogs para debatir sobre temas de interés profesional, crear sinergias entre los usuarios de la red y difundir el conocimiento de forma alternativa a las revistas y libros en papel” 1. En esa utilización los componentes gráficos serán relevantes. Se puede afirmar que en la obra de los colectivos de arquitectura “lo gráfico” tendrá una importante presencia, para confirmarlo se seleccionan las producciones de seis colectivos. Esta selección gráfica se estructura en tres apartados: trasgresión, experimentación y comunicabilidad, que podrían ser considerados componentes recurrentes en el quehacer de los colectivos. Esta muestra significativa de estudios, compuesta por Assemble, Basurama, PKMN, Boamistura, Recetas Urbanas y Zuloark, permite reafirmar que trasgresión, experimentación y comunicabilidad serán integrantes esenciales en las estrategias gráficas de los colectivos.

Los colectivos de arquitectos supusieron una especie de “bum” 2 con la llegada de la crisis y la burbuja inmobiliaria que explotó en 2007. Tomaron el testigo de diferentes movimientos arquitectónicos precedentes como Superstudio, Cooperativa Amereida o Comunidad Tierra –algunos de ellos aún en actividad– 3. En el panorama actual de la arquitectura persisten colectivos españoles e internacionales en activo como: Enorme, Eeestudio, Zira 02, Leon11, Zoohaus, Basurama, Zuloark, Assemble, Elii, LAB.PRO.FAB, Recetas Urbanas..., estos estudios proporcionan un numeroso material a analizar. En general los colectivos cuentan con una amplia y diversa producción gráfica, con el importante valor añadido de un indudable atractivo visual común.

Como constatación de lo expuesto sobre la atención a lo gráfico, basta con observar en conjunto sus páginas webs, sus publicaciones en revistas o libros, o sus cuidadas imágenes corporativas a través del esmerado diseño de sus logos de presentación. [1]

Acorde al carácter exploratorio del artículo y la mirada conjunta sobre las obras de los colectivos, se opta por escoger un proyecto representativo en lo gráfico, de una serie de colectivos,

Resumen pág 67 | Bibliografía pág 73

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Alberto Bravo de Laguna Socorro, integrante del Grupo de Investigación de los procesos y estrategias artísticas en la ideación gráfica arquitectónica (PAIGarq), Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, constituido en el año 2003, dentro de Ramas de Conocimiento de Ingeniería y Arquitectura (<http://alojamiento.ulpgc.es/cgi-bin/servicios/ui/grupos/info.cgi?codgrupo=190>) con las líneas de investigación: Teorías sobre los procesos de generación de las formas arquitectónicas: configuración y controles de los procesos de ideación arquitectónica, Proceso de transformación de la mirada: estudio de casos en los procesos de ideación arquitectónica, Estrategias artísticas de intervención en el paisaje e Intervenciones en el patrimonio arquitectónico hispanoamericano. alberto.bravodelaguna@ulpgc.es

Palabras clave

Arquitectura, colectivo, expresión gráfica, proceso, proyecto

Método de financiación

Financiación propia

¹ MASDÉU BERNAT, Marta. "La enseñanza de la arquitectura en la sociedad actual. La integración de las nuevas formas de práctica profesional en el Taller de Arquitectura", *Rita*, n° 5, 2016, p. 72.

² LÓPEZ MANUERA, Iván. "Notas sobre el 'bum'. Los colectivos españoles, un ecosistema plural", *Arquitectura Viva*, n° 145. 2012, p.18.

³ MONTANER, Josep María. "Crítica radical: las formas de la acción". *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp.132-147.

⁴ LÓPEZ MANUERA, Iván. "Notas sobre el 'bum'. Los colectivos españoles, un ecosistema plural", *Arquitectura Viva*, n° 145. 2012, p.18.

⁵ MASSAD, Fredy. *La viga en el ojo*, Madrid: Ediciones Asimétricas, 2015, p.129.

⁶ SCHUMACHER, Patrik en <https://www.facebook.com/patrik.schumacher.10/posts/10206633615672016> citado en ZAE-RA-POLO, Alejandro. "Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?", *El Croquis*, n° 187, 2016, p. 255.

⁷ MONTANER, Josep María. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, pp.150-154.

⁸ MONTANER, Josep María. *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 23.

[1] Logos corporativos de los seis colectivos de arquitectura, extraídos de <https://arquitecturascolectivas.net/>, <http://www.recetasurbanas.net>, <http://zuloark.com>, <http://www.boamistura.com>, <http://www.eeestudio.es>, <https://enormestudio.es> y <https://assemblestudio.co.uk/>

[2] Miscelánea de diagramas de colectivos, Recetas Urbanas, Zuloark, Boamistura, PKMN y Assemble y Basurama, extraídos de <http://www.recetasurbanas.net>, <http://zuloark.com>, <http://www.boamistura.com>, <http://www.eeestudio.es> y <https://assemblestudio.co.uk/>.

como muestra de confirmación de algunas de sus estrategias gráficas. Se añade en algunos casos una selección aleatoria de imágenes que complementan al proyecto, reflejando la atención gráfica señalada.

Algunas disidencias

Sobre los colectivos encontraremos desiguales valoraciones de la crítica arquitectónica sobre sus acciones y obras, con evaluaciones dispares que irán desde la crisis a la puesta en valor. Las visiones críticas incidirán también en sus estrategias gráficas. Una intensa e intencionada dedicación a la expresión gráfica, derivará también en una generalizada brillantez en los dibujos, planos, diagramas o maquetas. Este atrayente nivel gráfico generará cierta desconfianza si no va asociado a una sólida base teórica, o un discurso consistente a la altura de esa excelencia ⁴: Muchas veces se ha acusado a estos arquitectos de poseer una brillantez gráfica, un exceso de diseño y de colores plasmados en multitud de paneles para esconder una supuesta pobreza técnica o un discurso débil, pero es precisamente lo contrario. La cuestión es que sus planteamientos, al enfocar una realidad diferente, necesitan también de maneras de representar distintas.

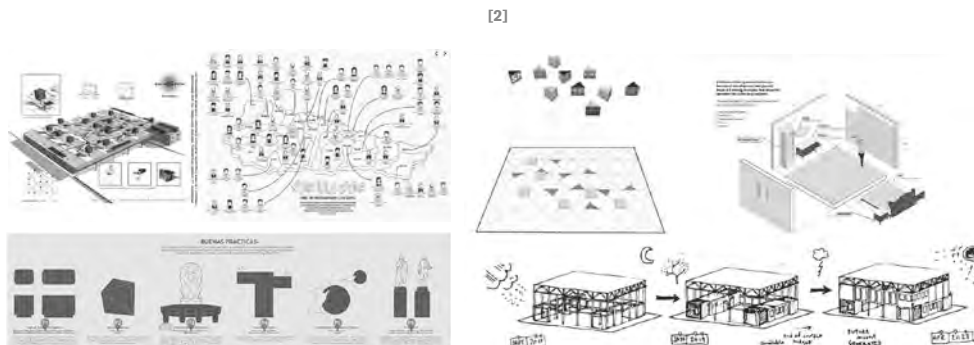
Textos de Massad y Schumacher dejan constancia de algunas disidencias sobre los colectivos. Massad ⁵ realiza un diagnóstico general, considera que ya se le presupone a estos colectivos una cierta posición crítica ante lo establecido, con una consecuente "entronización de lo que se presenta como alternativa respecto a lo precedente". Este crítico añade que estas propuestas se prestan a "ser usadas para difundir un populismo iluminado, aparentemente subversivo, pero en realidad dócil (...)" o convertirse en "una deriva de pensamiento y actitud que cada vez tiene menos que ver con hacer arquitectura y que les permite jugar a una cierta rebeldía". Sobre esa condición de complemento profundiza Schumacher ⁶, que se cuestiona si, además, ese antagonismo deriva en una cierta idealización de los sectores más empobrecidos de la sociedad, sobre los que se interviene con operaciones puntuales cuyo valor es fundamentalmente estético, una "estetización", posiblemente contrario a lo que en principio se espera sobre el papel de estos colectivos al intervenir en los ámbitos sociales menos favorecidos.

"Sospecho de estas actividades creativas/artísticas sobre la pobreza. A veces corren el riesgo de tornarse en una estetización cuestionable de la pobreza; una cuestionable romantización, porque a lo que probablemente aspiran los pobres de este mundo –con todo derecho– requiere poca imaginación y creatividad, porque ya está planeado para ellos por la escalera de desarrollo que lleva a lo que ya se ha conseguido en las arenas más avanzadas de la civilización mundial, donde –en cambio– se requiere de la verdadera creatividad rompedora".

No procedería aplicar las reflexiones de estos textos al total de casos o considerarlos como fundamentos extensivos a la totalidad. El posicionamiento, la ideología o la práctica profesional de cada colectivo es susceptible de ser interpretado individualmente. El indagar con mayor profundidad sobre esto no es objeto de este artículo, que fija la atención en el papel de lo gráfico, sin que eso evidentemente suponga ignorar u obviar lo expuesto sobre la diversidad en las valoraciones.

