
Juan Domingo Santos
Memoria y experiencia

Andrés Abásolo Alcázar
La amenaza de lo doméstico

Raimundo Bambó Naya
El Gran Hotel de Jaca: una infraestructura para el turismo de montaña

Javier Martín de Bustamante
Viaje al Origen. Un recorrido por la historia de la arquitectura umbilical

F.J. Espejo Gutiérrez, M.C. González Gasca y E. Mendizábal Samper
Iluminación nocturna arquitectónica del románico en la ciudad de Segovia y el diseño 3D

Beatriz Matos
La idea de escala en Chillida

Juan Ignacio Mera González
Continuidad - Concentración

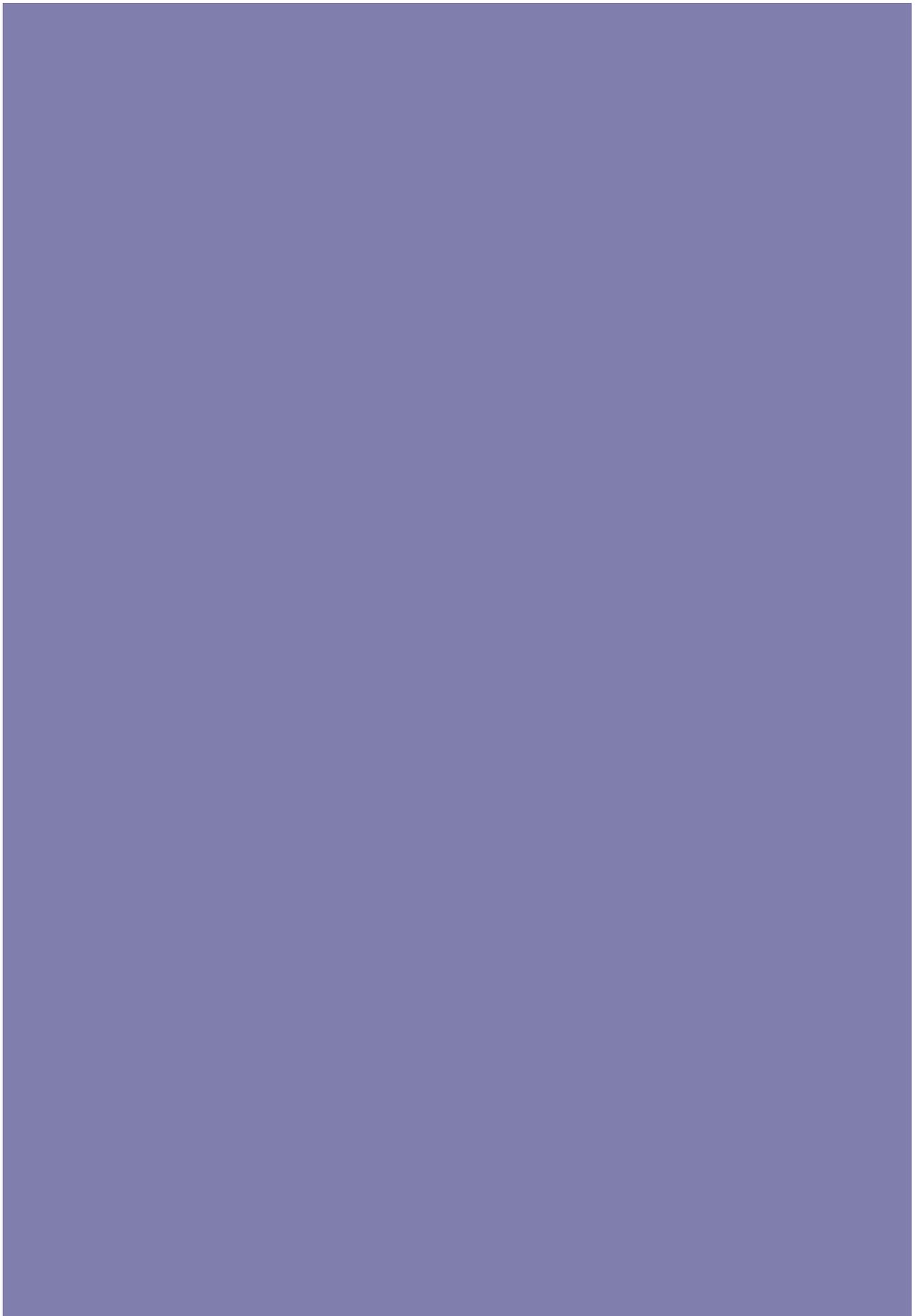
Marina Rodríguez Sotoca
Untitled-Unlimited. UNLANDSCAPE. El Paisaje Indefinido*

Mara Sánchez Llorens
¡Todos a bordo... nos vemos en el Ártico! La evolución democrática de la arquitectura eco-lógica de Ralph Erskine

Rafael Serrano Sáseta
Jean-Jacques Lequeu y los géneros en la arquitectura de la Ilustración

José María Silva Hernández-Gil
Un lugar para el hombre: hacia una monumentalidad moderna

Leonardo Tamargo Niebla
Archigram: actualizar la arquitectura heredada



REIA

#04

REVISTA EUROPEA DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA



Universidad
Europea

LAUREATE INTERNATIONAL UNIVERSITIES

COMITÉ CIENTÍFICO

Juan Navarro Baldeweg
Universidad Politécnica de Madrid

Juan José Lahuerta
Universidad Politécnica de Cataluña

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

José Morales
Universidad de Sevilla

Ricardo Sánchez Lampreave
Universidad de Zaragoza

Fernando Quesada
Universidad de Alcalá de Henares

Ángel Martínez García-Posada
Universidad de Sevilla

Ginés Garrido
Universidad Politécnica de Madrid

Orsina Simona Pierini
Politecnico di Milano

Bruno Melotto
Politecnico di Milano

Marcos Cruz
The Bartlett School of Architecture. London

Javier Moclús
Universidad de Zaragoza

Ricard Pié
Universidad Politécnica de Cataluña

Ramón Araujo
Universidad Politécnica de Madrid

Consuelo Acha
Universidad Politécnica de Madrid

Santiago Huerta
Universidad Politécnica de Madrid

Javier Ruíz
Universidad Politécnica de Madrid

Max Aguirre
Universidad de Chile

Milla Hernández Pezzi
Universidad Politécnica de Madrid

Miquel Adriá
Crítico e historiador independiente. México

María José Pizarro
Universidad Politécnica de Madrid

EDITORES

Fernando Espuelas
Óscar Rueda
David Casino

CONSEJO EDITORIAL

Sergio Calvo
*Director de la Escuela de Doctorado
e Investigación. UEM*

Miguel Gómez Navarro
Director de la Escuela Arquitectura. UEM

Fernando Espuelas
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Expresión Gráfica, Historia, Arte y Diseño. UEM*

Óscar Rueda
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Expresión Gráfica, Historia, Arte y Diseño. UEM*

Francisco Domouso
*Departamento de Tecnología y Gestión de la
Edificación. UEM*

Miguel Lasso de la Vega
*Director Académico de Arquitectura, Diseño, Civil y
Edificación. UEM*

Óscar Liébana
*Departamento de Tecnología y Gestión de la
Edificación. UEM*

Gonzalo Fernández
Urbanismo, Ingeniería Civil y Aeroespacial. UEM

Pedro Pablo Arroyo
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Expresión Gráfica, Historia, Arte y Diseño. UEM*

Susana Moreno
*Departamento de Tecnología y Gestión de la
Edificación. UEM*

José Luis Esteban Penelas
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Expresión Gráfica, Historia, Arte y Diseño. UEM*

David Casino
*Departamento de Proyectos Arquitectónicos,
Expresión Gráfica, Historia, Arte y Diseño. UEM*

REIA es una revista de investigación indexada
en DICE y LATINDEX

DISEÑO GRÁFICO
gráfica futura

CONTINUIDAD DIGITAL
Fabricio Santos

PUBLICACIÓN SEMESTRAL
ISSN: 2340-9851

DIRECCIÓN
Universidad Europea de Madrid
Campus Villaviciosa de Odón
C/ Tajo, s/n. Urb. El Bosque 28670
- Villaviciosa de Odón - Madrid
reia@reia.es | <http://reia.es>

DERECHOS RESERVADOS | COPYRIGHT
Se autoriza la reproducción total o parcial de los
textos, siempre y cuando se cite su procedencia.

© de la edición: REIA. Universidad Europea
de Madrid
© de los textos: sus autores
© de las imágenes: sus autores

La revista REIA se acoge al sistema Creative
Commons por la que el autor permite el uso
del artículo en la propia revista y en cualquier
repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado
sin generar compensación económica alguna.
No se permite el uso comercial de la obra original
ni de las posibles derivadas.



Reconocimiento - NoComercial - CompartirIgual
(by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la
obra original ni de las posibles obras derivadas, la
distribución de las cuales se debe hacer con una
licencia igual a la que regula la obra original.

MANUAL DE PUBLICACIÓN PARA LOS AUTORES

CRITERIOS DE PUBLICACIÓN

Los textos deberán ser originales ni haber sido publicados previamente.

Estarán escritos en español o inglés y se acompañarán de un resumen en inglés y español de no más de 200 palabras. A continuación del resumen se incluirán las palabras clave (hasta seis) representativas del contenido del artículo.

Los artículos a publicar deberán haber superado positivamente una revisión ciega por pares elegidos entre los componentes del Comité Científico, además de cumplir los requisitos de extensión y formato que se marcan.

El juicio positivo o negativo de cada evaluador debe acompañarse de una justificación argumentada. En este informe dictaminará si el artículo está en una de las siguientes situaciones:

- Publicable
- Publicable con modificaciones
- No publicable

En el segundo de los supuestos se incluirán las posibles mejoras que debería introducir el autor en una segunda opción.

Si las modificaciones introducidas son sustanciales los artículos pueden ser remitidos de nuevo a los evaluadores.

Los autores proporcionarán las imágenes en formato digital con calidad suficiente para acompañar el texto del artículo, así mismo facilitarán la procedencia de dichas imágenes.

La composición final de texto e imágenes será exclusiva competencia de los responsables editoriales de la revista, que ajustarán la forma final a los criterios de estilo de la misma.

En ningún caso la revista modificará el texto enviado y aprobado.

La autoría se respetará escrupulosamente, no pudiendo utilizarse el material enviado más que para la publicación en la revista. Cualquier otro uso que no sea este deberá contar con la autorización expresa del autor. Los autores podrán incluir una dirección informática que se publicará con el artículo en el caso de que deseen establecer comunicación con los lectores.

Lo expresado en los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores, la dirección de la revista no lo comparte por el simple hecho de su publicación.

MANUAL DE ESTILO

- **Extensión máxima:** 5.000 palabras
- **Formato:** Word / Tipo: Calibri 12. Espaciado: 1,5

- **Datos del autor:** Nombre y Apellidos / Dirección de correo electrónico / Universidad o entidad a la que pertenece el autor
- **Resumen:** En español e inglés. Máximo 200 palabras
- **Imágenes:** Escaneadas en jpg con calidad suficiente, mínimo 200 dpi
- **Sistema de citación:** ISO 690
- **Los originales deben ser remitidos a la siguiente dirección:** reia@reia.es

FUNCIONAMIENTO INTERNO

La solicitud de colaboraciones (*call for papers*) estará abierta durante un tiempo suficiente (unos dos meses para cada número).

Una vez cerrada la convocatoria, se remitirá cada artículo recibido que cumpla los requerimientos formales a los revisores. La designación de los revisores se hará por el equipo editorial y será secreta.

Se garantiza el doble anonimato: tanto de los autores para los revisores, como de los revisores para los autores.

Los revisores tendrán un plazo fijado por los editores para realizar su valoración e informe desde la remisión de los artículos, nunca será superior a un mes.

El autor dispondrá de 15 días naturales desde la comunicación del informe de los evaluadores para enviar el artículo mejorado, si el informe emitido va en este sentido.

Los informes de evaluación tendrán una argumentación justificativa.

Toda la comunicación, tanto con los articulistas como con los evaluadores, se realizará a través de un interlocutor único del equipo editor manteniendo el anonimato tanto para el autor como para el revisor en cada caso.

Las comunicaciones se realizarán a través de la cuenta de correo electrónico habilitada al efecto por la UEM. reia@reia.es

Cada artículo que necesite mejora sólo será susceptible de un envío alternativo.

Si se recibieran más artículos con valoración positiva que susceptibles de incorporarse en un número determinado de la revista, los excedentes se publicarán en el número siguiente. La selección atenderá al orden cronológico de la recepción positiva de los informes de los evaluadores.

DERECHOS DE AUTOR

La revista REIA se acoge al sistema *Creative Commons* por la que el autor permite el uso del artículo en la propia revista y en cualquier repositorio vinculado a ésta por tiempo ilimitado sin generar compensación económica alguna.

ÍNDICE

-
- 9 Juan Domingo Santos
Memoria y experiencia
-
- 21 Andrés Abásolo Alcázar
La amenaza de lo doméstico
- 37 Raimundo Bambó Naya
El Gran Hotel de Jaca: una infraestructura para el turismo de montaña
- 55 Javier Martín de Bustamante
Viaje al Origen. Un recorrido por la historia de la arquitectura umbilical
- 73 F.J. Espejo Gutiérrez, M.C. González Gasca y E. Mendizábal Samper
Iluminación nocturna arquitectónica del románico en la ciudad de Segovia y el diseño 3D
- 93 Beatriz Matos
La idea de escala en Chillida
- 105 Juan Ignacio Mera González
Continuidad - Concentración
- 121 Marina Rodríguez Sotoca
Untitled-Unlimited. UNLANDSCAPE. El Paisaje Indefinido*
- 137 Mara Sánchez Llorens
¡Todos a bordo... nos vemos en el Ártico! La evolución democrática de la arquitectura eco-lógica de Ralph Erskine
- 159 Rafael Serrano Sáseta
Jean-Jacques Lequeu y los géneros en la arquitectura de la Ilustración
- 175 José María Silva Hernández-Gil
Un lugar para el hombre: hacia una monumentalidad moderna
- 193 Leonardo Tamargo Niebla
Archigram: actualizar la arquitectura heredada
-

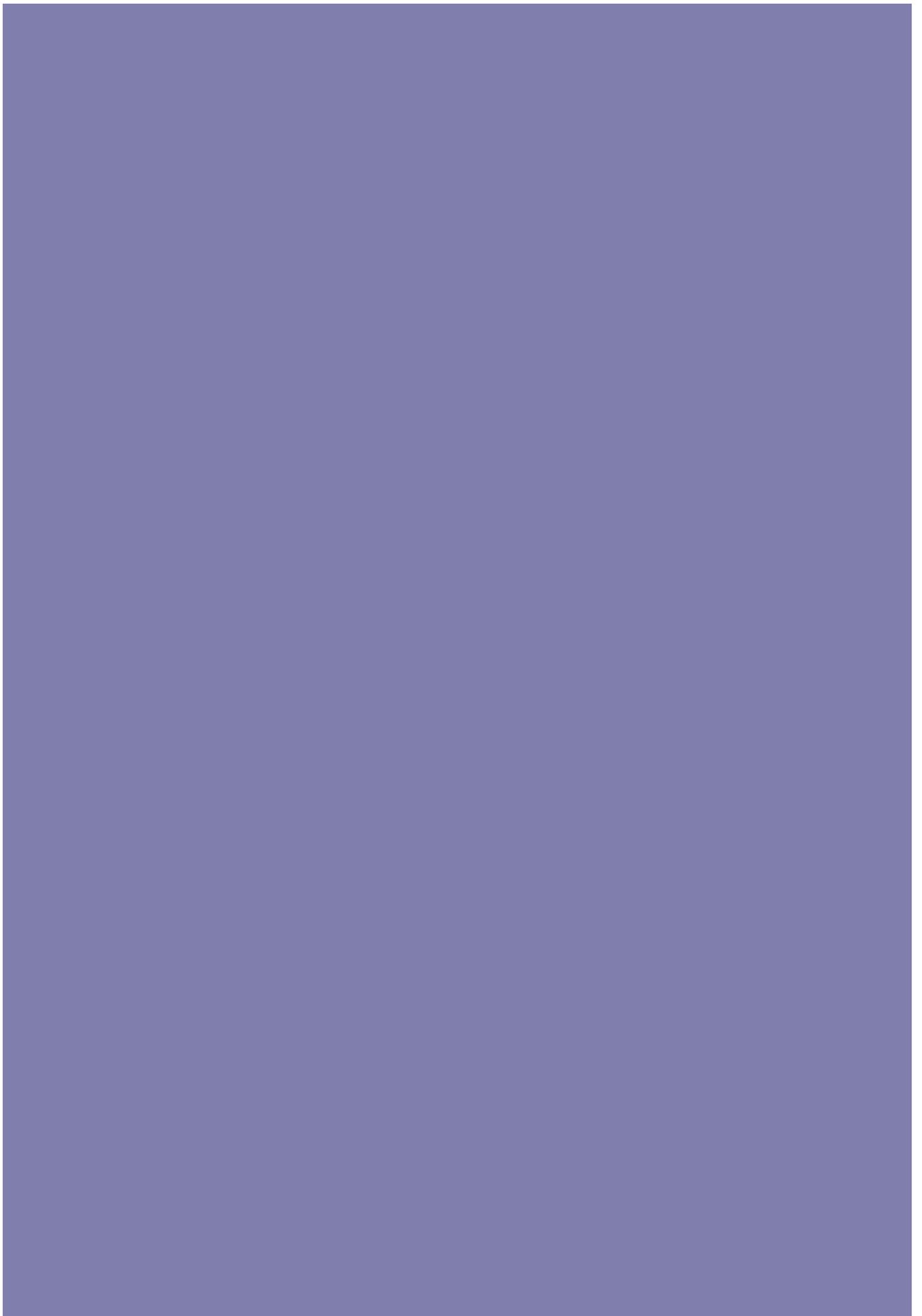


REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Domingo Santos

Universidad de Granada / jdomingosantos@gmail.com

Memoria y experiencia
/ Memory and experience



El papel de la memoria ha sido diferente a lo largo de la historia y está condicionado al desarrollo y al progreso de una cultura. El arte de la memoria resulta esencial para la subsistencia de sociedades menos avanzadas y es un complemento adicional para las sociedades modernas. Los pueblos primitivos practican el adiestramiento de la memoria para no olvidar su pasado, los griegos inventaron la nemotecnia como una más de las artes que luego pasaría a Roma y de aquí a la tradición europea. En la actualidad nuestra sociedad ha superado esta actividad de la retentiva con la escritura y la aparición de la imprenta y otras técnicas de archivo más avanzadas. Digamos que hemos dejado de desarrollar el ejercicio de la memoria para pasar a interpretar los recuerdos. Pero frente a la memoria colectiva, útil para introducir orden y referencia en el contexto de una sociedad, hay también una memoria individual, la que fabrica cada individuo con sus propias experiencias y recuerdos. Esta fórmula para viajar por los recuerdos se inicia con la expresión popular «me acuerdo de...», con la que se puede revivir lo que llevamos dentro y sale a la luz motivado por el encuentro con una circunstancia o un hecho casual. Un sentimiento que resurge cuando desde el presente se invoca al pasado y por un instante nos transportamos a experiencias perdidas en la memoria. «Me acuerdo de...» es una llave sorprendente para reencontrarnos con el pasado a través del presente, una especie de metahistoria en la que lo recordado cobra vida de nuevo, inesperadamente, por azar. Es difícil explicar qué sucede exactamente dentro de nosotros cuando se abren las puertas del pasado y reaparecen experiencias anteriores, recuerdos que vuelven lejos de aquellos momentos pero llenos de las mismas sensaciones. La memoria es una extraña caja de recuerdos capaz de guardar minuciosamente esos instantes no se sabe cómo, dónde ni por qué, y que un día por sorpresa se presentan ante nosotros.

Los «me acuerdo de...» son viajes a la memoria a través de recuerdos irrelevantes, banales, momentos cotidianos sin importancia -consustanciales a la vida del hombre-, que se diluyen con la misma rapidez con la que vienen a la memoria porque no merecen formar parte de la Historia. Son recuerdos introspectivos que conviven junto al imaginario colectivo de una generación y sus vivencias. Esta expresión popular es frecuente encontrarla en conversaciones de diario y generalmente reviste un cierto aire de nostalgia por un tiempo anterior. Son pedazos de memoria, a veces inocentes, despiadados otros, que andan escondidos en nuestro interior y que un día aparecen por sorpresa movidos por el resorte de un acontecimiento inesperado. Los «me acuerdo de...», como decía Georges



Figura 1. Estudio de arquitectura del autor en la torre alcoholera de la antigua fábrica de azúcar de San Isidro, Granada (2009)

Perec en la contraportada de su libro *Je me souviens*: «son pequeños trozos de cotidianidad que fueron vividos y compartidos y luego olvidados. Sin embargo, de repente regresan por azar o porque han sido buscados entre amigos una noche; es algo que aprendimos en el colegio, un campeón, una canción, un cantante o una costumbre totalmente banal, que por un milagro es arrancada a su insignificancia y es reencontrada por unos instantes provocando unos segundos de una impalpable y pequeña nostalgia».¹

Esta manera de recordar es también una forma de conocimiento, una visión personal y subjetiva del mundo, de las cosas o de un lugar a través de nuestras propias experiencias. La memoria se espesa con facilidad en el tiempo, cuántas cosas caen en el olvido continuamente para desaparecer y extinguirse con cada vida, historias sin importancia de lugares, objetos y personas, historias íntimas que no tienen posibilidad de salir a la luz ni ser recordadas, ni oídas ni transmitidas por nadie, historias, por ejemplo, y esto me viene ahora mismo a la memoria y lo escribo para no olvidarlo nunca, de recuerdos de mi encuentro con una antigua fábrica de azúcar convertida en mi lugar de trabajo desde hace más de veinticinco años: (figura 1)

Me acuerdo de esos momentos en los que pasaba en tren junto a la torre de una antigua fábrica de azúcar y de haber pensado que aquel lugar podía convertirse en mi estudio de arquitectura.

Me acuerdo de arrepentirme de no haber hecho más cosas en aquel tiempo.

Me acuerdo de mis recuerdos sobre aquel lugar cuando viajaba.

Me acuerdo de que en el año 2007 la torre cumplió 100 años.

Me acuerdo de no tener reloj y medir el paso del tiempo con los trenes que circulaban en distintas direcciones.

Me acuerdo de ver pasar el tren viniendo hacia mí. (figura 2)

Me acuerdo de las inundaciones del mes de septiembre y de los sonidos de las gotas de lluvia al caer en los cubos de chapa y plástico dispuestos bajo la cubierta.

1. Georges Perec: *Me acuerdo*, Córdoba: Berenice, 2006. La edición original en francés *Je me souviens* es de 1978.



Figura 2. Vista de la torre alcoholera de la fábrica de azúcar desde las vías del tren

Figura 3. Lavabos de porcelana blanca ocupando el suelo de la alcoholera de la fábrica de azúcar



Me acuerdo de entrar al interior de la torre entre una multitud de lavabos de porcelana amontonados en el suelo que causaban la sensación de una alfombra blanca con relieves. (figura 3)

Me acuerdo de las preguntas que me hacía sobre aquel lugar y las imágenes que comenzaban a desfilarse por mi mente.

Me acuerdo de un extraño olor dulzón que flotaba en los espacios de la fábrica y que en algún lugar de mi cabeza inexplicablemente se relacionaba con la imagen de una barra alargada.

Los recuerdos, aunque ocasionales y fragmentarios, son parte de nuestras vidas y una manera autobiográfica de reconocernos. Los «me acuerdo de...» van mucho más allá del simple recuerdo de un hecho sin importancia, pueden facilitarnos informaciones valiosas de una época, de la visión de una generación, incluso reconstruir, como en una fotografía, acontecimientos que de otra manera mueren con nosotros.

El polifacético y controvertido artista plástico americano Joe Brainard (1942-1994) escribió un libro muy personal con este mismo título, *I remember*,² en el que recoge toda una serie de confesiones muy valientes, a modo de relatos de vida, con los que el autor ha viajado a lo más profundo de su memoria para ofrecernos una visión doble del mundo, la propia y la de su país, con fugaces recuerdos que van desde el primer dibujo realizado de una novia y su velo, el recuerdo de pasar la mano por debajo de las mesas de los bares y notar los chicles pegados, las primeras erecciones y el temor de que se tratara de una enfermedad, o el sabor del agua después de un helado hasta asuntos relacionados con la ciudad y sus arquitecturas, como las luces de color de los locales nocturnos, los taburetes giratorios de los *dinners* neoyorquinos y las lavanderías encendidas toda la noche, un paseo por un selectivo conjunto de recuerdos que construyen un paisaje fugaz de su personalidad y de su mundo, o al menos del retrato de una cultura visto desde su peculiar recuerdo.

2. Joe Brainard: *Me acuerdo*, Madrid: Sexto piso, 2009. La edición original en inglés *I remember* es de 1970. Perec emparentó en título, forma y contenido su libro con el de Brainard en 1978.

La película *Slumdog Millionaire*³ narra la historia de Jamal Malik, un joven hindú huérfano superviviente en una barriada marginal de Bombay cuya vida cambia el día que decide participar en el famoso concurso televisivo de preguntas y respuestas ¿*Quiere ser millonario?* Con sorpresa para el presentador y los espectadores que asisten al programa, Jamal logra responder correctamente a todas las preguntas a las que es sometido recurriendo a la técnica de los «me acuerdo de...». Cada pregunta se convierte para el joven en un viaje al pasado y una excusa para relacionar su respuesta con el recuerdo de una experiencia vivida. Jamal Malik nos hace ver que es posible alcanzar un conocimiento sobre las cosas a partir de nuestras propias experiencias, o al menos una apreciación de ellas a través de nuestro quehacer diario. El arquitecto Álvaro Siza cuenta cómo un recuerdo de su infancia le habría condicionado para siempre la manera de disponer las ventanas en sus edificios, evitando exagerar la exposición de los espacios al exterior, y recuerdo también oír decir a un amigo arquitecto que la arquitectura más que una invención es una actividad que se descubre a través de nuestros recuerdos y experiencias.