El diagrama como recurso gráfico recurrente

En la búsqueda de confluencias en esa "manera distinta de abordar la representación" señalada se asocia un recurso gráfico generalmente ligado, aunque no exclusivamente, a la arquitectura colectiva: el diagrama. En *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* ⁷, Montaner dedica un apartado a esta directa relación entre el recurso gráfico y estas propuestas arquitectónicas: "Colectivos de arquitectos: activismo y redes"; un dato significativo sobre la presencia del diagrama en la arquitectura colectiva. En esta publicación Montaner ⁸ definirá el dia-





[3]

grama como “una herramienta gráfica que visualiza fenómenos o flujos, tanto de la realidad como del proyecto”. La relación entre diagrama y colectivos será una constante, términos y acciones como organización, información, analizar, registrar, narrar, resolver, relacionar o carga conceptual entresacados de las definiciones anteriores constatan la eficaz convivencia de este recurso. [2]

Sobre los casos escogidos y el papel de lo gráfico

Al poner el foco en los componentes gráficos se escogen seis colectivos, Asamblea, Basurama, PKMN, Boamistura, Zuloark y Recetas Urbanas. Sus propuestas se asocian a las tres cualidades ya indicadas: trasgresión, experimentación y comunicabilidad. Con ello no se pretende circunscribir sus extensas producciones a un término único para definir las, sus obras son capaces de admitir interpretaciones diversas, esta asociación solo busca indagar en unas cualidades determinadas, de las que estos estudios pueden ser un buen referente. Cada uno de ellos es ubicado en aquella propiedad considerada más característica en sus estrategias gráficas. Como bien señala Zaera⁹ en la visión panorámica de la arquitectura desarrollada en el artículo “Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?”, la tendencia contra-corriente a lo establecido propia de los colectivos incidirá también en una mayor atención al dibujo y la representación, como recurso propio que refuerza sus posiciones:

“El nuevo entusiasmo por los dibujos parece ser un intento de reclamar el dibujo arquitectónico como una parte crucial del trabajo del arquitecto, una etapa perdida entre la adquisición de proyectos mediante la magia de los perspectivistas expertos y su implementación semi-automática a través de los gestores de proyecto y los asociados locales. La alternativa al demiurgo neoliberal”.

Trasgresión / Assemble / Basurama

El término trasgresión irá frecuentemente asociado a estas arquitecturas colectivas y alternativas. La definición de la RAE “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto” sería aplicable a sus maneras de proceder contracorriente. Se podría afirmar que los colectivos Assemble y Basurama quebrantarían los cauces habituales o convencionales en los que se desarrolla la arquitectura, aunque siendo conscientes de la amplitud y ambigüedad que abarca lo que pudiera ser considerado como convencional. En ambos colectivos reconocemos las reflexiones al respecto de López Manuera¹⁰:

“Una manera de entender la arquitectura que también exige una manera distinta de abordar la representación (...) Imágenes que se basan en consideraciones pop funcionales –porque buscan otros sistemas representativos fuera de la arquitectura y porque responden a una necesidad específica– que pueden ir desde citas insertas en la cultura arquitectónica a otras más distantes, como el grafiti. De hecho, muchas de sus actuaciones se circunscriben a la ilustración en sí como elemento generador de arquitectura”.

Una manera distinta de abordar la representación caracterizará a Assemble y Basurama en diferente forma. Ambos colectivos trasgreden al buscar referentes dentro o fuera de la arquitectura, en campos como el grafiti, la imaginería pop, la estética psicodélica o un figurativismo popular. Este conjunto de referencias derivará en un repertorio formal que los hace peculiares y distintos [3]¹¹.

Zaera define la obra a la contra de Assemble como “activismo preciosista”. Este autor detecta en ellos una actitud retadora que recurrirá a recuperar formas e imaginarios del pasado, a través de collage, con la suma de fragmentos de referencias al cómic y al pop, o resonancias figurativas populares y arquetipos que le son familiares al observador general, como reafirmación de sus propuestas ajenas al sistema¹²:

“Una especie de estética preciosista de colores pasteles, tonos planos, fondos desvanecidos y elementos figurativos ha impregnado incluso a grupos como el colectivo londinense Assemble,

⁹ ZAERA-POLO, Alejandro “Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?”, *El Croquis*, n°187, 2016, p.256.

¹⁰ LÓPEZ MANUERA, Iván. “Notas sobre el “bum”. Los colectivos españoles, un ecosistema plural”, *Arquitectura Viva*, n°145, 2012, p.18.

¹¹ Assemble en el proyecto seleccionado como referencia en la Figura1 [1], *Bell Square Pavilion de 2014*, emplea una representación gráfica y unos recursos formales representativos de la trasgresión buscada en sus producciones. Estrategias gráficas analógicas, uso de axonométrica, colores pastel y acabados suaves en los dibujos, empleo de formas arquitectónicas y materiales que les son familiares al usuario –cubierta a dos aguas, imagen de pabellón/cabaña, construcción con materiales “hermosos, económicos y robustos”-. Una estética que nos retrotrae a arquitecturas entre posmodernas e iconografías convencionales, como señalaba Zaera en la cita referida, con apariencias que conscientemente posicionan a Assemble en el lado opuesto a parametricismos o soluciones hiper-tecnológicas.

¹² ZAERA-POLO, Alejandro “Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?”, *El Croquis*, n°187, 2016, p. 257.

¹³ Frente al “parametricismo”, la tecnología última y otras líneas emergentes, Assemble proyecta y dibuja “dejando de lado las formas tradicionales de promoción edificatoria como una especie de acto colectivo de resistencia a la reducción de la arquitectura a una mercancía rentable”, que en sus dibujos les llevará a “ensayar formas más ingenuas y supuestamente amables de la representación axonométrica, dirigida a una comunicación más didáctica y evocativa de la vida cotidiana postcapitalista”. Ingenuidad, amabilidad, afán didáctico, evocación y recuerdo como resistencia formal y gráfica, a la vez, al ámbito del negocio y la promoción inmobiliaria. ZAE-RA-POLO, Alejandro “Ya bien entrado el siglo XXI ¿las arquitecturas del post-capitalismo?”, *El Croquis*, n°187, 2016, pp. 256-257.

¹⁴ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (ed.). “Colectivos españoles. Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas”, *Arquitectura Viva*, n°145, 2012, p. 25.

¹⁵ SCOTT BROWN Denise “El arte en el desecho”. <https://www.basurama.org>, 2013.

¹⁶ La instalación *It's all yours Gulbenkia*, en la Figura 4 [4], es un claro reflejo del ideario de Basurama, una instalación artística elaborada con puntas de lápices usados, tapones de botellas, folletos obsoletos o agujeros de todas las hojas taladradas, basura guardada y cuidadosamente seleccionada. Estos desechos ordenados por texturas y colores dan forma a un paisaje interior en el que los visitantes se introducen, un gran lienzo colorista en continuidad con el exterior de la sala de exposiciones en el que se ubica. Esta instalación es representativa de la producción trasgresora de Basurama, que en lo gráfico tiene reflejo en el uso de la basura para dibujar, modelar y construir montajes, instalaciones y arquitecturas, en coherencia con sus teorías sobre el reciclaje y la participación social, con un resultado estético derivado de ellas.

que parecen ser políticamente militantes en términos de participación ciudadana, construcción colectiva y economía extrema. Parece que, o bien el nuevo activismo políticamente correcto –en todas sus versiones– está desarrollando una estética menos “macho”, o bien la suavidad y el preciosismo se han convertido en mejores herramientas para comunicarse con el público”.

Esta búsqueda de fuentes alternativas derivará también en una representación igualmente alternativa mediante axonometrías, colores pastel, dibujos preciosistas, uso de técnicas gráficas analógicas rescatadas del pasado y nuevas formas de dibujo digital. Lo gráfico y el imaginario rescatado utilizado en sus proyectos se complementan ¹³.

También Basurama materializa sus proyectos con técnicas y materiales trasgresores, el reciclaje de basura y elementos de desecho es uno de sus fundamentos, algo que claramente los va situar al margen. El utilizar el desperdicio como base, hace que su asociación al término trasgresión sea indiscutible. Se definen como plataforma de trabajo generadora de acción, no como colectivo, con múltiples y variopintos intereses ¹⁴:

“La economía, la política, el medioambiente, la publicidad, la cultura y la política cultural, la vida privada, el juego, el humor, el espacio público, la arquitectura y el urbanismo, el dadá, el situacionismo, la identidad, la verdad y la mentira, la poesía, la música, el amor, incluso la basura. En general nos interesa todo”.

Curiosamente incluyen al principal componente diferenciador de su obra en último lugar de este amplio conglomerado de temas. En sus intervenciones la basura se utiliza “como recurso artístico” ¹⁵, juegan con ella, extrayendo cualidades plásticas con formas, texturas y colores. Desechos, desperdicios, basura en “todos sus formatos” se reutilizan para crear “nuevas visiones como generadoras de pensamiento y actitud”. Los componentes gráficos tendrán un papel relevante en esa actitud trasgresora [4] ¹⁶. De sus intervenciones siempre queda un cuidado registro en dibujos, planos y fotografías. Se conforma un imaginario gráfico llamativo y colorista, necesario para dar a conocer y poder realizar sus acciones participativas. El dibujo es un componente para desarrollar su extenso y comprometido ideario. A través de su web y de numerosas publicaciones se puede apreciar el esmero en el diseño y el cuidado gráfico.

Basurama en el ideario de su web afirma que “se ha propuesto encontrar los residuos allí donde no sería tan obvio hallarlos y estudiar la basura en todos sus formatos”, con los medios gráficos adoptarán una postura similar, recurrirán a la diversidad y la brillantez en sus representaciones para garantizar un resultado atractivo y didáctico. La trasgresión en el uso de la basura se combina con el esmero en la representación gráfica, para poder materializar sus propuestas de “investigación, creación y producción cultural y medioambiental”.