Georges Perec al final de su libro *Je me souviens* deja unas páginas en blanco como invitación al lector para que éste anote sus propios «me acuerdo de...» y el periódico El País, en su página web⁴ tiene abierta una página para quien desee enviar frases con sus «me acuerdo de...», con un interesante artículo de Guillermo Altares sobre el recuerdo⁵. Sería interesante que cada uno de nosotros confeccionara un cuaderno propio con nuestros recuerdos, un ejercicio de memoria que deberíamos realizar en algún momento de nuestras vidas sin pudor de ningún tipo.

* * *

«Durante seis años, al menos cuatro veces cada mes recorría en tren el trayecto Granada-Sevilla. De aquellos viajes en mi época de estudiante recuerdo el paisaje agrícola de la vega con las frondosas choperas de fondo y el momento en el que pasaba junto a los muros de una antigua fábrica de azúcar abandonada.

Un día decidí adentrarme en el recinto que hasta entonces había sido una silueta en mis viajes. El interior presentaba un estado irregular, con edificaciones semiderruidas, silos, carboneras e infraestructuras de ferrocarril abandonados. Era un lugar apartado y extraño en el que se mezclaban fragmentos de paisaje agrícola con edificaciones industriales, lo que provocaba una sensación realmente confusa. Recuerdo cómo una higuera de gran tamaño ocupaba el interior de una pequeña nave, o cómo los silos se cubrían de una espesa vegetación desfigurando con una nueva topografía su primitivo uso (figura 4). Todo tenía una escala indeterminada y, en un sentido amplio, cada elemento participaba de una serie de relaciones que le daban una dimensión aún mayor. Me gustaba pasear por aquel territorio diferente, cargado de memoria, sentir su

3. La película *Slumdog Millionaire* es una coproducción RU/EEUU, del año 2008, dirigida por Danny Boyle y ganadora de 8 oscars.

4. www.elpais.com

5. El País, *Babelia*, 28/03/09 pág.8, sección «El libro de la semana»

Figura 4. Vista del recinto de la fábrica de azúcar San Isidro desde las zonas agrícolas de la vega de Granada



historia y el paso del tiempo, pero sobre todo percibir que las cosas convivían entre sí de una forma especial, enlazadas por argumentos que se expresaban de otra manera, con un lenguaje distinto al que había aprendido en mis años de estudiante. Así que decidí dejarme llevar por los acontecimientos y descubrir por mi cuenta las posibilidades que aquel ámbito me brindaba.

Poco a poco comencé a familiarizarme con la situación y, aunque era consciente de que el lugar no recibía la atención requerida, pensé que resultaba mejor mantenerlo así por un tiempo, ya que el abandono en el que se hallaba era sugerente y permitía imaginar con libertad mientras se transformaba. Las imágenes enlazadas de arquitectura y paisaje agrícola mostraban el culto erróneo que se daba a las construcciones industriales en detrimento de los demás elementos considerados como secundarios, así que empecé a descubrir los equívocos de aquel territorio y a pensar en él de manera menos autónoma y más vinculada a las relaciones que pudiera establecer.

Decidí realizar entonces una lectura de la fábrica consistente en que ninguna parte prevalecería sobre el resto y el interés por algún hecho seleccionaría el lugar para su disfrute. Las cosas que encontraba fuera de lugar ejercían una atracción especial, de manera que nada debía alterarlas ni deshacer el equilibrio en el que se encontraban, una actuación mal encaminada podría deshacer el encanto y acabar con la atmósfera reinante. A partir de ese momento observaba sin hacer distinción y dedicaba el tiempo a conocer minuciosamente espacios que por lo general eran poco frecuentados. Para ello organizaba con los amigos incursiones a lugares elegidos al azar en busca de posibles hallazgos que, cuando se producían, celebrábamos con alguna comida improvisada en el lugar del suceso. Otras veces trasladaba objetos de un lugar a otro que eran olvidados en el sitio durante un tiempo. Todo con el propósito de reivindicar el emplazamiento elegido. (figuras 5 y 6)

Esta acción democratizadora del territorio supuso su liberación y los elementos de la fábrica comenzaron a desempeñar un papel diferente al



Figura 5. Sesión crítica y exposición de los trabajos de fin de curso de los estudiantes de la escuela de arquitectura de Granada en la azucarera

Figura 6. Imágenes de algunas de las actividades e incursiones realizadas con amigos: sesiones de debate, cine de verano y pic nic en la fábrica de azúcar San Isidro

Figura 7. Excursión en los recintos de carboneras de la fábrica con estudiantes de la escuela de arquitectura de Granada.



que tuvieron cuando los conocí al principio. De manera que las referencias obvias desaparecieron y los lugares comenzaron a ser vistos igualmente importantes, espléndidos o decepcionantes, sin jerarquía entre ellos. Si tenían interés las arquitecturas industriales, también podían tenerlo la topografía, las infraestructuras o los intersticios que quedaban entre ellos. Naturalmente esta visión de la fábrica contrastaba con la del visitante, ya que los primeros planos cedían protagonismo a favor de cuestiones menos evidentes, lo que no dejaba de ser interesante pues permitía apreciaciones diferentes de aquel lugar.

Con el tiempo llegué a estar cada vez más convencido de que tener conciencia histórica y patrimonial sobre aquel lugar no implicaba quedar atrapado por su memoria y que era necesario abordar la historia y su significado de un modo más relajado, menos dramático, de manera que pudiéramos obtener de un hecho, cosa o lugar, una visión más amplia que la dimensión concreta de lo observado. De acuerdo a esta idea llevé a la práctica una serie de experiencias que me permitieron ampliar la noción que tenía de los lugares, relacionándolos entre sí mediante

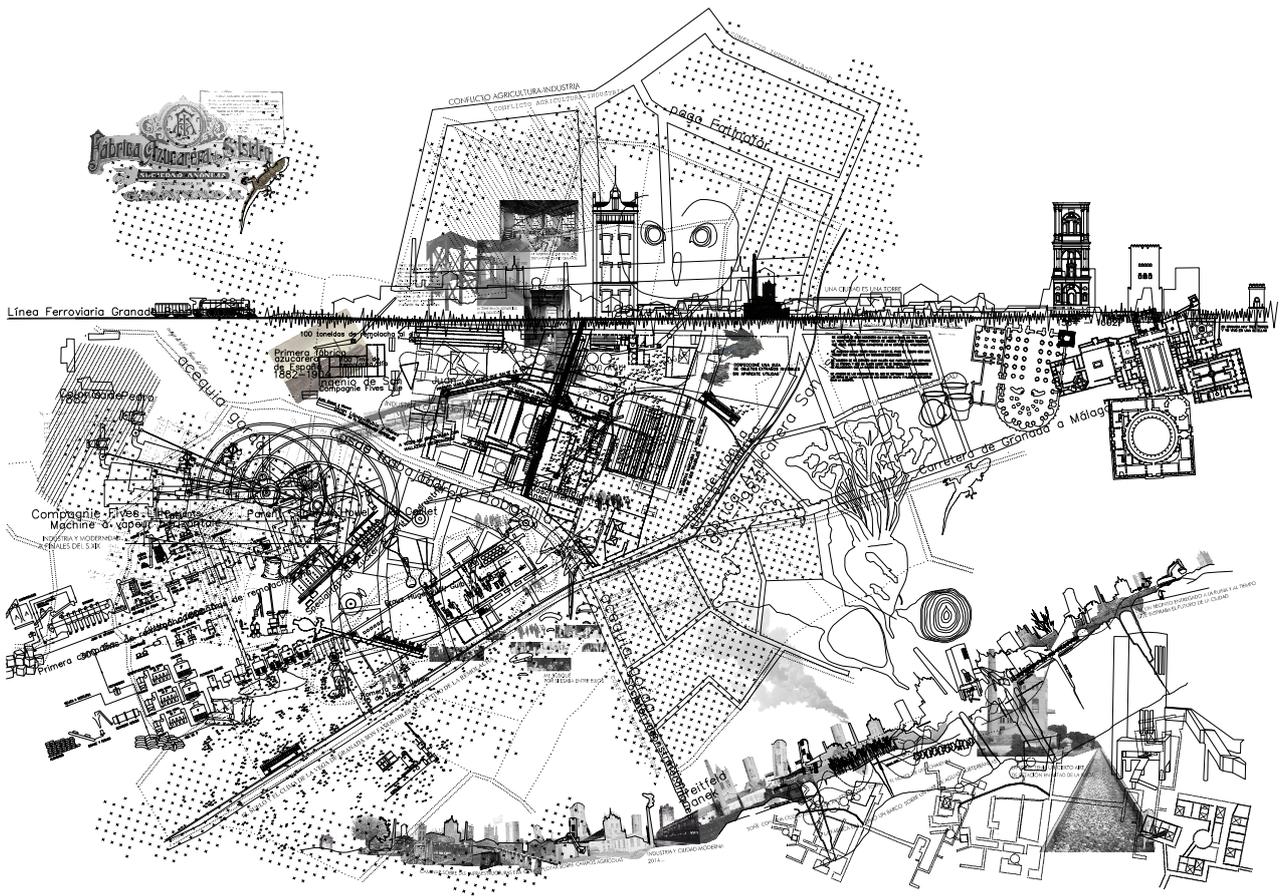


Figura 8. Mapa de tiempos y de actividades con los hallazgos más relevantes.

actividades. Reemplacé la mirada crítica por una actitud más física a través de una serie de acciones que cada cierto tiempo llevaba a cabo mientras trabajaba preferentemente en la recuperación de la antigua torre alcoholera para ocuparla como estudio de arquitectura. Construí un taller de carpintería en ella para arreglar ventanas, vigas y suelos en mal estado, y puse a funcionar de nuevo el sistema eléctrico existente. Al cabo de un cierto tiempo y con gran esfuerzo logré estabilizar la situación. Desde entonces el trabajo consiste en mantener este equilibrio, lo que me ocupa un tiempo semanal, sobre todo en los cambios de estación.

Recuerdo haber hecho excursiones por el recinto para conocer distintos lugares cada día. Jugaba a poner nombres a los sitios relacionando la toponimia de los espacios con actividades futuras, posibles o deseables (figura 7). De este modo, la nave principal de la fábrica se destinó a conferencias y exposiciones –si antes había sido el lugar de producción del azúcar ahora lo sería del conocimiento–, los silos de remolacha fueron durante un tiempo los estanques de agua y las carboneras, el cine al aire libre durante el verano. Incluso un mismo lugar podía llegar a tener varios nombres de forma simultánea. Finalmente todo se recogía en un dibujo donde se localizaban las actividades y los hallazgos, ofreciendo una visión más próxima a un mapa que a una representación física del territorio. Cada incursión, además, suponía elaborar un mapa relacional de objetos y lugares en la historia, lo que me permitía descubrir siempre alicientes en el recorrido y dibujar repetidamente el mismo territorio de distinta manera (figura 8).



Figura 9. Vista del estudio de arquitectura del autor que ocupa el interior de la torre alcoholera de la fábrica de azúcar San Isidro en Granada.



Figura 10. Cementerio habitado de El Cairo.

No tenía reloj y me acostumbré a vivir sin él. Medía el tiempo por el movimiento del sol a través de las ventanas y el paso del tren me permitió confeccionar un horario que vinculaba las horas del día al tipo de máquina y al sentido en que circulaba.

Siempre existía una permanente acumulación y desalojo de elementos que alteraban la forma de los espacios. El tiempo jugaba también a favor de este efecto y, aunque la fábrica estaba abandonada desde hacía veinte años, cada mañana cuando llegaba la sentía diferente».⁶

* * *

Hoy reescribimos la Historia con historias individuales y en minúscula; historias cotidianas de personas que vuelven a interpretar el mundo desde su mirada introspectiva, desde sus errores y aciertos, desde actitudes enigmáticas e imprevisibles, geniales a veces, insustanciales otras. Son historias de la existencia, de lo vital, que nos hablan de un mundo fuera de grandes acontecimientos, aquellos que quedan recogidos en la memoria individual de cada uno de nosotros. Son narraciones que cuentan experiencias vitales del individuo, historias personales en las que nos vemos reflejados y nos aproximan a lo cotidiano: la ocupación de una torre industrial abandonada en la vega de Granada para instalar un taller de arquitectura, regenerada con actividad y vida, el día a día del campanero en su torre pendiente del toque de la campana, o la colonización por un grupo de ciudadanos del espacio entre lápidas funerarias del cementerio del Cairo para instalar sus casas, son acciones que impregnan de singularidad cualquier acontecimiento por trivial o nimio que nos parezca y nos revelan el misterioso poder de lo intrascendente (figuras 9 y 10). No es fácil pasar por el mundo con una historia que contar, como nadie nos dice tampoco cómo debemos vivir la vida, pero la «tendencia humana de algunos de interesarse en minucias y experimentar con cosas sin aparente

6. Texto del autor para el guión del documental *Un encuentro* dirigido por Juan S. Bollaín, donde se narra la ocupación de la torre alcoholera de una antigua fábrica de azúcar en la vega de Granada para instalar su estudio de arquitectura: www.juandomingosantos.com/Juan_Domingo_Santos/CONTACTO.html

Figura 11. Annette Merrild, *The room project*, exposición sobre la relación entre habitantes y espacios habitados.