Experimentación / PKMN / Boamistura

Experimentar, según la RAE “hacer operaciones destinadas a descubrir, comprobar o demostrar determinados fenómenos o principios”. PKMN y Boamistura demuestran, comprueban y descubren sus principios e idearios en diferente manera con lo gráfico. De PKMN destaca un uso diverso de la expresión gráfica, con una extensa variedad de formas de incorporarla. Con ellas podría conformarse un ideal catálogo gráfico de formas de representación arquitectónica actual.

[4]



[3] Assemble, proyecto *Bell Square Pavillion*, Hounslow, 2014, y miscelánea aleatoria muestra de la representación gráfica del colectivo Assemble, imágenes extraídas de <https://assemblestudio.co.uk/>

[4] Basurama. Instalación *It's all yours* *Gulbenkian*, Lisboa, 2015, y miscelánea aleatoria de la representación gráfica y acciones del colectivo Basurama, imágenes extraídas de <http://basurama.org>

En el caso de Boamistura su obra gráfica se materializa con una actividad continuada de intervenciones plásticas urbanas insertas en diferentes entornos, con uso de escalas diversas.

PKMN ha derivado en dos estudios diferentes, Enorme Studio y Eeestudio, formados por sus ex-componentes, reflejo también de la constante renovación y frecuente dinámica de cambio habitual en los colectivos. Tanto en PKMN, como en los estudios creados desde su escisión, la presencia de lo gráfico será objeto central de algunas de sus producciones. El estudio original, PKMN, se definía como “oficina y colectivo de architect@s formado en Madrid en 2006”. Describen su ideario en *Arquitectura Viva* 145, “Colectivos españoles”, en la página 136:

“Exploramos la tecnología-tipología-construcción de entornos urbanos consolidados –conectando memoria local y culturas contemporáneas–, y simultáneamente buscamos otros ámbitos arquitectónicos que vinculen ciudadanía, identidad, pedagogía, comunicación, juego, acción y ciudad, especialmente a través de prácticas de participación, de procesos experimentales de aprendizaje activo”.

Sobre el papel del dibujo en una entrevista a Carmelo Rodríguez, Rocío Pina y David Pérez, de Enorme Studio, declaran ¹⁷:

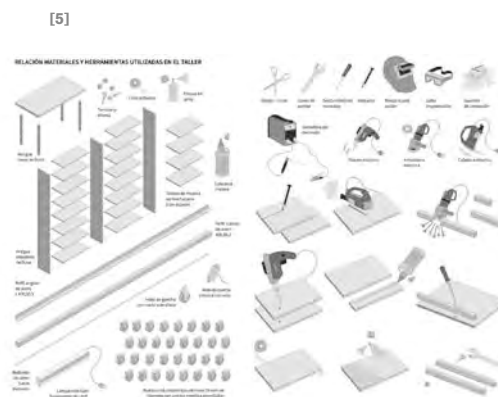
“P: La gran mayoría de vuestros proyectos presentan una gráfica muy marcada y característica. ¿Por qué le dais tanta importancia y cómo creéis que afecta esto a la percepción de vuestra arquitectura?”

R: La gráfica es una parte muy importante del proyecto. No sé quién decía que existen proyectos muy bien dibujados que terminan siendo unos edificios horribles pero que no conocía ningún gran proyecto mal dibujado. El dibujo es como una declaración de intenciones del proyecto, más allá de su componente marketiniana.”

Al observar sus proyectos y obras construidas, tanto en PKMN como en Enorme Studio y en Eeestudio se hace evidente esa importancia, se reconoce en todos esa “brillantez gráfica” en múltiples registros [5] ¹⁸. En la obra gráfica encontramos una reunión completa de estrategias, todos los recursos están presentes y exquisitamente cuidados, perfectamente podrían ser una referencia didáctica de la manera de acometer un proyecto desde lo gráfico. Plantas, alzados, secciones, diagramas, axonométricas, perspectivas, usos del color, introducción de textos y pictogramas, etc. conforman una representación múltiple, asociada a sus intenciones en el proyecto, “más allá de su componente marketiniana”. Sus recursos vistos en conjunto dejan constancia de la importancia del atractivo visual para la divulgación de sus proyectos.

Como valor añadido al concepto de “experimentación”, también proyectan intervenciones en las que lo gráfico es el propio proyecto, mediante intervenciones con dibujos a gran escala que se superponen en espacios urbanos, sobre suelos y paredes se dibujan objetos, planos y plantas arquitectónicas con técnicas diversas. Cabe destacar los casos de Toledo, Burgos, Sao Paulo, Caracas, Monterrey o Lisboa [6] ¹⁹, unas operaciones gráficas en espacios públicos abiertos, en “ámbitos arquitectónicos que vinculen ciudadanía, identidad, pedagogía, comunicación, juego, acción y ciudad, especialmente a través de prácticas de participación, de procesos experimentales de aprendizaje activo” ²⁰.

Las intervenciones plásticas de Boamistura, visualmente muy llamativas y coloristas, se desarrollan en diferentes entornos y escalas, dentro del denominado arte urbano, callejero o grafiti [7] ²¹. Boamistura, en portugués, significa “buena mezcla”, esta denominación hace referencia a la diversidad de formaciones y puntos de vista de sus cinco miembros principales, definidos también como “cinco cabezas, diez manos, un solo corazón” ²².



¹⁷ MONTAGUD, Ángela; PEÑA, Alba. “Entrevista con Enorme Studio, la evolución de PKMN Architectures”, <https://morewithlessdesign.com/entrevista-enorme-studio/> 2016

¹⁸ La producción gráfica de ambos colectivos conserva el carácter experimental de PKMN, la selección aleatoria de recursos gráficos de Enorme y Eeestudio deja constancia del amplio catálogo de recursos gráficos al que recurren en sus representaciones, diversas y atractivas visualmente, elaboradas con un cuidado planteamiento didáctico. Como muestra de su multiplicidad en lo gráfico, declaran: “¿Recta o curva, lápiz o ratón? Recta, curva, lápiz y ratón... Y también listones de madera, soldadura y papel maché (bueno... ¡iese no!) ¿Por qué tener que elegir? All you can eat architecture?” CONVERSANDO-CON-PKMN-ARQUITECTOS. <http://la-camara-me-adora.blogspot.com>

¹⁹ De la implicación de lo gráfico en la obra de PKMN destacan esta serie de intervenciones urbanas en las que juegan con la reproducción a gran escala en el plano del suelo de diferentes imaginarios colectivos. Para la construcción de estas representaciones gráficas, se invita al ciudadano a participar en su confección y, además, a reflexionar sobre temas como “la ecología, la pedagogía, la accesibilidad, la peatonalidad y movilidad de bajo impacto, la diversidad, lo común o la cogestión urbana”, acordes a su ideario. El papel esencial de la representación en estos proyectos es una clara muestra del carácter experimental de las estrategias gráficas de PKMN.

²⁰ FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (ed.). “Colectivos españoles. Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas”, *Arquitectura Viva*, n° 145, 2012, p. 36.

²¹ El proyecto *Nierika*, en la Figura 7 [7], se escoge en representación de la experimental, colorista, optimista, atractiva y participativa obra gráfica de Boamistura. En un lugar abandonado, con una dinámica de vida degradada y compleja, se propone “invertir la dinámica y provocar una nueva memoria de uso entre los vecinos de ese espacio para generar su apropiación”. Desde lo gráfico interesa la materialización y el proceso. Recuperar formas del patrimonio cultural, hacer participe al ciudadano y mejorar el entorno urbano son los propósitos de Boamistura. La herramienta fundamental para conseguir esos objetivos propuestos es la experimentación gráfica. Desde los estudios previos a la materialización final queda patente el rol protagonista que se asigna al dibujo, el color, la forma, la composición con superposiciones, la geometría, la tipografía y el texto, la variable percepción según se posicione el observador o la perspectiva en las intervenciones del colectivo.

²² FERNÁNDEZ GALIANO, Luis (ed.). “Colectivos españoles. Nuevas formas de trabajo: redes y plataformas”, *Arquitectura Viva*, n° 145, 2012, p. 25.

²³ La de Boamistura es una obra de dibujo y pintura con un carácter positivista, con estos medios experimentan desde sus inicios: “Desde que tengo uso de razón siempre he tenido un boli y un papel”, confiesa Javier Serrano, el arquitecto del grupo, a *El Huffington Post*. “Con Purón –otro de los miembros del equipo–, cuando teníamos ocho años, quedábamos un sábado en casa de uno o de otro para dibujar. Pasábamos fines de semana enteros dibujando”, recuerda. “De pequeño, todo el mundo dibuja. Llega un momento de tu vida en el que o dejas de hacerlo o sigues”, apostilla su compañero Juan Jaume, uno de los licenciados en Bellas Artes. “Nosotros hemos seguido”. MANTILLA RUIZ, Jesús. “Boa Mistura, el arte de tatuar la ciudad” en <https://elpais.com/cultura>, 2016.