Izquierda superior: Talinn 2005

Izquierda inferior: Copenhagen 2004

Derecha superior: Manchester 2005

Derecha inferior: Lyon 2005



importancia, ha conducido a grandes cosas», como diría el escritor Enrique Vila-Matas.

La construcción de la Historia a partir de historias individuales, de creaciones independientes que se oponen a la historia impersonal, nos habla de una visión más humana de la vida. Historias que nacen de la confluencia del plano histórico y el personal. Algo que parece íntimo, personal, al final es compartido por más personas que han experimentado situaciones similares. Observamos que hoy gran parte de la historia ocurre en la esfera de lo cotidiano. Cuando vivimos el presente no somos conscientes de que lo que experimentamos en nuestro quehacer diario puede llegar a ser monumental.

Visito la tienda Fnac de Madrid y me detengo en las estanterías de venta de libros que aparecen repletos de biografías de personajes recientes y otros históricos, pero también de individuos desconocidos que narran su visión del mundo y sus experiencias. Libros de cocina, libros de autoayuda, libros acerca de cómo superar la crisis, cómo rentabilizar las ganancias o cómo ser feliz, llenan los estantes. La biografía se ha convertido en nuestro tiempo en una nueva forma de conocimiento. El psicoanálisis, el existencialismo y la antropología, tan presentes a partir de los años ochenta, han propiciado una corriente ideológica basada en el retorno del «yo», en la reivindicación del individuo y de la subjetividad como una forma de ver el mundo. Una especie de empuje del ser humano que le permite conocerse y construirse a sí mismo a través del mundo y las experiencias propias y de otros. Digamos que hoy admitimos la posibilidad de contar la historia a través de las micronarrativas que aportan

las biografías y el individualismo sobre lo cotidiano. A la historia con mayúsculas se le superpone lo intrascendente y sin importancia, descrito desde unas biografías que no pretenden explicar la vida sino correr paralelas a ella. Personajes que cuentan su visión de los acontecimientos a través de experiencias propias y nos ponen a su vez en contacto con otros autores y otras visiones con diferentes ópticas.

La artista Annette Merrild se dedicó a fotografiar espacios domésticos en edificios de distintas ciudades del mundo, en un intento por reconocer la relación y diferencia entre el habitante y el espacio por él habitado. Las fotografías fueron luego expuestas bajo el título *The room project*, una exposición que se abrió al visitante con la siguiente frase «si quieres conocer mejor el mundo empieza por conocer a tu vecino» (figura 17). Frente al orden y a la razón suprema, el «yo» y la biografía proporcionan respuestas individuales desde múltiples perspectivas, lo que supone un conocimiento más amplio y versátil de una misma realidad construida por cada uno de nosotros. Los surrealistas fueron ya pioneros en estas apreciaciones con sus prácticas del «yo» y su particular manera de contar las cosas. Indudablemente las biografías como formas personales de interpretar el mundo, pueden alterar la idea que tenemos sobre la tradición de las cosas. Los «me acuerdo de...» son una forma autobiográfica de conocimiento a través de la experiencia personal de cada uno de nosotros.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Andrés Abásolo Alcázar

Universidad Europea de Madrid / andres.abasolo@uem.es; andres@aabasolo.com

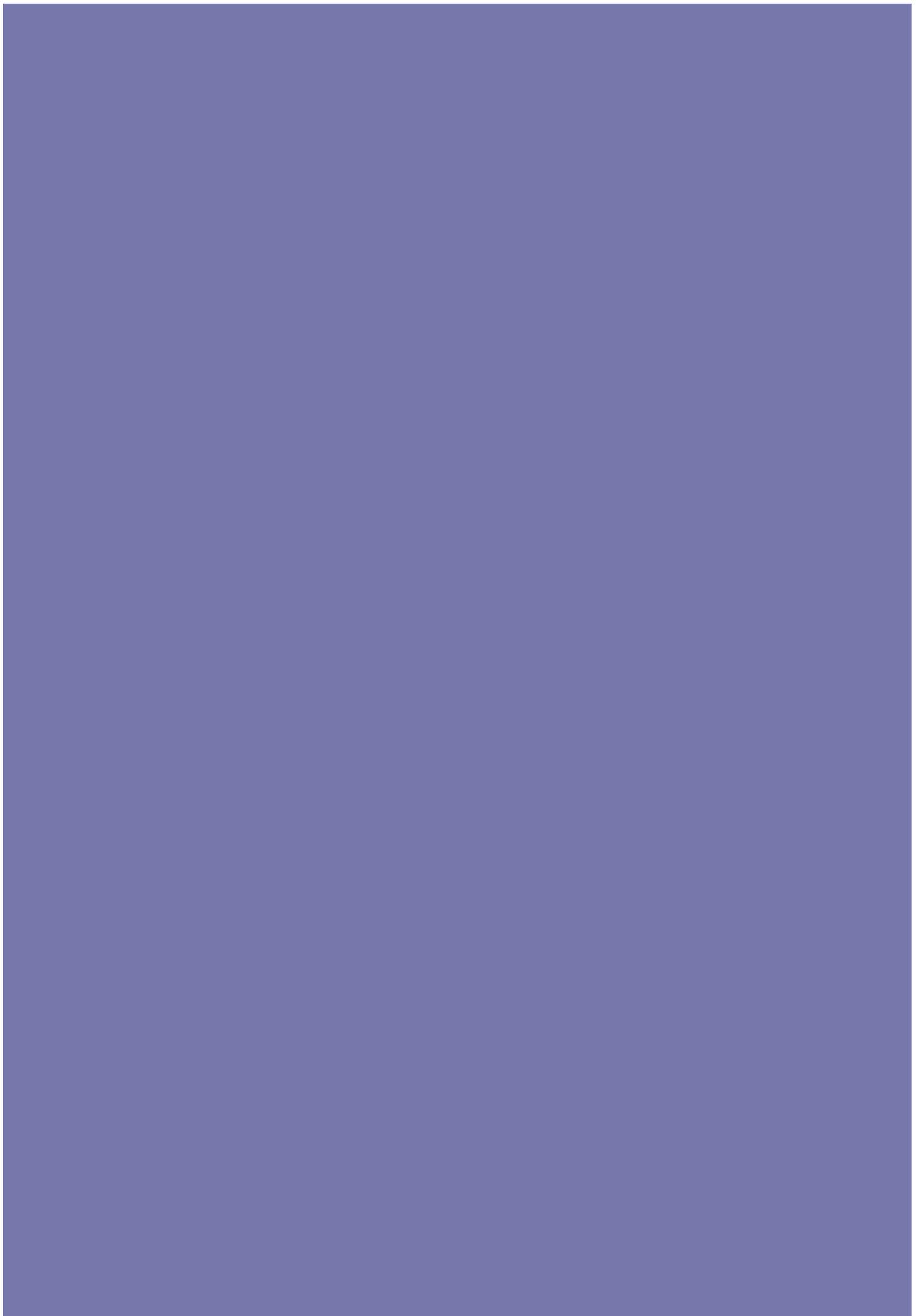
La amenaza de lo doméstico / The Threat of the Domestic

Este artículo explora lo inquietante en la arquitectura doméstica como fenómeno estético-psicológico contra natura, por ir contra la misma esencia de lo domesticado y cotidiano. De las imágenes tabú del inconsciente colectivo, estas reflexiones se centran en la herida/disección en el cuerpo (arquitectónico) como catalizador de lo intranquilizante en el contexto de lo íntimo. El caso paradigmático a analizar es el de Gordon Matta-Clark y sus acciones arquitectónicas evocadoras de este tipo de imágenes. Este autor será vinculado con conceptos desarrollados en las investigaciones de Anthony Vidler. El artículo es un extracto de un capítulo de la tesis doctoral del autor, actualmente en construcción.

This article explores the disquieting in the domestic architecture as an anti-natural aesthetic-psychological phenomenon, which contradicts the essence of the domesticated and quotidian. Among different taboo images from the collective unconscious these considerations focus on the injury/dissection of the (architectural) body as catalyst of the uneasy in the context of the privacy. The paradigmatic reference to be researched is Gordon Matta-Clark and his architectural actions which recall these images. This author will be also linked with some notions developed by the researcher Anthony Vidler. The article consists of a selection of one chapter of the doctorate thesis of the author which is currently in construction.

Doméstico, domesticado, cotidiano, íntimo, absurdo, disección, herida, cuerpo arquitectónico, amenaza, inquietante, siniestro-unheimlich, imagen primordial, remanente arcaico, tabú, dolor, Bachelard, Matta-Clark, E.T.A. Hoffmann, Freud, Jung, Vidler, Trías
/// Domestic, domesticated, quotidian, privacy, threat, absurd, dissection, injury, uncanny-unheimlich, uneasy, disquieting, architectural body, essential image, archaic residual, tabu, pain, Bachelard, Matta-Clark, E.T.A. Hoffmann, Freud, Jung, Vidler, Trías

Fecha de envío: 09/04/2015 | Fecha de aceptación: 13/05/2015



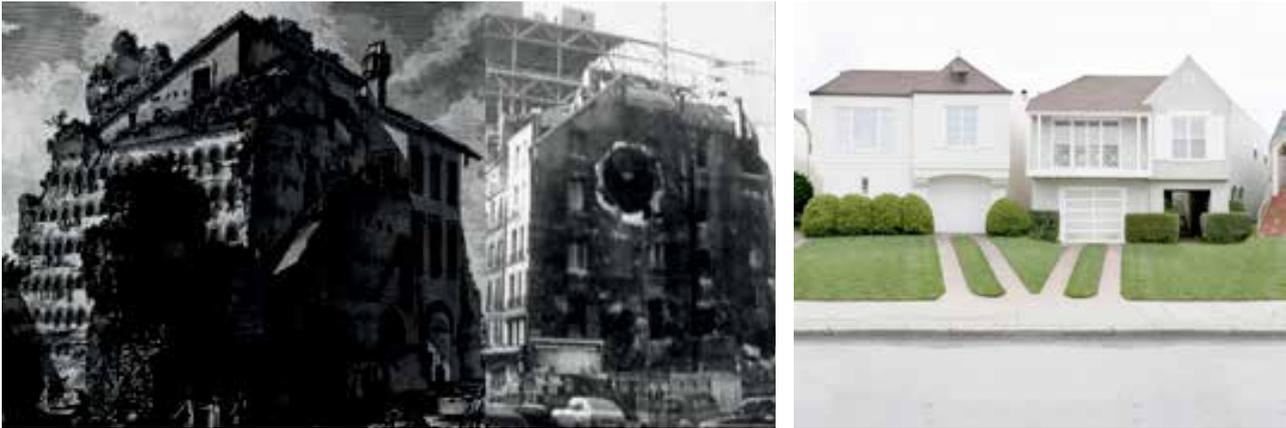


Figura 1. (izquierda) Piranesi, Ruinas de Columbario y hostería, vía Appia, S. XVIII, (derecha) Gordon Matta Clark: Conical intersect, Paris (1975)

Figura 2. Convergence. Leigh Merrill. Imagen de barrio de Bay area, San Francisco 2007

En el mundo de lo doméstico y cotidiano, incluso las más pequeñas anomalías pueden producir turbación, como sucede con las imágenes de la fotógrafa Leigh Merrill y sus casi imperceptibles manipulaciones del mundo de lo doméstico en el barrio de *Bay area* en San Francisco. En la imagen mostrada, el no paralelismo de los caminos (idénticos) de acceso produce una sensación de extrañeza, por producirse en un contexto residencial convencional, desobedeciéndose normas no escritas.

Estas anomalías pueden ser mucho más intensas, como sucede con la acción *Tunnelhouse* (2007) en Montrose neighbourhood, Houston, Texas de los artistas Dan Havel y Dean Ruck. Lo perturbador en esta operación no es el túnel en sí (visto de modo aislado podríamos pensar en una atracción) sino el hecho de que esté conviviendo hibridado en una casa convencional, en un barrio convencional y doméstico como *Montrose*, donde las propias maderas de la casa se deforman y configuran el túnel en una extraña metamorfosis.

Los casos anteriores nos recuerdan que en los contextos domesticados las alteraciones del sistema pueden ser más intensas e inquietantes que en otro tipo de contextos no domésticos. De darse serían un fenómeno no esperado ni bienvenido ya que allí nuestros esquemas mentales no están acostumbrados a licencias ni aditivos ilusorios, y menos aún desasosegantes. ¿Qué sucede al mezclar lo cotidiano y lo inquietante irreal? Para aproximarnos a esta situación podemos fijar la mirada en la obra de Kafka, donde Albert Camus nos recuerda que el Universo de sus novelas se da en la combinación de



Figura 3. Dan Havel y Dean Ruck.
Tunnelhouse. Montrose neighbourhood,
Houston, Texas. 2007

ambos mundos: “En Kafka esos dos mundos son el de la vida cotidiana por una parte y el de la inquietud sobrenatural por la otra”.¹

Dicho de otro modo, si se produce de modo extraordinario una intersección entre lo incomprensible/irracional –que inconscientemente nos recuerda a lo sobrenatural de nuestros terrores ancestrales– y lo cotidiano/doméstico, podría manifestarse una sensación de tragedia y de absurdo. En palabras de Camus: “Quien quiera simbolizar esa absurdidad tendrá que darle vía mediante un juego de contrastes paralelos. Por eso Kafka expresa la tragedia mediante lo cotidiano y lo absurdo mediante lo lógico.”²

Lo cotidiano en el campo de la literatura se proyecta en este artículo en lo cotidiano de la casa y sus anexos convencionales del día a día en el campo de la arquitectura: allí nos concentraremos en casos donde lo doméstico es reconocible como tal pero se encuentra en un proceso de manipulación contra natura. En estas situaciones, se superpone lo absurdo (la casa no debería sufrir estas extrañas transformaciones) y simultáneamente se aplicará una lógica, en el sentido de pasar de lo convencional a lo absurdo de un modo riguroso, coherente y hasta sus últimas consecuencias.

Para empatizar con estas metamorfosis como una experiencia psicológica y estética de inquietud no podemos mirar la casa como un elemento frío y un mero contenedor abstracto, sino pensar en la casa –el refugio– como una evocación de un “cuerpo” vivo. Paralelamente a las asociaciones entre arquitectura y cuerpo que dicta la tradición clásica vitruviana, la casa o el elemento doméstico ha sido desde siempre uno de los símbolos del cuerpo humano que utiliza nuestro inconsciente, como apunta Carl G. Jung. En su barrido de imágenes simbólicas en su última obra *Acercamiento al inconsciente*, cita del siguiente modo un sueño recogido siglos antes por el intérprete de sueños Artemidorus de Daldis (S. II d.c.) que describe “el fuego devorando la casa”, siendo fuego y casa símbolos de fiebre y de cuerpo respectivamente, y a esta cita añade la imagen de una casa y su metáfora en un cuerpo humano de una enciclopedia hebrea del S. XVIII: leyendo simultáneamente el sueño y la imagen, se establece

1. CAMUS Albert. *El mito de Sísifo*. 5a. ed. Buenos Aires: Losada., 1967. 99 p.

2. *Ibidem* 100 p.



Figura 4. Imagen recogida por Carl G. Jung en *El hombre y sus símbolos: casa y su metáfora en un cuerpo humano*. Enciclopedia hebrea del S. XVIII

Figura 5. Victor Hugo, *Maison vissonne* (Pleinmomnt, Guernsey 1886)

la identificación casa-cuerpo, así como la de sus partes al asociar por ejemplo la ventana al ojo etc. Escribe Jung sobre este caso:

“En el sueño de Artemidorus citado en esta página, una casa ardiendo representa la fiebre. El cuerpo humano es representado con frecuencia por una casa. En una enciclopedia hebrea del S. XVIII se comparan en detalle el cuerpo y la casa: las torretas son las orejas, las ventanas son los ojos, un horno es el estómago etc.”³

Siguiendo esta premisa, ciertos objetos arquitectónicos domésticos pueden evocar el cuerpo humano. Si se da esa asociación, podremos empatizar-siguiendo la teoría estética del *Einfühlung* (Empatía) de la que uno de los portavoces más significativos fue el psicólogo y filósofo Theodor Lipps en su libro *Ästhetik* (1903)- con el sufrimiento por manipulaciones de dicho objeto. De este modo velado, un objeto abstracto puede “hacerse vivo” sin adquirir formas biológicas literalmente. Son conocidos ejemplos en la literatura que asocian la casa y el cuerpo: los románticos comenzaron la tradición de las casas encantadas como seres vivos, como la casa de Usher de Edgar Alan Poe. Otro ejemplo revelador que propone el teórico Anthony Vidler en su libro *The architectural uncanny* (1992) es la *Maison vissonne* (Pleinmomnt, Guernsey 1886), casa real que obsesionó a Victor Hugo, el cual visitó y dibujó hasta en tres ocasiones. Cita sobre esta casa Vidler al propio Victor Hugo cuando habla de los dos huecos de ventana sin cristal, que le recuerdan a dos cavidades oculares “one would say that the empty holes where two gouged-out eyes” (uno diría que los dos huecos vacíos fueron ojos sacados de sus órbitas) asociando esa casa a un cuerpo y sugiriendo incluso entre líneas el castigo edípico de la amputación de los ojos. En cualquier caso, el carácter encantado de estas casas no es para nada condición exclusiva para sugerir dicha relación.

La casa y su intimidad, como un segundo cuerpo en primera línea de frente, debería ser protectora. En la dialéctica casa (acogedora)-Universo (hostil) que plantea Gaston Bachelard, éste recoge en un bello párrafo de la novela *Malicroix* (1948) de Henri Bosco la descripción en plena tormenta de la casa *la Redousse*, que cita como sigue:

“Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras de suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables...el ser ya humano donde yo refugiaba mi cuerpo no cedió ni un ápice a la tempestad. La casa se estremeció contra mí como una loba, y por momentos sentía descender su aroma maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fue verdaderamente mi madre.”⁴

3. JUNG Carl G. “Acercamiento al inconsciente”. En su: *El hombre y sus símbolos*. 3ª ed. Barcelona: Paidós, 1995. 79 p.

4. BOSCO Henri. *Malicroix*, 1948. Citado por: BACHELARD Gaston. *La poética del espacio*. 2ª reimpresión. México DF: Fondo de cultura económica, 1986. 77 p.

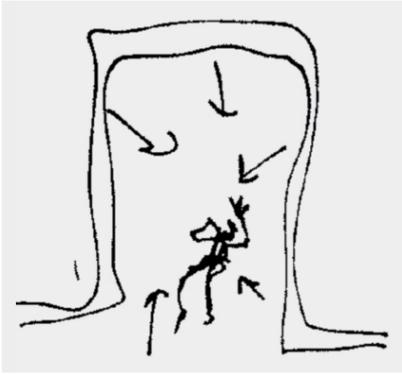


Figura 6. Imágenes de arriba a abajo:
amenaza doméstica (dibujo del autor),
Conical intersect (Matta-Clark)

Apoyándose en el texto de Henri Bosco, Bachelard habla de la positividad de la casa, dándole un carácter humano y maternal. No obstante Bachelard no esquiva la posible negatividad de ésta, como un refugio que desobedeciese a su esencia misma al mencionar las *Cartas a una música* de Rilke, donde éste describe poéticamente “un negativo de la casa, una inversión de la función de habitar”⁵. También escribe más adelante sobre este fenómeno sugerido por Rilke “Sabemos bien que estamos más tranquilos, más seguros, en las calles, donde no habitamos más que de paso”.⁶

En este tipo de situaciones negativas se evoca un espacio que no es refugio del fuera y que es agresivo como un exterior. La amenaza proviene del interior, de la propia mutación hostil del cuerpo doméstico. ¿Hacia qué afuera o adentro podríamos ir? Nos viene a la memoria otro fragmento Bachelard cuando habla en su capítulo de *la dialéctica de lo de dentro y lo de fuera* de este tipo de espacios paradójicos:

“El espacio íntimo pierde toda su claridad. El espacio exterior pierde su vacío... En este drama de geometría íntima ¿dónde hay que habitar?... El miedo no viene del exterior... El miedo es aquí el ser mismo. Entonces, ¿dónde huir, dónde refugiarse? ¿A qué afuera podríamos ir? ¿En qué asilo podríamos refugiarnos? El espacio no es más que un horrible afuera-adentro.”⁷

En esta historia doméstica se podrían dar muchas situaciones generadas por diferentes especies arquitectónicas. De esas especies, en este texto fijaremos la mirada en una muy concreta, una que en situación pasiva sufre deformaciones dolorosas y tensiones que alcanzan incluso el punto de rotura, apareciendo heridas y fracturas en el objeto arquitectónico. El arquetipo será el objeto doméstico vulnerable y roto que deja de ser seguro como refugio.

El crítico de la arquitectura Anthony Vidler explora en su libro *The architectural uncanny* (1992) la aparición del dolor con el que podemos empatizar al proyectar la visión del corte/disección de un edificio con la de algo que recordase a un cuerpo, como podría ser un maniquí (una posible imagen ambigua animada-inanimada del cuerpo). De hecho, de los tabúes pertenecientes a los remanentes arcaicos o imágenes primordiales -conceptos definidos por Sigmund Freud y Carl G. Jung respectivamente- del inconsciente colectivo (y por ello recurrentes en la mitología, los sueños y el arte), la imagen de la herida/disección en algo que simbolice el cuerpo es especialmente intensa. Esta imagen pertenece al imaginario de lo siniestro (*Das Unheimliche*), categoría estético-psicológica ampliamente desarrollada por Sigmund Freud en su libro *Lo Siniestro* (1919), que parte de la definición de Schelling: “lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado”, siendo un dominio estético propenso a las sensaciones ambivalentes. Freud añade que lo escondido es algo familiar de lo cual renegamos, y que

5. BACHELARD Gaston. *La poética del espacio*. 2ª reimpression. México DF: Fondo de cultura económica, 1986 75 p.

6. Ibidem. 75 p.

7. Ibidem. 256-257 p.



Figura 7. Desiderio Monsú (atribuido a François de Nomé). Asa de Judea destruyendo los ídolos. S. XVII

Figura 8. Fabrizio Clerici. Visión de ciudad oriental, 1953. Todos los elementos están rotos, no hay dialéctica intacto-roto



súbitamente emerge “cuando complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación”⁸ (8). De este dominio desarrollado por Freud, Vidler en su investigación importa al campo de la arquitectura la imagen de la disección usada en el arte y la literatura.

Un precursor de este inconfesable deseo es el pintor francés François de Nomé, previamente conocido como Desiderio Monsú, cuya obra se desarrolla en el Nápoles del S. XVII. Este artista pinta arquitecturas exquisitas y completas, pero uno de sus cuadros es un grito de desahogo: la explosión de una catedral fantástica. En esta pintura asistimos al mismo momento congelado en el tiempo justo antes del colapso del edificio por romperse las columnas de un pórtico. La dialéctica entre las columnas completas e intactas del pórtico izquierdo y las fracturadas y amputadas del izquierdo acrecienta ese dolor.

Y esta convivencia de una mayoría de los elementos del edificio “intactos” y un pequeño elemento “fracturado” es lo que produce la inquietud relacionada con la imagen de la herida-amputación de lo siniestro. Se subraya esta idea para diferenciarse de las arquitecturas deconstructivas de los años 80, en las que la mayoría de elementos arquitectónicos, por no decir todos, simulan una destrucción total, imponiéndose lo destruido a lo construido; para visualizar este fenómeno recordamos el cuadro de Fabrizio Clerici Visión de ciudad oriental. En ese sentido, este artículo se centrará más en casos de arquitecturas en las que la herida o disección es un elemento puntual con un dolor muy localizado y en un contexto de edificio arquitectónico completo e intacto.

Según Anthony Vidler, pocos ejemplos de arquitectura en la literatura ponen de manifiesto de un modo tan intenso la imagen de lo intranquilizador de la rotura o herida en algo inanimado como el cuento de E.T.A. Hoffmann El consejero Krespel (*Rat Krespel* 1818) en la escena de la construcción de la casa del propio Krespel. En esa escena el consejero, renunciando a la participación de un arquitecto, ordena construir a los obreros un prisma de base cuadrada cerrado sin ventanas ni huecos, una auténtica caja-negra. Una vez construida la caja, da la orden de comenzar a romperla en determinados puntos para abrir huecos, de un modo aparentemente arbitrario:

“Then the councillor began a most strange activity, pacing up and down the garden, moving toward the house in every direction, until, by means of this complex triangulation, he found the right place for the door and ordered it cut in the stone; similarity, walking into the house, he performed the same method to determinate each window and partition, deciding, seemingly spontaneously, their position and size. The house was then finished.”⁹

8. FREUD, Sigmund. *Lo Siniestro*. 3ª ed. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, 2008. 33 p.

9. HOFFMANN, E.T.A. *Rat Krespel*, 1818. Citado por: VIDLER Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 29-30 p.



Figura 9. Steven Holl. Loisium, Austria 2001-2003. ¿Una versión contemporánea de la fachada de la casa del consejero Krespel de E.T.A. Hoffmann?

“Entonces el consejero comenzó una extraña actividad, recorriendo arriba y abajo el jardín, moviéndose hacia la casa en todas direcciones, hasta que por una compleja triangulación, encontró el lugar preciso para ubicar la puerta, y ordenó cortar allí la pared para abrir su hueco; de modo similar, andando dentro de la casa, actuó del mismo modo para determinar la posición de cada ventana y partición, decidiendo de un modo aparentemente espontáneo, sus posiciones y tamaños. Entonces la casa fue terminada (Traducción del Autor).”