²⁴ ZABALBEASCOA, Anaxtu “La necesidad de lo superfluo en un campo de refugiados”, *El País*, 19/06/2018 <https://elpais.com>

²⁵ JAQUE, Andrés. “El arquitecto no es un creador solitario”. *El País*, Madrid. 25/09/2009. En <https://elpais.com/diario>

[5] Miscelánea de la representación gráfica de los colectivos Enorme y Eeestudio, colectivos surgidos de la escisión de PKMN. Imágenes extraídas de <http://www.eeestudio.es>, <https://enormestudio.es>

[6] Proyectos de PKMN. *Burgos crea Burgos*, 2010, *Analogic Smart Cities y Performingarchitecture*, Lisboa 2013, imágenes y textos extraídos de <http://www.eeestudio.es>, <https://enormestudio.es>

[7] Proyecto *Nierika*, Guadalajara, México, 2017, del colectivo Boamistura. Imágenes y textos extraídos de <http://www.boamistura.com>



[6]

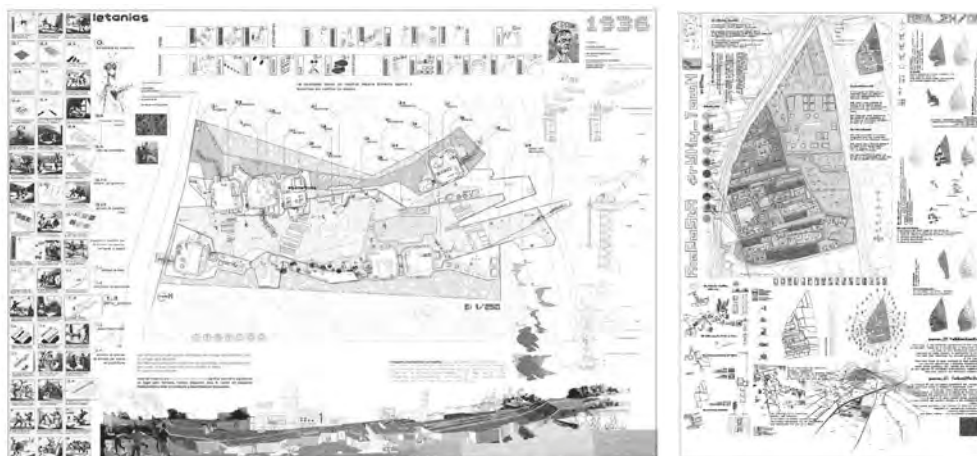
Desde lo gráfico juegan y experimentan con geometrías, formas, superposiciones, escalas, juegos tridimensionales, diversas visiones en perspectiva según se posicione el observador geometrías, etc.... con llamativos colores rotulan textos con mensajes o citas literarias, con el fin de producir, además de cambios estéticos, transformaciones sociales en los lugares en los que intervienen ²³. Con un carácter eminentemente optimista hacen participar a sus habitantes en sus producciones. Boamistura insiste en que el llamativo resultado de sus intervenciones tenga como objetivo “darle una capa de pintura a la pobreza” reivindicando la condición de temporal de su obra, “necesario pero superfluo a la vez (...) su naturaleza de reparación provisional en espera de una mayor transformación” ²⁴.

Comunicabilidad / Zuloark / Recetas Urbanas

Capacidad de comunicar, según la RAE, “descubrir, manifestar o hacer saber a alguien algo_ transmitir señales mediante un código común al emisor y al receptor”, acciones que Zuloark y Recetas Urbanas priorizan en sus estrategias gráficas. En la primera etapa del colectivo Zuloark predominan los concursos de arquitectura. Los paneles que presentan sus propuestas se publicarán, esto hará que se genere una cierta escuela en ámbitos académicos, su manera de comunicar los proyectos constata su eficacia. Sobre esta capacidad de Zuloark escribiría Jaque ²⁵:

[7]





[8]

“Sus dibujos, los colores que utilizan, las composiciones de sus paneles de concurso o los iconos con que hacen comprensibles sus propuestas son imitadas por muchos que ni siquiera conocen su nombre. La fórmula encaja con los planes de muchos arquitectos debutantes que prefieren aprender por su cuenta lo que otros esperan conocer trabajando en un estudio de prestigio”.

Eficacia en el diseño de paneles, los recursos gráficos y las formas de relatar sus propuestas se superponen al conocimiento de su existencia [8] ²⁶. Para los arquitectos que se inician serán un modelo de referencia. Sus paneles cargados de información, con dibujos y textos cuidadosamente preparados para hacer comprensibles proyectos complejos, por lo que recurren a diagramas, esquemas o pictogramas para exponerlos. Zuloark se autodefine en Arquitectura Viva, “Colectivos españoles”, en la página 139, como:

“Zuloark es una infraestructura de arquitectura ligada a la construcción de redes abiertas de trabajo y pensada desde el convencimiento de que los modelos empresariales deben evolucionar. Zuloark se define como una “zona de desarrollo próximo”, que es el espacio intersticial que existe entre el saber hacer algo y no saber hacerlo, es decir, el entorno donde se produce el aprendizaje”.

La utilización de redes facilita la rápida propagación de sus propuestas, la participación y el ganar concursos supusieron un salto exponencial en el conocimiento de su obra. Desde sus inicios lo plantearon como una vía de desarrollo y divulgación, una estrategia para darse a conocer y producir transformaciones sociales con ello ²⁷:

“(…) desde el principio sabíamos que el trabajo en balde no existía; siempre decíamos: “Los concursos hay que ganarlos antes de haberse presentado”. Es decir, te tiene que haber merecido la pena hacerlo por haber disfrutado y aprendido en el proceso”.

Sobre la relación entre representación y arquitectura ²⁸, muestran un cierto desapego a definiciones o calificaciones sobre su producción ²⁹:

“No considero tener un catálogo definido de recursos. Creo que cada obra va generándose desde los condicionantes externos y las diferentes aportaciones de los agentes que participan. Llamémosle herramienta. Hay que inventar modelos de herramientas que permitan la participación activa y crítica de cada miembro del colectivo en cada proyecto.

Para Zuloark el concurso de arquitectura es una oportunidad para plantearse retos y aprender, en ese espacio intersticial en el que se ubican por convicción propia, “el que existe entre el saber hacer algo y no saberlo, es decir, el entorno donde se produce el aprendizaje” ³⁰.

Recetas Urbanas es un estudio prototipo del activismo y la arquitectura participativa. Recetas Urbanas reutiliza materiales e implica a los futuros usuarios en procesos de auto-construcción. El ensamble de piezas será el mecanismo constructivo al que recurrirá fundamentalmente en sus intervenciones ³¹:

“Los proyectos que estamos haciendo funcionan todos con tornillos. Y eso, además de abaratar la construcción, hace que le tomes más cariño a lo que haces. Además, como montar cosas con tornillos requiere plazos tan cortos, te relacionas con la gente que va a ser usuaria. A mí me gusta. El otro día suspendí una exposición en Nueva York por irme a poner tornillos a Granada. Eso sí que es una experiencia personal, tres días poniendo tornillos juntos”.

El tornillo y la implicación con el usuario prevalecen, con veinte años de experiencia, sigue reafirmando su uso en esos procesos de auto-construcción, junto al reciclaje y la participación [9]

²⁶ En la Figura 8 [8], la propuesta 036 ZK premiada con el primer puesto para estudiantes en el concurso Quaderns 2003-2004 para viviendas. Se escoge como referencia de comunicabilidad a Zuloark. Posiblemente supuso el gran impulso que hizo de este colectivo un modelo a imitar con gran éxito entre los estudiantes de arquitectura. Sus dibujos, colores, composición densa, iconos, gráficos, diagramas, pictogramas y textos se disponen ordenadamente en un atractivo discurso gráfico. El alto nivel de comunicabilidad es la garantía de defensa ante un jurado que va a evaluar la propuesta, y hay que asegurarlo. Para ello recurren a un extenso y atrayente arsenal gráfico que cumple con eficacia el presentar las también novedosas propuestas arquitectónicas y de gestión de viviendas que fueron reconocidas con el primer puesto.

²⁷ CLOUDERVIEW. “Entrevista con Aurora Adalid de Zuloark”. <http://clouderview.com>, <https://www.steapienybarro.es>, 2014.

²⁸ El papel del dibujo y la representación en Zuloark es descrito por ellos en seminarios y clases que imparten regularmente, en ellas inciden en la comunicación como una variable principal: “Cocina: Herramientas y formatos” (...) Es necesario hablar de metodologías, procesos y herramientas que permiten una producción del dibujo como herramienta múltiple. Herramienta creativa que permite pensar e investigar. Herramienta comunicativa que permite acceder a distintos tipos de públicos. Herramienta precisa que permite contar críticamente con el mayor número de variables posibles para representar la realidad con mayor calidad”. ETSAZ-USJ.ZULOARK. “Arquitectura y Sociedad”. <http://carroquinoarquitectos.com>, 2010.