La caja es por lo tanto perforada, como si fuese un ritual iniciático. Krespel, que renunció a que un arquitecto diseñase su casa, es según Vidler el “diseñador antinatural”, que produce a través de “instinto, intuiciones y gestos”. Asimismo es tentador imaginarse, después de conocer esta escena de Hoffmann, la construcción de ciertos proyectos contemporáneos, como el *Loisium visitor center* en Langenlois, Austria, (2001-2003) de Steven Holl, por el mismísimo Krespel y sus albañiles. ¿Quién y con qué criterios ha abierto esos huecos, qué relación tienen con el interior? Tienen la apariencia de haberse puesto posteriormente al contenedor, en plena obra, incluso produciéndose grietas al perforar esos huecos en la frágil caja.

En el texto anterior se ha recreado la extravagante actuación del consejero Krespel en un escenario arquitectónico literario y por ello irreal. Tras releer el citado pasaje de Hoffman pueden venir a la memoria a pesar de la relación no lineal entre ambos casos y de todas las diferencias en cuanto a contexto, disciplina, motivaciones y en fines perseguidos- las acciones de Gordon Matta-Clark, otro “diseñador antinatural” que se moverá en escenarios arquitectónicos reales. Matta-Clark (1943-1978), hijo del célebre pintor surrealista chileno Roberto Matta Echaurren, es uno de los pioneros que interioriza que se pueda dar el salto de las estructuras inquietantes del arte a la arquitectura. De su formación disciplinar arquitectónica en Cornell, cuestiona la ausencia de ambigüedad y el conformismo con la forma superficial, concreta e inequívoca. Responde a Liza Bear en la entrevista que ésta le realiza en 1974 sobre su formación como arquitecto en Cornell:

“Pero las cosas que estudiábamos siempre implicaban tal formalismo superficial que nunca percibí la ambigüedad de una estructura, la ambigüedad de un lugar, y esa es la cualidad que me interesa generar en lo que hago.”¹⁰

Él no encuentra esa ambigüedad en la arquitectura, que sí reconoce se desenvuelve en la disciplina del arte: “Por supuesto al lienzo, a los materiales artísticos convencionales, sí se les ha dado este tipo de tratamiento”.¹¹

10. BEAR Liza. Entrevista a Gordon Matta-Clark. Mayo 1974. En: MOURE Gloria. Catálogo *Gordon Matta-Clark* por la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía Madrid en 2006. Recopilación de entrevistas y escritos de G. Matta-Clark. 1 ed. Barcelona: Polígrafa, 2006. 172 p.

11. Ibidem. 172 p.

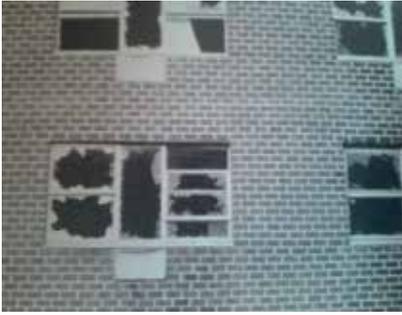


Figura 10. Gordon Matta-Clark. Window blow out 1973

En su papel de bestia negra de lo burgués y lo domesticado, sospechaba que la búsqueda de la ambigüedad-del arte-en la arquitectura no sería recibida con entusiasmo por la cultura burguesa. Sus acciones arquitectónicas generan una serie de ambivalencias en cuanto a lugar (exterior visto desde el interior y viceversa, sin intermediaciones de ventana/vidrio) y en cuanto a estructura (estructuras cortadas, amputadas). Estas ambigüedades nacen del interés del artista-arquitecto por lo absurdo, como una rebelión más en la línea de las rebeliones literarias que describe Albert Camus en El mito de Sísifo-El hombre rebelde.

Desde sus comienzos propone salirse de las coordenadas ideológicas burguesas y del *establishment* arquitectónico del momento, necesario cómplice de lo burgués. Para imaginarnos este enfrentamiento no tenemos más que recordar la invitación de Peter Eisenman a Matta-Clark a la exposición *Idea as model* en 1976. Según el artículo de Philip Ursprung *Matta-Clark and the limits to architecture*,¹² en esa exposición, Matta-Clark colgó fotografías de edificios con vidrios rotos y, según testigos, disparó con una escopeta las ventanas reales de la sala, lo cual fue demasiado para Eisenman. Evidentemente Matta-Clark fue expulsado de la exposición.

Un ejemplo revelador de su atracción por lo absurdo son los solares que él mismo adquirió como acción artística en el contexto de la especulación inmobiliaria, sobre la serie *Fake Estates* (1973-74). Responde a la pregunta de Liza Bear sobre si le interesan los lugares a un nivel no funcional:

“O a un nivel funcional que fuera tan absurdo que ridiculizara la idea de función... Cuando compré aquellas propiedades en la subasta de la ciudad de Nueva York, la descripción de ellas que más me emocionaba era la de *inaccesible*. Formaban un grupo de quince microparcels de tierra en Queens, propiedades sobrantes del dibujo de un arquitecto. Una o dos de las mejores eran una franja de treinta centímetros de un camino de acceso...”¹³

Esta adquisición de micro solares sin sentido e inaccesibles, homeless de la propiedad inmobiliaria, marca esa atracción hacia lo absurdo-y perturbador-en su particular contexto arquitectónico. Y dentro de la indiferencia de la cultura burguesa a cualquier tipo de provocación, Matta-Clark sospechaba que cuestionar la casa y lo doméstico-con sus connotaciones intocables y sagradas- sería la fibra sensible a hostigar: sólo allí podría esperarse algún tipo de reacción. Pone pues la casa en su punto de mira: la denuncia como elemento de placer, de orden, de domesticación y de especulación. La casa es según él efecto del canibalismo burgués, tal y como describe en el siguiente texto:

12. URSPRUNG Philip. “Matta-Clark and the limits to architecture”. En: VON AMELUXEN Hubertus, LAMMERT Angela, URSPRUNG Philip (editors). *Gordon Matta-Clark moment to moment: space*. 1ª ed. Berlin: Verlag für modern kunst, 2007. 38 p.

13. BEAR, Liza. Entrevista a Gordon Matta Clark. Mayo 1974. En: MOURE Gloria. Catálogo *Gordon Matta-Clark* por la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía Madrid en 2006. Recopilación de entrevistas y escritos de G. Matta-Clark. 1 ed. Barcelona: Polígrafa, 2006. 166 p.

“Esbozo preliminar.

Introducción al canibalismo, sus puntos de aparición y su significado.

De ahí el modelo residencial. Hogar-paz y orden.

El modelo resulta perfecto, si no en cuanto a intención, sí en cuanto a resultados.

Jardines envenenados para el placer.

El enemigo implícito (el caos, una vida anómala y no subyugada).”¹⁴

Como ya hizo Roberto Matta Echaurren décadas antes (cuando publicó una provocadora casa antiburguesa y sensual en la revista *Minotaure* en 1938 en su artículo *Mathématique sensible-architecture du temps*), Gordon Matta-Clark sin admitir influencias de su padre recoge el testigo del ataque a la comodidad de la vivienda burguesa, pero con una estrategia inversa a la de Matta padre: esta vez la apuesta es adular diseños existentes en lugar de crearlos de cero. En este caso el ataque será ambivalente: hay una crítica a la casa como símbolo de lo burgués (se burla de la asociación de ideas “hogar-paz y orden”), pero de modo simultáneo en sus acciones en casas existentes desarrolla una empatía por lo que significa esa casa, por todos los recuerdos acumulados de las familias que la habitaron, por el destino cruel de abandono y demolición que espera a la casa, y en definitiva por su inevitable olvido. No es sencilla su dialéctica, no se trata de una casa burguesa contra casa obrera. Digamos que repele la casa feliz en plenitud de uso y vida: pero si esa misma casa es abandonada y está a punto de ser derruida las tornas cambian y se manifiesta una nostalgia.

Efectivamente, las acciones de Matta-Clark se dan básicamente en edificios abandonados a punto de ser derruidos, en *homeless* arquitectónicos. En la misma entrevista de Liza Bear subraya que actúa en éstos por cuestiones prácticas, asegurando que: “La única razón por la que trabajo con dichas situaciones es porque son las que hay disponibles...Igual me daría tratar algo que fuera completamente nuevo y en absoluto preparado para su demolición”.¹⁵

Sin embargo quizás haya más cuestiones personales en la elección de estos edificios abandonados que las admitidas por él mismo en la entrevista anterior. Por un lado, él vivió un estado de semi abandono por su padre Roberto Matta Echaurren. Además, Jane Crawford, ex pareja de Matta-Clark y una de las mayores expertas en su obra, subraya el afecto de éste por las personas sin techo: en su artículo *Gordon Matta-Clark: in context*, destaca cómo le interesaban vagabundos y sus unidades habitables de supervivencia. Recuerda Crawford el siguiente pasaje:

14. MATTA-CLARK, Gordon. “A preliminary outline”. Cuaderno 1262 ca. 1969-1971. En: MOURE Gloria. Catálogo *Gordon Matta-Clark* por la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía Madrid en 2006. Recopilación de entrevistas y escritos de G. Matta-Clark. 1 ed. Barcelona: Polígrafa, 2006. 75 p.

15. BEAR, Liza. Entrevista a Gordon Matta-Clark. Mayo 1974. En: MOURE Gloria. Catálogo *Gordon Matta-Clark* por la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía Madrid en 2006. Recopilación de entrevistas y escritos de G. Matta-Clark. 1 ed. Barcelona: Polígrafa, 2006. 173 p.

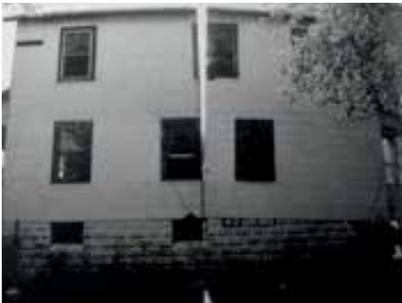


Figura 11. (arriba) Piranesi, Veduta di Tempio di Bacco (1758), (debajo) Gordon Mata-Clark. Splitting (1973)

“He noticed a local homeless man and how he was living a fairly efficient setup of cardboard and wooden boxes for shelter and steel drums for cooking and washing clothes...Gordon felt tremendous sympathy for this man, as homelessness was, likewise, a potential threat for a poor artist.”¹⁶

“Se fijó en un vagabundo y cómo vivía en un eficiente cubículo de cartón y cajas de madera como refugio, con barriles metálicos para la cocina y lavar la ropa...Gordon sintió una gran simpatía por ese hombre. Acabar siendo un vagabundo era una una amenaza potencial para un artista pobre.” (Traducción del Autor)

Sea por lo que fuese, sentía empatía por lo desechado por la sociedad: personas abandonadas...y edificios abandonados: así, en una entrevista con Judith Russi Kirshner en 1978, admite un factor de identificación entre dichos edificios abandonados y él mismo, aludiendo a su situación personal de “desempleo artístico” y de ser desconocidos sus proyectos. Le explica a Judith Russi Kirshner en una entrevista sobre este tema: “Me encontraba en una especie de categoría paralela a la de estos edificios. Era una muy cuestión personal de...(¿Identificación? Pregunta la entrevistadora)... Sí. Era como una simbiosis entre el edificio y yo”.¹⁷

Una vez empatiza con un edificio abandonado y a punto de ser derruido, planifica la acción para que éste hiciese su último canto del cisne. Como es conocido, utilizaba para ello la acción de la disección o corte-que paralelamente ejercitaba en su obra plástica en los *cut drawings*. En esta línea, Matta-Clark aplicó la lógica de una disección en su operación en la acción *splitting* de 1973. En una metamorfosis documentada, la casa es minuciosamente amputada en una sutil y compleja operación de lógica absurda que incluía un descalce de la cimentación para producir un estudiado asiento e inclinación de una de las fachadas. En el siguiente texto de su artículo La última sonrisa de la materia, Fernando Espuelas incide precisamente en la lógica aplastante del proceso inverso a la construcción-lógica absurda-actuando Matta-Clark según Espuelas como un arquitecto inverso:

“Con sus disecciones controladas muestra la fragilidad que se oculta en la aparente solidez de la materia construida. Cortar, seccionar, desmontar, perforar, bascular son operaciones que realiza al menos tan cuidadosamente como se realizaron anteriormente las de construir, montar, ensamblar, apilar, nivelar. De manera que el artista se descubre como arquitecto, como una especie de arquitecto inverso, que pone en cuestión la lógica productiva, que anula la credibilidad del artefacto, que cuestiona la entelequia denominada ‘edificio’.”¹⁸

16. CRAWFORD, Jane. “Gordon Matta-Clark: in context”. En: VON AMELUXEN Hubertus, LAMMERT Angela, URSPRUNG Philip (editors). *Gordon Matta-Clark moment to moment: space*. 1ª ed. Berlin: Verlag für modern kunst, 2007. 157 p.
17. KIRSHNER, Judith Russi. Entrevista a Gordon Matta-Clark. Mayo 1978. En: MOURE Gloria. Catálogo *Gordon Matta-Clark* por la exposición retrospectiva en el Museo Reina Sofía Madrid en 2006. Recopilación de entrevistas y escritos de G. Matta-Clark. 1 ed. Barcelona: Polígrafa, 2006. 318 p.
18. ESPUELAS, Fernando. “La última sonrisa de la materia: Matta-Clark en el Reina”. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* (346): 100-101, 2006.