²⁹ LÓPEZ MANUERA, Iván. <http://www.archivodecreadores.es/creadores/zuloark-2011>

³⁰ LÓPEZ MANUERA, Iván. <http://www.archivodecreadores.es/creadores/zuloark-2011>

³¹ ZABALBEASCOA, Anaxtu “Santiago Cirugeda, el agitador de la arquitectura”, *El País*, 02/ 08/ 2007, <https://elpais.com>

³² Con *Viviendas en Azotea* se refleja bien el nivel de comunicabilidad pretendido con el futuro usuario de la vivienda a construir, al que se va a implicar en un proceso de auto-gestión y auto-construcción. Para conseguir esos objetivos el formato gráfico idóneo es el del manual de instrucciones, a él recurre siempre Recetas Urbanas. Sus proyectos se conforman con numerosos prospectos con detalladas y precisas indicaciones gráficas para el montaje de los elementos constructivos. Es necesario explicar bien los procedimientos. Se emplean axonómicas seccionadas con explicaciones, secuencias dibujadas de montaje, pictogramas con instrucciones, entre otros medios, resueltos con una estética industrial, formato de catálogo, con lenguaje gráfico y colores propios de obras y señales técnicas. La comunicación con el cliente es prioritaria en Recetas Urbanas, los efectivos medios gráficos utilizados la posibilitan.

³³ FUNDACIÓN LUIS SEOANE. “20 años de Recetas Urbanas”, <https://fundacionluisseoane.gal>, 2018.

[8] Proyecto 036 ZK, Amposta, 2004, panel de la propuesta presentada al Concurso Quaderns 2003-2004, imágenes extraídas de ORTEGA, Luis (ed.) "Amposta: primer premio estudiantes". *Quaderns d'arquitectura i urbanismo. Concurso Internacional de viviendas en Cataluña*, 2004, pp. 66-69. Paneles para el concurso de ideas de una escuela de estudios marinos en San Vicente de la Barquera (Cantabria), Zuloark, 2004, imágenes extraídas de <http://zuloark.com>

[9] *Proyecto Viviendas en Azotea*, 2008, Ciudad...!, de Recetas Urbanas, uso del manual y las instrucciones de montaje. Imágenes extraídas de <http://www.recetasurbanas.net>

³². Esos elementos diferenciadores de este estudio serán también los principales componentes de la exposición conmemorativa de su vigésimo aniversario de funcionamiento ³³:

"A través de más de dos décadas de trabajo, Recetas Urbanas ha hecho de la auto-construcción, la reutilización de materiales, la participación ciudadana y el diseño colectivo las principales herramientas de sus procesos y protocolos arquitectónicos".

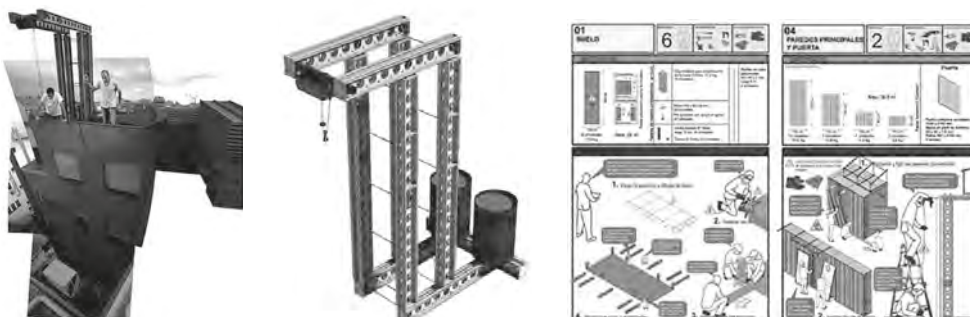
La construcción mediante el montaje será participativa y social, implicará siempre al futuro usuario en el proceso constructivo, eso ha de ser cuidadosamente planificado, el manual con una precisa y detallada descripción gráfica de las tareas a ejecutar, será la herramienta gráfica que posibilite el funcionamiento de sus acciones. El afán didáctico también caracterizará sus estrategias gráficas, por lo que será necesaria una alta comunicabilidad en sus dibujos, que deben proporcionar la información necesaria a los sectores sociales a los que se dirigen. A través de dibujos planos, fotografías, maquetas, diagramas o pictogramas da pautas sobre cómo se procede al montaje de las piezas como mecanismo recurrente de construcción. La difusión de sus estrategias de acción, conlleva una intensa y constante presencia de estrategias gráficas propias, con elementos invariables en su representación que las hacen reconocibles: uso del pictograma con imaginería tradicionalmente usada en la construcción, colores amarillo y negro, señales de atención, textos explicativos insertos en secuencias narrativas, axonometrías despiezadas, etc. Estos dibujos, resueltos mediante collages de imágenes, fotografías, pictogramas y textos, hacen de recetas urbanas un modelo en el uso de los medios gráficos. Sus planos tendrán el cometido de hacer comprensible el cómo construir a sectores amplios de la sociedad, e integrarlos en sus procesos. La representación gráfica es reflejo del carácter participativo y activista que define su arquitectura, el ideario de Recetas Urbanas va a determinar el cómo se dibuja.

Conclusiones

Al asociar estos colectivos seleccionados con trasgresión, experimentación y comunicabilidad en lo gráfico se trata de reconocer unas implicaciones determinadas entre proyectos, realizaciones y componentes gráficos, sin que esto suponga exclusividad u obviar otras cualidades, que lógicamente estarán presentes en la complejidad de sus producciones. Se podría detectar interés en la comunicabilidad de lo gráfico en todos los casos seleccionados, hay trasgresión en los dibujos de Assemble, y también la habrá en la obra y procesos de Recetas Urbanas. Habrá experimentación en lo gráfico en PKMN o Boamistura, pero también en Zuloark, Basurama o Assemble.

En los casos de Assemble, Basurama, PKMN, Boamistura, Zuloark y Recetas Urbanas, como muestra del amplio inventario de colectivos, se confirma que utilizan una expresión gráfica intencionada, bien elaborada e intrínsecamente comprometida con sus proyectos y su arquitectura, en diferentes grados y cometidos. A través de recursos formales, gamas de colores, técnicas gráficas analógicas y digitales, estos colectivos van a conformar unos imaginarios gráficos característicos que, junto a sus obras y acciones, también van a diferenciarlos y hacerlos reconocibles. Si su actividad en el panorama contemporáneo de la arquitectura busca medios diferentes o fuera de los establecido para desarrollarse, lo gráfico no será ajeno a ello. En su representación gráfica habrá investigación, reciclaje, participación, colaboración, búsqueda de otras vías, entre otras cualidades propias de los colectivos. Las tres condiciones escogidas, trasgresión, experimentación y comunicabilidad, serán índices de una expresión gráfica implicada con sus proyectos. Estas cualidades contribuyen a conseguir con eficacia dos de los objetivos principales de los colectivos: transmitir sus ideas e involucrar en sus acciones y obras a la sociedad para la que trabajan.

[9]





Arquitecturas contemporáneas en Paraguay

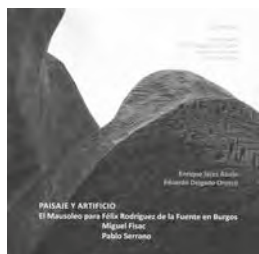
Goma Oficina (Org.)
Romano Guerra Editora/ Escola da Cidade. Sao Paulo. 2019
171 páginas. 24 x 17 cm.
Castellano
ISBN: 978-85-88585-86-7/978-85-64558-46-5

Pudiendo tratarse de un hecho casual, no resulta banal que el libro carezca de tapa en su lomo. El cosido de sus pliegos, el grosor de sus tapas de portada y contraportada, la doble tipografía que presagia dos idiomas; su estructura y construcción en suma, quedan sinceramente expuestos, resultando una certera metáfora de la arquitectura que se muestra en su interior.

Como se argumenta en la presentación, el libro nace como continuación a la idea que tuvo Lauro Rocha durante un viaje a Paraguay en 2014, de publicar en la revista brasilera *AU-Arquitettura e urbanismo* un material sobre la producción arquitectónica paraguaya del momento. Posteriores viajes y encuentros de colectivos (Goma Oficina/Aqua Alta) de los dos países, unidos geográficamente por complejas relaciones, sumado a la explosión mundial de la arquitectura paraguaya, dieron como resultado esta investigación editorial que, según sus autores: "sin intención de agotar los análisis", aborda un principio de entendimiento de la arquitectura paraguaya contemporánea.

A través de dos textos de Javier Rodríguez Alcalá y Eduardo Verri, por un lado, y Pedro Beresin y Vitor Pena, por el otro, podemos comenzar a entender la intensa relación existente entre las trece arquitecturas que se muestran como *corpus* central del libro y la realidad histórica, geo-territorial, idiomática, socio-económica y académica del Paraguay y, más focalmente, de su implicación con la compleja urbanidad de Asunción en su estrecha relación con el río Paraguay.

Se estudia, además, como se gestaron las interacciones entre arquitectos paraguayos contemporáneos y los del resto de Iberoamérica, en especial con los de Brasil y Argentina, para finalmente desembocar en los conceptos de investigación, experimentación práctica, cultura material, asimilación y transformación de los sistemas constructivos tradicionales y en la importancia de "ensuciarse los pies en el barro de la obra", como herramientas y señas de identidad de una arquitectura que, aún con toda su sinceridad, o quizá precisamente por ella, necesitará de una afinada reflexión para su entendimiento pleno.



Paisaje y artificio. El mausoleo para Félix Rodríguez de la Fuente en Burgos. Miguel Fisac y Pablo Serrano

Enrique Jerez Abajo y Eduardo Delgado Orusco
Diseño. 2018
117 páginas. 20,5 x 20,5 cm
Castellano
ISBN: 978-1-64360-027-7

La relación entre modestia de medios empleados e importancia de logros alcanzados suele ser una buena herramienta para valorar cualquier empresa.

En ese sentido, pese a lo contenido de esta publicación, editada para documentar la existencia y génesis del Mausoleo que Miguel Fisac y Pablo Serrano construyeron en el cementerio de Burgos para Félix Rodríguez de la Fuente (1928-1980), no es menos cierto que, tras la lectura del libro, se adivinan proyecciones mayores.

A pesar de que los autores coinciden en señalar que el mausoleo supone una obra menor, desconocida y poco divulgada en las carreras del arquitecto manchego y del escultor aragonés, consiguen armar sobre él una estructura analítica muy bien fundamentada.

Así, tras los emotivos textos introductorios de Carlos Labarta y Odile Rodríguez de la Fuente, los autores desarrollan una acertada lectura crítica de la obra. La contextualizan, por una parte con la visión espiritual y trascendente que Félix tenía de los ciclos vitales de la naturaleza y, por otra, con las colaboraciones que en arquitectura religiosa habían realizado ya Fisac y Serrano; un Fisac que venía de una situación profesional y personal de "angustia expresiva" y "esencialismo constructivo" que, según J. D. Fullaondo, le sobrevino tras la pérdida de su hija Anaick y de su particular "paso por el desierto" profesional de la década de los setenta.

Ambos autores destacan el papel decisivo de Marcelle, viuda del naturalista, quien dio gran libertad a Fisac y Serrano, pidiéndoles: (...) algo que no sea demasiado ostentoso pero que tenga dignidad, (...) moderno y que sea testimonio de lo que quiero decir exactamente". Un encargo poco común, abierto, cuyos ecos remiten directamente a aquel portentoso texto de Loos: "Cuando encontramos en el bosque una elevación de seis pies de largo y tres de ancho, moldeada con la pala en forma piramidal, nos ponemos serios y algo dentro nuestro nos dice: aquí ha sido enterrado alguien. Eso es arquitectura".



Arquitectura vegetal. Estrategias materiales

[AAOO*] Arquitecturas Ocasionales. Universidad Francisco de Vitoria
Ediciones asimétricas. 2018
255 páginas. 21 x 15 cm
Castellano - Inglés
ISBN: 978-84-949178-1-3

No queda tan distante aquel tiempo en que los arquitectos pensábamos y construíamos los espacios libres de la ciudad con abstractas plazas duras, en las que la presencia de vegetación era poco menos que un pecado disciplinar.

Resulta vergonzante que solo la profunda depresión económica detonada en 2008, unida a la demostración evidente de la realidad de un cambio climático, hayan provocado que a día de hoy, y lamentablemente más como una estrategia para ganar concursos que como un convencimiento colectivo asimilado, las "tintas verdes" hayan sustituido a la "escala de grises" en la documentación gráfica de nuestros proyectos; incluso cuando lo que se representa no tenga nada que ver con lo vegetal.

Mientras volvemos de lo estratégico a lo necesario, a lo urgente. Mientras nos olvidamos de lo que está de moda y, como se cita en la contraportada del libro, recordamos y recuperamos memoria sobre la presencia ancestral de lo vegetal en la tradición constructiva –*stugas* suecas, *teitos* asturianos, *mudhifs* iraquíes, quinchas peruanas...– y teórica –Marc-Antoine Laugier, Goettfried Semper...– de la arquitectura; bueno será que nos demos cuenta que solo a través de estudios plurales, serios y fundamentados, como es el caso del libro que nos ocupa, podremos valorar y filtrar la tradición vernácula para actualizar sus eternos valores a la realidad, necesidades y tecnologías contemporáneas.

Así, doce ensayos y dos casos prácticos reunidos en el texto nos conducen hacia una reflexión integral sobre las implicaciones técnicas y teóricas que las plantas han desempeñado en la configuración del espacio habitado. Especialmente interesantes los dedicados a la arquitectura e ingeniería construidas con plantas vivas, a los procedimientos de almacenamiento de información en la materia vegetal, al concepto de infraestructura verde, a los procesos productivos, pero también conceptuales, que convierten la madera en "materia para la arquitectura" y a los espacios vegetales como lugares de cambio y contrapeso a la estaticidad de la arquitectura pensada exclusivamente con materiales inertes.



Estrategias y efectos de escala

Luis Suárez Mansilla
Fundación Caja de Arquitectos. 2019.
Colección Arquia/Tesis, nº 41
245 páginas. 22,0 x 24,0 cm
Castellano
ISBN: 978-84-09-05571-5

Constituyendo la publicación de la tesis de Luis Suárez Mansilla, el libro aborda el estudio del concepto de escala como argumento propio y complejo de la disciplina arquitectónica.

Según argumenta Miguel Ángel Alonso del Val en el prefacio, dada la situación actual en la que las obras de los arquitectos contemporáneos tienen una enfermedad tendencia al discurso personalista, que minimiza el sentido relacional de la arquitectura y prioriza su valor meramente objetual, es necesario reclamar la necesidad y vigencia contemporánea de la escala y su condición relacional, para recordar que lo esencial de la arquitectura está, no únicamente en la obra, sino en la mediación que esta ejerce entre el hombre y el espacio que habita.

Entendiendo que el término escala es un concepto mucho más rico que el mero hecho de la correspondencia homotética de dos realidades, y partiendo de las definiciones de escala que hicieron Viollet Le Duc, R. M. Schindler, Frank Orr, Antonio Miranda, Charles Moore y G. P. Allen, Suarez Mansilla enuncia la suya propia. Además de afirmar que la escala regula el espectro relacional interno y externo de lo arquitectónico, resalta su doble condición instrumental y perceptiva y, por tanto, su naturaleza consustancial a la ideación y comprensión de la arquitectura.

Tras un estudio histórico del concepto de escala, en el que se focaliza en la deliberada desconexión contextual de las primeras vanguardias arquitectónicas, en su limitación del concepto de escala a la de la relación del hombre con el edificio y en la reducción de las cuestiones significativas de la arquitectura, se entra en el cuerpo central del libro. En él, y a través del brillante análisis de seis obras referenciales de Gordon Bunshaft y Marcel Breuer, construidas todas ellas en los Estados Unidos, se plantea cómo aquellos arquitectos pertenecientes a la llamada Segunda Generación supieron, sin perder su condición moderna, volver a dialogar con la historia y recuperar el vector relacional de la arquitectura, a través de acciones y estrategias proyectuales que evidencian un inteligente y preciso manejo de la escala.



Antonio Miranda. Textos críticos

Antonio Miranda
Departamento Proyectos Arquitectónicos. ETSAM.
Colección Textos Críticos#7. Ediciones Asimétricas.
2019
165 páginas. 14,8 x 21 cm
Castellano
ISBN: 978-84-949798-6-6

¡Qué pesado este de los libros de _rita! ¡Otra vez Miranda!

Pido disculpas a los ofendidos, que los habrá, pero confieso que cuanto más veo, cuanto más escucho y, sobre todo, cuanto más leo, más me pide el cuerpo, ¡perdón!, el cerebro... volver reiteradamente a autores como Antonio Miranda.

Existe además un compromiso inquebrantable que _rita estableció desde su creación con los textos de calidad y este libro contiene, incuestionablemente, escritos con esa cantidad de verdad que, según argumenta el propio Miranda, citando a T. Adorno, la garantiza. Nadie tiene culpa de que en julio de 2018 Miranda publicara su monumental *Diccionario de la modernidad. Guía para una crítica de la cultura*, que lógicamente y en función de ese compromiso cualitativo, fue también recogido en esta sección.

Sucede por añadido que, para esta séptima entrega de la colección *Textos críticos*, que viene siendo editada conjuntamente por el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM y Ediciones Asimétricas, el profesor Miranda, aplicándose a sí mismo esa exigencia de elegancia que siempre reclama como fuente de modernidad, ha tenido a bien no tirar de archivo.

Muy al contrario, se ha embarcado en la valiente empresa de construir ocho nuevos textos, genéticamente críticos –jamás he leído un texto suyo que no lo sea– en los que, como sostiene Andrés Cánovas en su presentación, titulada significativamente: “Amores compartidos”, existe firme compromiso y convencimiento en las cosas que uno sabe, pero también duda como instrumento de transformación de pensamiento, ausencia total de miedo ante los principios dogmáticamente establecidos, resistencia que no resiliencia y creencia férrea en el pensamiento estructurado y en la esperanza que abre una didáctica libre y continua. Todo ello ejemplar para quien afronte una tarea similar.

Tras una hermosa dedicatoria compartida, dirigida en general a cualquier docente de la escuela pública y, en particular, al poeta, teórico y crítico Christopher Caudwell, y de una combativa introducción-ajuste de cuentas, que radiografía en dieciocho intensas líneas los vergonzantes rasgos de la ideología dominante, Miranda nos regala un extraordinario texto en el que rastrea el origen y evolución histórica de la Modernidad. Entendida siempre como impulso resistente construido sobre conocimiento compartido y como verdadero motor de la humanidad hacia el progreso y bien común en su tridimensionalidad ética (justicia), estética (belleza) y epistémica (verdad), se convierte en instrumento de denuncia y lucha permanente contra esa visión parcial, orgánica, ahistórica, acrítica y abstrusa que nos quiere hacer confundirla con un “estilo” más para que, después, sea más fácil de destruir.

Como Miranda defiende siempre que: quien no distingue confunde, pasa de inmediato a construir un *khóris* de la Modernidad. Un abismo entre dos mundos –izquierda vs. derecha en la crítica– totalmente incompatibles y excluyentes, una estructura de oposición contradictoria afianzada en, de nuevo, dieciocho duplas de conceptos antagónicos que configuran un elemento crítico o de combate contra la confusión ideológica.