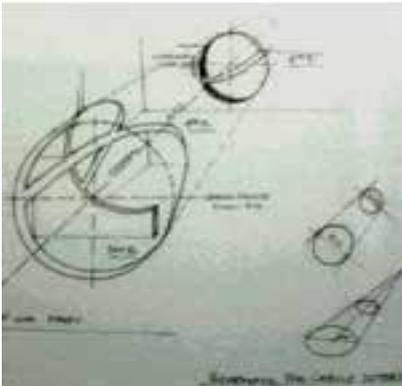


Figura 12. Gordon Matta: conical intersect, París 1975

Figura 13. (arriba) Esquema de cono virtual diseñado por Matta-Clark, como elemento irracional y amenaza, (debajo) cuerpos arquitectónicos en manzana de París antes de sufrir la invasión e intersección del cono virtual

Comparando la casa de *splitting* y un grabado de una capilla doméstica de Piranesi, se comprueba que en ambos casos que los edificios no están derruidos, pero comienza a aparecer una primera señal de futura ruina o muerte: la gran grieta superior izquierda en la capilla y la grieta central en la casa. De modo análogo a como sucedería con un muñeco o maniquí, estas operaciones de cirugía en la arquitectura funcionan de un modo simbólico como amputaciones en el propio cuerpo, siendo imágenes del mundo de lo siniestro (*Das Unheimliche*) que utilizaron tantos artistas surrealistas influidos por Freud. Matta-Clark no se identificaba con el surrealismo, pero se puede suponer que conocía de modo directo o indirecto la imagen paradigmática de la disección por los compañeros de su padre pertenecientes a ese movimiento. Al hilo de esta “animación” del edificio al imaginarnos su “dolor”, nos viene a la memoria la comparación entre lo inanimado y animado del sonido que sugiere Fernando Espuelas sobre las acciones de Matta-Clark cuando habla de “transformar crujidos en quejidos”¹⁹. El edificio como símbolo de cuerpo, se puede asociar a un cuerpo indeterminado lesionado o, si el propio artista empatiza con el edificio abandonado, a una autolesión del propio creador.

¿Cómo son esas heridas en los edificios? Se trata de figuras geométricas que virtualmente perforan edificios “cerrados” en operaciones booleanas de sustracción (edificio prismático menos cono). No obstante más que la forma de la herida, lo relevante es la mezcla contra natura del diseño convencional (real) y la herida localizada y abstracta (ficción). Es lo que Freud denominaba lo *siniestro vivenciado*: la intersección inquietante de lo cotidiano y lo irracional, simbolizado en este caso con la intersección del inmueble de París y el cono virtual diseñado por Matta-Clark. En este tipo de convivencias excepcionales es donde, según Freud, se da el potencial de lo desasosegante, a diferencia de operaciones similares en mundos de ficción alejados de lo doméstico, menos propensos a ello.

Lo que era una estrecha grieta en *Splitting* se convierte en una apertura mayor en *Conical intersect*. Y aun mayor será en *Bingo* (1974-1975) donde se llega a seccionar toda la fachada, exhibiéndose las habitaciones. Este proceso de ir abriendo y mostrando lo oculto podría revelar una intención relacionada con lo siniestro, que se sumaría a la imagen del corte-disección de esta categoría. Anthony Vidler trata esta temática explicando el caso de la arquitectura con reminiscencias de haber estado enterrada y que finalmente se muestra, aludiendo a la casa *Fin d’Ou T Hou S* de Peter Eisenman:

*“But when such concealed prehistories are brought into the light, uncovered by the analyst’s archeological dig, long after the triumph of the spirit over its dark primal dreams, the condition for the “uncanny” is established. The threat of absence raised by Eisenman’s unburied buildings participate in this complex psychology.”*²⁰

19. ESPUELAS, Fernando. “La última sonrisa de la materia: Matta-Clark en el Reina”. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* (346): 100-101, 2006

20. VIDLER Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 134-135 p.

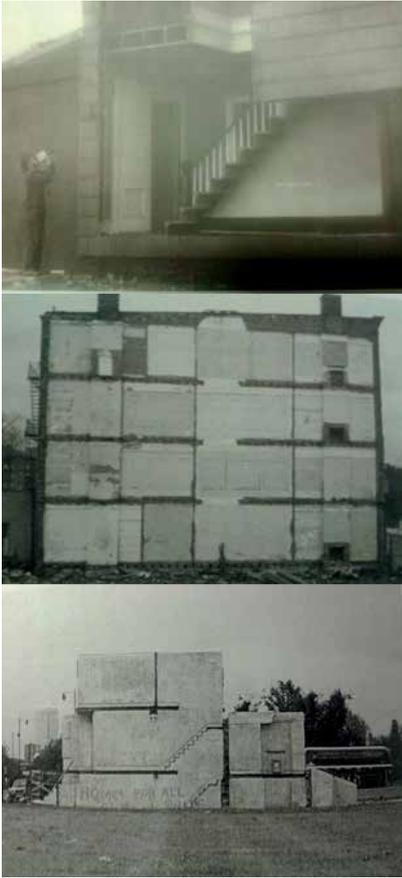


Figura 14 (de arriba a abajo). Bingo, Gordon Matta-Clark 1973, Party Wall demolition Gordon Matta-Clark 1971, House Rachel Whiteread 1993-1994

“Pero cuando esas prehistorias ocultas son sacadas a la luz, destapadas por la excavación y análisis arqueológico, después del triunfo del espíritu sobre sus primarios sueños oscuros, la condición de lo siniestros se establece. La amenaza de ausencia que emerge de los edificios desenterrados de Eisenman participa en esta compleja psicología.” (Traducción del Autor)

Al manifestarse y salir a la luz algo que debía estar oculto y reprimido, por ejemplo al desenterrarse una casa que siempre estuvo enterrada tal y como es evocada la residencia *Fin d’Ou T Hou S* por Vidler –se establecería según éste la condición de lo siniestro. En el caso de Matta-Clark se revelaría el interior de la casa –se hacen públicos sus recuerdos, secretos e intimidades– lo cual puede asociarse a esta categoría estético-psicológica. Esta operación no tiene nada que ver con simplemente hacer aperturas o hacer transparentes los edificios. De darse tendría que ser de un modo más sutil, sugiriendo que una apertura ha aparecido en algo familiar que siempre estuvo cerrado y reprimido. Esta idea –sugerir una salida a la luz– es realmente complicada de materializar en la arquitectura, y tiene más opciones de surgir en el mundo de la acción artística. Por ejemplo, podemos pensar en la artista Rachel Whiteread y su instalación *house* (1993-94), en la que aparece de una medianera vacía el dibujo del interior de la casa en sección.

Mostrar lo oculto de la casa tiene que ver con la idea recurrente en Matta-Clark sobre la huella, lo cual será un argumento de peso a la hora de justificar las aperturas en sus acciones. Nos referimos en concreto a los rastros que dejamos los humanos durante nuestra vida. “*We each leave evidence*”²¹ (Cada uno de nosotros deja evidencias) solía decir a Jane Crawford. Dejamos huellas, marcas de nuestro paso por la vida... sobre todo en nuestras casas. Suelos y paredes son testigos de nuestro paso: colores, materiales, decoración elegida por nosotros que queda como nuestro rastro. Y añade Crawford, interpretando a Matta-Clark:

*“We all leave our mark on the walls and floors. By cutting through those buildings he was exposing the layers of history down to the heart and bones of the building.”*²²

“Todos dejamos nuestra huella en las paredes y suelos. Cortando esos edificios él estaba exponiendo las capas de la historia a los huesos y corazón del edificio.” (Traducción del Autor)

Según Jane Crawford, la intención de Matta-Clark sería airear esas huellas, hacerlas visibles... abrir la caja negra que es la vivienda como espacio íntimo y familiar, liberando sus secretos. Y liberando el vacío, tal y como interpreta Hubertus Von Amelunxen las operaciones de artista:

21. CRAWFORD, Jane. “Gordon Matta-Clark: in context”. En: VON AMELUXEN Hubertus, LAMMERT Angela, URSPRUNG Philip (editors). *Gordon Matta-Clark moment to moment: space*. 1ª ed. Berlin: Verlag für modern kunst, 2007. 161 p

22. Ibidem. 161 p.

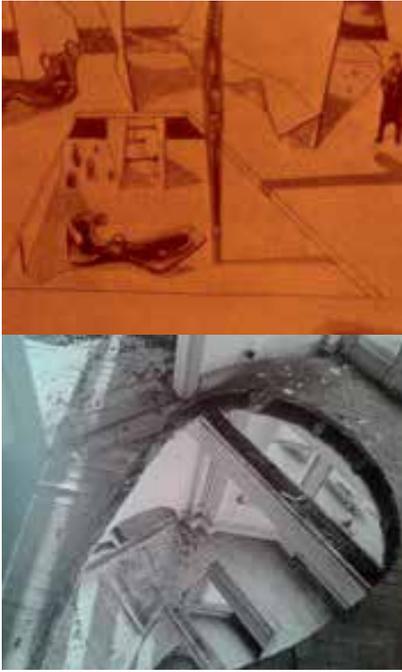


Figura 15. (arriba) Roberto Matta en su dibujo publicado en el artículo *Mathématique sensible-architecture du temps*, revista *Minotaure* 1938, (debajo) Gordon Matta-Clark. *Office baroque* 1977

“Not the door nor the window, but the hole in the door, the peeling away of the entire façade, liberating the void by splitting the house opened.”²³

“Ni la puerta ni la ventana, sino el agujero en la puerta, el pelado de la fachada entera, liberando el vacío cortando la casa abierta.” (Traducción del Autor)

De este modo la materia deja de soportar, aislar y ocultar, como sugiere Fernando Espuelas en el siguiente texto: “Matta-Clark, entonces, nos enfrenta con la materia, con la materia vulnerable, con la materia liberada de la tensión de cumplir las funciones que le fueron encomendadas: soportar, aislar, ocultar...”²⁴

La materia envolvente se fractura hacia el exterior, haciendo visibles las huellas de los antiguos habitantes y liberando el vacío, pero también se fractura en el propio interior, comunicando los espacios interiores entre sí. En este sentido, Gordon Matta-Clark hereda la imagen del vértigo que ensayó su padre Roberto Matta en su diseño de apartamento dedicado a los sentidos mencionado previamente en este artículo (*Mathématique sensible-architecture du temps*, revista *Minotaure* 1938). En el caso del apartamento de Roberto Matta los huecos en el forjado sin barandillas, chirriantes para una mentalidad burguesa, sugieren a Anthony Vidler –que dedica a esta propuesta un apartado en su libro *the Architectural uncanny*– una verdadera máquina del vértigo, “A true vertigo machine”²⁵. En esos espacios imaginados por el padre y perforados en edificios reales por el hijo cualquier paso en falso puede ser fatal.

Mediante estas operaciones de apertura Matta-Clark nos enseña la huella de los antiguos habitantes de la casa... pero ¿no nos enseña además su propia huella personal, su “marca” en el edificio? ¿No se trata de sus *cut-drawinging* particulares en un inmenso lienzo tridimensional? Ya que podríamos interpretar que dichas amputaciones son “señales” o “evidencias de haber estado allí” del propio artista, del mismo modo que podemos imaginarnos desde la huella gráfica de nuestros remotos antepasados en las cavernas hasta la huella de los modernos grafiteros (recordamos aquí su interés por los grafitis del artista Frank Stella). La propuesta de Matta-Clark de manchar lo doméstico y convencional con sus cortes abstractos, podría ser una especie de ritual con la intención de marcar y documentar su propia huella en los edificios, lo cual hizo frenéticamente antes de su prematura muerte.

23. VON AMELUNXEN Hubertus. “Gordon Matta-Clark-scribe”. En: VON AMELUNXEN Hubertus, LAMMERT Angela, URSPRUNG Philip (editors). *Gordon Matta-Clark moment to moment: space*. 1ª ed. Berlin: Verlag für modern kunst, 2007. Pag 94

24. ESPUELAS Fernando. “La última sonrisa de la materia. Matta-Clark en el Reina”. *Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM)* (346): 100-101, 2006

25. VIDLER Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhomey*. 1ª ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT press, 1992. 153 p. Nota del autor: en el libro de Anthony Vidler *Warped space* (2000), que continúa la línea de investigación del libro *The architectural uncanny* (1992), sí aparece mencionado Gordon Matta-Clark brevemente como una posible referencia del artista Mike Kelley.