Siguiendo a Lessing, Loos, Valery y Perret, que dejaron clara la no artificio de la arquitectura, Miranda despliega un descomunal ensayo dedicado a la Poética como estructura de una modernidad que, en mutua sinergia y nunca por separado, constituye la ética, la razón y la estética. Demuestra que el gran *khóris* de la estética moderna es el que contrapone bellas artes y poéticas; lo original con lo radical, el instinto con la razón, la intuición con la dialéctica, la comunicación con la construcción, la simpleza con la claridad, la hermosura dulce con la belleza, el individualismo con la colectividad, la cultura con la civilización; en ella, justa y finalmente, los subalternos descubrirán la verdad ocultada desde el poder. Una verdad con la que el crítico libre debe establecer un firme compromiso, empezando consigo mismo, para fortalecer su resistencia contra cualquier ataque a la que Miranda llama la triple virtud moderna.

En definitiva, el libro tiene tal coherencia y cohesión interna que hasta lo casual se quiere unir a ella. Así, un aspecto de diseño editorial, común a todos los libros de la colección, como es la justificación a la izquierda del texto, toma aquí su propia carga específica de veracidad.



A propósito de los gallineros y otras construcciones en el Valle Central de Chile

Juan Paulo Alarcón Carreño (SURCOarquitectos)
Diseño editorial. 2018
200 páginas. 25,5 x 17,5 cm
Castellano
ISBN: 978-1-64360-002-4

Solo el título del libro y el nombre del autor, estratégicamente situados en un lugar que por maquetación luego quedará vacío, distinguen la portada de ser una página más. Así, esta resulta una suerte de transparencia de la estructura interna del libro.

Pura sinceridad desde el principio.

Chocleras, secadores de maíz, cobertizos, caballerizas, bodegas, gallineros, leñeras, chancheras, ranchos, chiqueros, talleres, ranchas y perreras... son documentadas y salvaguardadas mediante pregnantes fotografías en blanco y negro, tomadas desde un encuadre que nos hace recordar el punto de vista central desde el que Brunelleschi descifró la perspectiva cónica frente al Baptisterio de la Catedral de Florencia.

Ejemplar la dignidad con la que estas construcciones tan humildes soportan tan exigente encuadre.

Cien construcciones necesarias, espontáneamente auto-construidas, que según revela el autor, escaparon de esa insoportable tendencia actual hacia lo eufemístico gracias a un certero comentario de Luis Rojo recogido en el prólogo. Dejaron así de pretender ser “infraestructuras agrícolas menores”, para reconocerse, tranquilamente, como lo que son: gallineros y otras construcciones en el valle central de Chile.

Dejar de “poner en valor” para, sabiamente, reconocer valor.

Con suma honestidad, Alarcón entiende que nadie puede explicar mejor esos artefactos que quien, por pura necesidad, los ha levantado con sus propias manos. Por ello da un paso atrás para conceder todo el protagonismo a quien lo merece. Como introducción al libro transcribe palabra por palabra, la explicación casual y entrecortada de un paisano anónimo que relata, en primera persona, el proceso y prestaciones de una de las construcciones (<https://www.youtube.com/watch?v=WOYXEsTYhuv>). Ahí ya está todo, es generalizable a todas las demás, pura naturalidad que, sin buscarlo, y aún sin saberlo, construye sólida y auténtica estructura poética, libre de pretensiones de belleza y esteticismos baratos.

¡Sencillamente magistral!

La serie de fotografías se entrecruza con catorce textos en los que Alarcón cede la palabra a otros tantos acreditados autores quienes, desde dispares posicionamientos críticos, van armando un cuerpo teórico que nos ayuda a entender la estructura productiva contra la que resisten los constructores de estos artefactos; a desentrañar las leyes internas de su generación; a leer su evolución como construcciones precarias, siempre en proceso y siempre dispuestas al cambio y a investigar sus posibles conexiones con lo disciplinar y con la enseñanza de la arquitectura. Sobrevolando, sobre todos ellos, la incertidumbre sobre su consideración o no como arquitectura.

Tal y como afirman Ana Román y Arturo Franco en su texto, es un libro que se lee asintiendo, como el que habla de grandes verdades. Un libro que, además, nos provoca un constante combate interno por liberarnos de los brotes de “mediatización académica y disciplinar” que, a cada instante, tratan de imponernos una “percepción aprendida” sobre lo que sería un deseable, libre y claro entendimiento de la realidad existente.

Entonces, ¿Arquitectura sin arquitectos?, ¿Arquitectura con arquitectos? O..., quizá mejor, ¿arquitectos sin Arquitectura?

¿Deberíamos entender lo que nos muestra Juan Paulo Alarcón al modo un tanto nostálgico de aquella exposición del MOMA de la que emergió el recurrente texto de Rudofsky? O, sin estigmatizar la disciplina, ¿debemos reconocer que seguramente hemos sido los arquitectos los que, queriendo cada día inventar la Arquitectura, hemos olvidado sencillamente ir a su encuentro para saber qué es?

O, sin presuponer con ello que no lo sean, ¿deberíamos, incluso, por respeto, no pronunciar la palabra arquitectura al hablar sobre estas construcciones, puesto que ni falta que les hace y, con su mismo desprejuicio, sabríamos ser ese tipo de arquitectos que, como decía Sota: no buscando hacer arquitectura habrán hecho más por ella que los que aprendida, la siguen repitiendo?

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



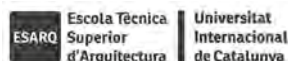
Escola Tècnica Superior
d'Arquitectura de Barcelona



Escuela de Ingeniería y
Arquitectura de la
Universidad de Zaragoza



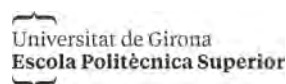
Facultad de Tecnología y Ciencia
de la Universidad Camilo José
Cela



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 Arquitetura 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



Universidad del Bío Bío,
Región del Bío Bío, Chile



La fábrica de Lafarge en Villaluenga preparada para acoger al halcón peregrino

El pasado 8 de octubre, la fábrica de Lafarge en Villaluenga de la Sagra (Grupo LafargeHolcim), anunció estar preparada para recibir en sus instalaciones una visita de altos vuelos. Se trata del halcón peregrino, un ave rapaz que se espera pueda establecerse en los próximos meses en la caja nido artificial que la planta acaba de colocar en un silo de gran altura.

La compañía ha escogido esta ubicación por estar rodeada de espacios abiertos y con disponibilidad de presas, ya que las palomas bravías abundan en la fábrica, y las torcaes en el pinar que la rodea. Además, esta iniciativa puede resultar beneficiosa para otras especies susceptibles de anidar en la caja, como es el caso del cernícalo común, un pariente del halcón peregrino de menor tamaño.

El nido está construido con materiales muy duraderos, de modo que los halcones pueden utilizarlo durante años sin prácticamente mantenimiento.

Esta es una de las primeras iniciativas desarrolladas por la fábrica de Villaluenga tras la reciente renovación del convenio de colaboración con la Asociación para la Recuperación de Rapaces Nocturnas (BRINZAL), que tiene como objetivo impulsar actuaciones conjuntas que promuevan la presencia de aves rapaces en instalaciones de la compañía en Castilla-La Mancha, así como la puesta en marcha de acciones divulgativas sobre temas de biodiversidad.



FYM-HeidelbergCement patrocinó la charla de la prestigiosa arquitecta Kazuyo Sejima, Pritzker 2010 y ahora doctora Honoris Causa por la UMA

Kazuyo Sejima, prestigiosa arquitecta japonesa, premio Pritzker 2010, protagonizó una charla centrada en su visión de la arquitectura y su amplia trayectoria en el Teatro Cervantes de la malagueña, plaza Jerónimo Cuervo, Málaga.

La arquitecta y profesora del área de Urbanismo y Ordenación del Territorio de la ETSA, Nuria Nebot Gómez de Salazar, presentó y analizó la amplia obra de la japonesa, segunda arquitecta en ser investida doctora honoris causa en España, y primera profesional propuesta por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Málaga (eAM) de la UMA.

Por su parte, Sejima, caracterizada por una armoniosa noción de abstracción blanca, levedad metálica y fluidez espacial, ha rememorado sus comienzos en el mundo de la arquitectura, deteniéndose en algunos de los proyectos, como la ampliación del IVAM valenciano, y sentenciando que la arquitectura debe ser capaz de adaptarse al constante cambio de las ciudades.

Profesora en la Universidad de Keiō, Tokio, profesora visitante en la Escuela Politécnica Federal de Lausana, Suiza y en la Universidad de Princeton, la socia arquitecta del estudio SANAA (Sejima and Nishizawa and Associates) fue galardonada en 2010 con el premio Pritzker, considerado el "Nobel" de la arquitectura. Se trata de la segunda mujer distinguida con esta distinción, después de que la anglo-irani Zaha Hadid se lo adjudicara en 2004.



30ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas Pladur®

Un año más, Pladur® llama a participar en la trigésima edición de su ya conocido concurso de Soluciones Constructivas, el más valorado del sector y un certamen de referencia para universidades y escuelas de arquitectura de la Península Ibérica.

En los últimos 30 años de concurso, más de 20.000 estudiantes de distintas universidades de España y Portugal han participado en este premio.

Bajo el lema "Lo inédito del arte" y ambientado en la Ciudad de las Ciencias y las Artes de Valencia, esta 30ª Edición del Concurso de Soluciones Constructivas Pladur® reta a los participantes a reflexionar sobre la experiencia humana más allá de lo artístico.

En esta edición se busca involucrar a los visitantes, ofreciéndoles la oportunidad de interpretar para que su visita sea una experiencia de los 5 sentidos. Como complemento también se busca crear un espacio de regeneración del barrio donde se puedan organizar diferentes actividades lúdicas intergeneracionales.

Todos los ganadores locales (España y Portugal) competirán por las siguientes categorías de premios:

Premio Mejor Proyecto Arquitectura: dotado con 6.000 euros
Premio Mejor Solución Constructiva: dotado con 3.000 euros
Mención Pladur® BIM: dotado con 1.000 euros

Podrán participar todos los alumnos matriculados oficialmente en el curso académico 2019-2020 en 1º, 2º, 3º, 4º y 5º curso o Máster Habilitante de todas las Escuelas Técnicas Superiores y Facultades de Arquitectura de España y Portugal inscritas en la presente edición.

Pladur® pone a disposición de todos los estudiantes e interesados una web específica del Concurso (www.concursopladur.com) en la que se podrá realizar la inscripción online.



ARQUIMA realiza el montaje, en tan solo tres días, de una de sus viviendas pasivas en Mallorca

A mediados del pasado septiembre, la compañía especializada en construcción pasiva industrializada ARQUIMA realizó el montaje, a pesar de las inclemencias climáticas, de una de sus casas biopasivas en Mallorca (Islas Baleares).

Este proyecto del aparejador y delegado de ARQUIMA, Joan Brunet, y de la arquitecta María Magdalena Fons Gayá, ubicado en Sant Llorenç des Cardassar, es el primero totalmente ecológico de esta población mallorquina.

A pesar de las inclemencias meteorológicas, el montaje de la estructura y de la envolvente de la vivienda se realizó en tan solo tres días, hecho que pone de manifiesto el alto grado de industrialización con el que ARQUIMA desarrolla sus proyectos. Los muros de fachada llegaron a la isla en ferri a bordo de camiones, desde la fábrica de ARQUIMA en Barcelona. La fabricación de los diferentes módulos en la sede central de ARQUIMA ha tenido una duración de siete días.

En este caso, se trata de una vivienda unifamiliar en la que la construcción pasiva que permite el sistema constructivo de la compañía alcanza su máxima potencialidad. La casa, de una sola planta en forma de "H" y con patio central con diseño romano, consta de 160,79 m².

Este es el sexto proyecto de ARQUIMA en las Islas Baleares, si bien ya están en fase de desarrollo otros cuatro que verán la luz en los próximos meses.

Para más información visita: www.arquima.net



Cosentino presenta la 14ª edición de Cosentino Design Challenge

CDC es una iniciativa que se enmarca en la apuesta de Cosentino por el talento y la creatividad de los futuros profesionales del diseño y la arquitectura, disciplinas tan relacionadas con el negocio y la actividad que desarrolla la multinacional almeriense. CDC se convierte una oportunidad única que pone en contacto a estudiantes con los materiales y productos que en un futuro aplicarán en sus proyectos laborales.

En la categoría de Arquitectura, Cosentino propone desarrollar proyectos basados en la temática "Cosentino y habitar el espacio urbano (street room)".

En la categoría de Diseño, la materia sobre la que deben trabajar los alumnos es "Cosentino y la tradición local: alta artesanía contemporánea".

Para estas dos sugerentes propuestas, la compañía Cosentino deja libertad absoluta para investigar y crear; el único requisito es incluir alguna de las innovadoras superficies que Cosentino ofrece al mundo de la arquitectura y el diseño.

Para más información visita: www.cosentino.com



PLADUR® incorpora su tecnología PLADUR® AIR a todos sus techos

Pladur® da un paso más incorporando la tecnología Pladur® Air a todas sus placas FON+.

Esta tecnología, además de ofrecer un excelente confort acústico, una gran variedad de diseños y una gran resistencia, que permite a los usuarios despreocuparse del mantenimiento, mejora aún más las placas ya que optimiza la calidad del aire que se encuentra en el interior de la estancia.

Las placas Pladur® Air absorben hasta un 60% los formaldehídos y los transforman y neutralizan en compuestos inertes, evitando así que se vuelvan a emitir de nuevo al ambiente y protegiendo a las personas que se encuentran en la sala.

Su aplicación está especialmente recomendada en escuelas y guarderías, ya que es una garantía de confort y salud para los más pequeños gracias a la protección que garantiza Pladur® Air frente a los elementos químicos nocivos. También está indicado para espacios como hoteles, cines, teatros, centros comerciales, bares o restaurantes, en los que se quiere mantener el aire limpio para preservar la salud de las personas y, además, se busca conseguir un buen acondicionamiento acústico.

La gama de techos Pladur® FON+ con Pladur® Air favorece el acondicionamiento acústico, mejora de la salud de las personas y el diseño de interiores. Además, debido a su excelente rendimiento acústico, los techos Pladur® mejoran el confort de sus ocupantes. Estos aspectos son muy relevantes para los consumidores, ya que el 86% de la gente encuestada se siente molesta por el ruido en sus casas, y el 85% se siente molesta por el ruido en sus lugares de trabajo.

Para más información detallada sobre la tecnología Pladur® Air visita: www.pladur.com



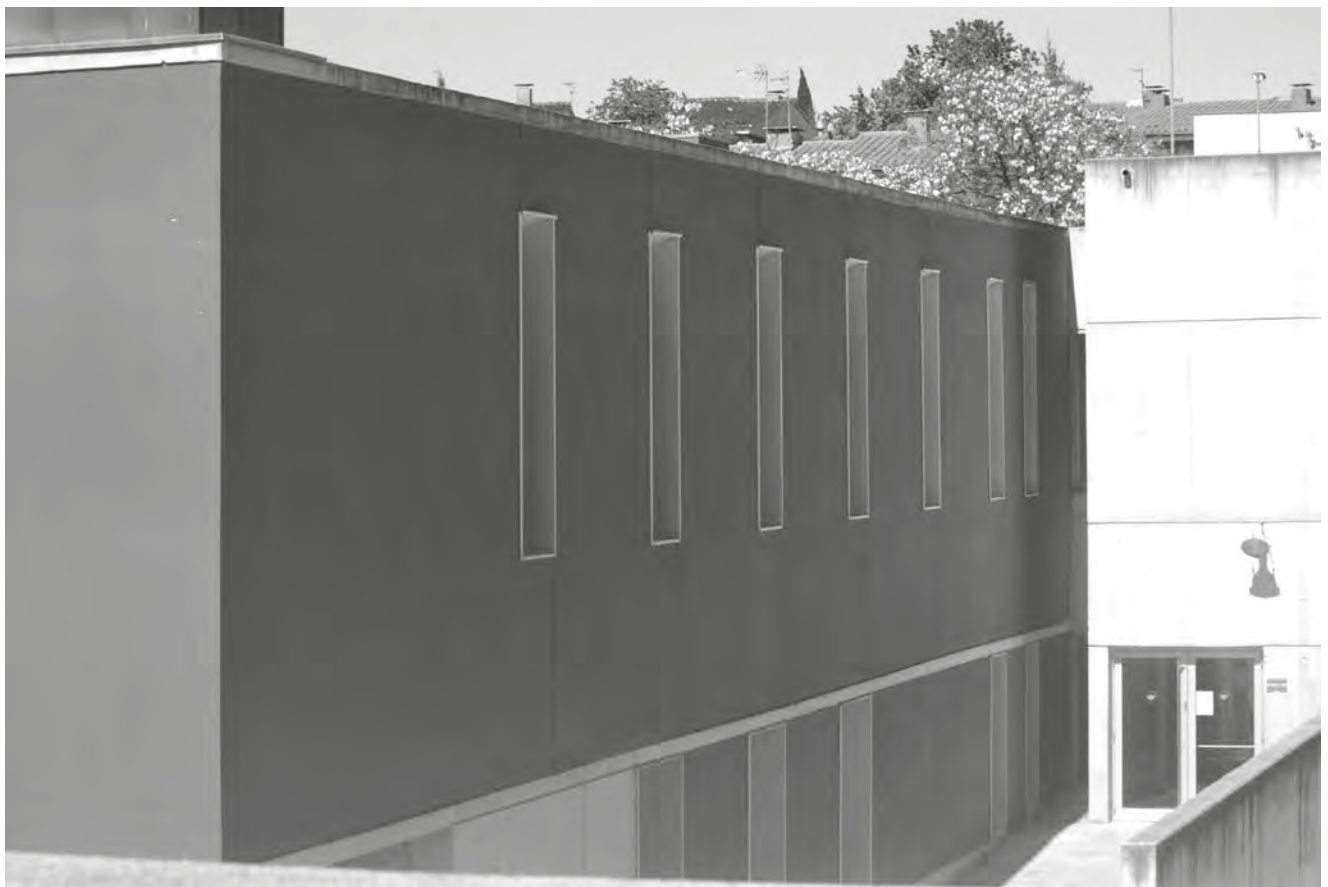
Universitat de Girona
**Departament d'Arquitectura
i Enginyeria de la Construcció**

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>



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



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.