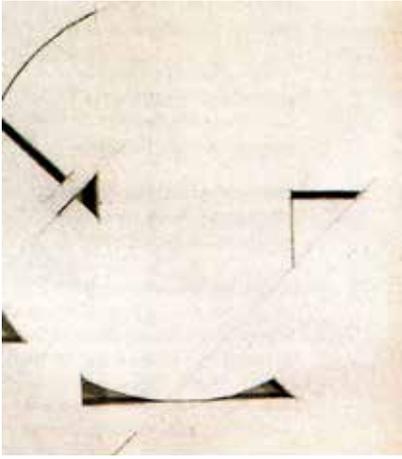


Figura 16. Gordon Matta-Clark Cycle cut-F (cut drawing) 1977

Volviendo la mirada a Anthony Vidler, comprobamos que en su excepcional selección de ensayos sobre lo siniestro y lo fóbico en el campo de la arquitectura en su libro *The Architectural Uncanny* analiza proyectos de arquitectos como Eisenman, Arets, Tschumi, Diller&Scofidio, Hedjuk, Coop Himmelblau entre otros. Sin embargo la obra y acciones de Gordon Matta-Clark no son estudiadas en el citado libro (aunque sí lo es el proyecto de apartamento para los sentidos de su padre Roberto Matta), quizás por estar situada su producción en los márgenes de la arquitectura. En ese sentido este artículo ha querido vincular el mundo perturbador de Gordon Matta-Clark a la familia diseccionada por Vidler dentro del Universo de lo *Unheimliche* arquitectónico, de modo que pudiese situarse en una rama de ese árbol genealógico.

“La reflexión que podríamos hacer hoy es sobre el grado de caducidad de lo desasosegante en ciertos proyectos de esa familia, o en otras palabras, identificar entre esos proyectos cuáles han perdido con el tiempo esa cualidad, y cuáles tienen la capacidad de producir esas intensas sensaciones tanto en su tiempo como en épocas posteriores (como sucede con las creaciones de autores como El Bosco, Poe, Baudelaire, Kafka, Kubrick y tantos otros...). Del mismo modo que estos autores, la obra de Matta-Clark sería un ejemplo paradigmático que irradia un horror atemporal y por ello puede ser reinterpretada casi medio siglo después de su producción dentro de los parámetros de lo inquietante.”

Haciendo esta relectura de Matta-Clark vienen a la memoria las siguientes palabras de Eugenio Trias: “Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte, hijo del miedo.”²⁶ Para éste, en el hombre primitivo lo desasosegante y extraño era algo natural, y su arte asediado por el miedo era una conjura de supervivencia contra éste, un exorcismo que le vacunaba contra la incertidumbre. Según Trias, ese miedo resurge en la creación estética con virulencia en el romanticismo y sigue avanzando desde entonces hasta nuestros días, de un modo no lineal y no constante, con avances y repliegues, sobre lo cual escribe:

La reflexión estética occidental...muestra una orientación definida hacia la conquista para el placer estético de territorios de la sensibilidad especialmente inhóspitos y desasosegantes: su progreso se mide por la capacidad que tiene de mutar en placer lo doloroso, y en conceder a esa mutación el concepto estético adecuado.²⁷

Matta-Clark sería uno de los reconquistadores del horror velado que retorna. Tenía que ser un artista con formación de arquitecto como él uno de los que tirasen la primera piedra del horror a la arquitectura contemporánea. Otros creadores, esta vez situados en el campo de la arquitectura, seguirán ese camino (vienen a la memoria arquitectos como R&Sie, Coop Himmelblau, Lebbeus Woods entre otros). Las preguntas que quedan en el aire son varias. ¿Por qué motivo estos creadores inciden en mostrar el retorno del horror siguiendo el camino que inició

26. TRIAS Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*. 4ª ed. Barcelona: Random House Mondadori, 2006. 81 p.

27. Ibidem 148 p.

el arte, incluso en proyectos de tipo doméstico? ¿Qué tipo de amenazas atenazan al hombre contemporáneo para que se abran las válvulas de escape del inconsciente en una disciplina como es la arquitectura, generalmente asociada a lo seguro-abrigado-sedentario, es decir, a lo que no hace huir? ¿Se trata de un intento de superar el hiato estético entre arquitectos y sociedad, una búsqueda de comunión a través de lo que nos une a todos como puede ser el miedo?

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Raimundo Bambó Naya

Universidad de Zaragoza / rbambo@unizar.es

El Gran Hotel de Jaca: una infraestructura para el turismo de montaña / Gran Hotel de Jaca: an infrastructure for mountain tourism

El turismo de montaña en los Pirineos ha evolucionado desde sus orígenes a principios de siglo XX hasta la situación actual en función de cómo se ha ido modificando su relación con el territorio, pasando de ser paisaje para ser contemplado a convertirse en soporte para el desarrollo de actividades lúdicas. Esto a su vez ha supuesto un cambio en la manera de entender la arquitectura de la infraestructura hotelera que le da servicio. El presente artículo ilustra este cambio durante la primera mitad del siglo XX a partir del estudio de un ejemplo concreto: el Gran Hotel de Jaca (1955-1958), obra del arquitecto zaragozano Lorenzo Monclús Ramírez (1912-2013). El proyecto, que se convirtió en una de las imágenes características de la ciudad desde el momento de su finalización, es un ejemplo significativo de la arquitectura hotelera en la España de los años 50. La existencia de una versión previa del proyecto, una década anterior, permite, a través del estudio de ambas propuestas, no solo mostrar dicho cambio sino también la evolución que experimentó la manera de hacer arquitectura en el país durante ese periodo.

Mountain tourism in the Pyrenees has evolved from its origins in the early twentieth century to the present situation in terms of the changing conception of the territory: first understood as a landscape to be contemplated, it evolved to become the support for the development of recreational activities. This in turn has also meant a shift in the architectural approach to the hotel infrastructure serving this territory. The present paper illustrates this shift in the first half of the twentieth century from the study of a specific example: the Gran Hotel de Jaca (1955-1958), designed by the architect Lorenzo Monclús Ramírez (1912-2013). The project, which became one of the characteristic images of the city from the time of its completion, is a significant example of hotel architecture in Spain in the 50s. The existence of a previous version of the project, a decade earlier, allows, through the study of both proposals, not only to show this shift, but also the evolution experienced by Spanish architecture during that period.

Gran Hotel de Jaca, infraestructuras turísticas, arquitectura de montaña, Pirineos, Lorenzo Monclús
/// Gran Hotel de Jaca, tourist infrastructures, mountain architecture, Pyrenees, Lorenzo Monclús

Fecha de envío: 14/04/2015 | Fecha de aceptación: 24/05/2015

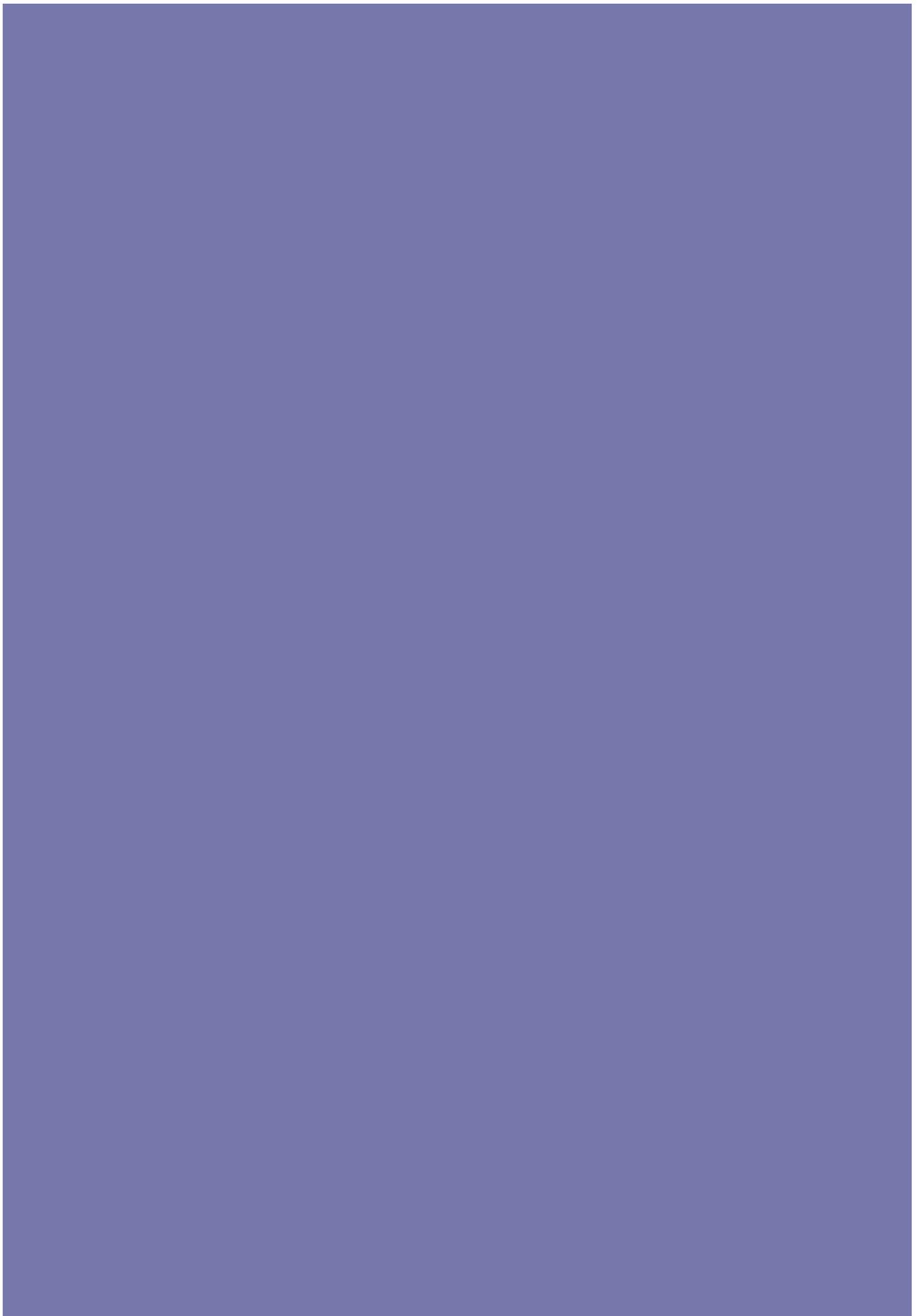




Figura 1. Gran Hotel de Jaca, publicidad en prensa, circa 1958. Archivo Lorenzo Monclús



Figura 2. Gran Hotel de Jaca, folleto publicitario, circa 1958. Archivo Lorenzo Monclús

El gran hotel y Jaca

A las 14:30 horas del viernes 20 de junio de 1958, cuatro autobuses y medio centenar de turistas llegaron al número 1 del paseo General Franco de Jaca¹, en cuyos alrededores esperaba numeroso público. La comitiva estaba formada por representantes de sesenta Cajas de Ahorro españolas, cuya XXVI Asamblea celebraban esos días en Zaragoza, así como por diversas autoridades. Todos ellos acudían al acto de inauguración del Gran Hotel de Jaca, en cuyo vestíbulo les esperaba José Sinués Urbiola, director de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, entidad promotora propietaria del edificio. Tras la bendición del hotel por parte del Obispo de Jaca y el posterior almuerzo, el nuevo edificio y su arquitectura centraron una parte importante del discurso del alcalde de la ciudad, Juan Lacasa Lacasa². La prensa dedicó también elogios al proyecto³.

A partir de esta fecha, comienza a aparecer publicidad del hotel de manera recurrente en prensa local y nacional [fig. 1]. En ella se destaca el máximo confort de sus habitaciones, sus servicios, con jardín, piscina y campo de tenis. También la excelente situación de la ciudad “en el centro neurálgico del Pirineo Central”, próxima a la estación de esquí de Candanchú, “que permite practicar todos los deportes de invierno rodeado del mayor confort”. El folleto publicitario insiste en estas mismas virtudes [fig. 2]. El hotel está claramente orientado al turismo, tanto nacional como francés, pues parte del folleto está escrito en ambos idiomas, y de alto nivel adquisitivo, con vehículo propio, chófer y servicio, para quienes se han habilitado distintas estancias. No se escatiman detalles: cuenta con alfombras de la Real Fábrica de Tapices de Madrid, mobiliario de la prestigiosa casa zaragozana González Julián, o murales del pintor José Alfonso Cuní [fig. 3].

El hotel supuso un hito en la historia reciente de la ciudad, equiparable a la llegada del ferrocarril o a la instauración de la universidad de verano.

1. Actualmente paseo Constitución.
2. LACASA LACASA, Juan. “Lo que quiso decir el alcalde” en *El Pirineo Aragonés*, 28 de junio de 1958. p. 1.
3. “EXCURSIÓN al Monasterio de San Juan de la Peña” en *Amanecer*, 21 de junio de 1958. p. 10. “INAUGURACIÓN del Gran Hotel” en *El Pirineo Aragonés*, 28 de junio de 1958. p. 2. “LA Asamblea de la Confederación Nacional de Cajas de Ahorros celebró ayer brillantes actos en San Juan de la Peña, Jaca y Huesca” en *Heraldo de Aragón*, 21 de junio de 1958. p. 5. Las informaciones sobre la jornada se han obtenido de estas crónicas.

Figura 3. Boceto para mural de Gran Hotel de Jaca. José Alfonso Cuní, 1958. Archivo Lorenzo Monclús



Si el primero contribuyó a su auge comercial y el segundo implicó la proyección internacional de la Universidad de Zaragoza desde Jaca, el nuevo equipamiento evidenció la importancia de la ciudad como destino vacacional. Se editaron numerosas postales con imágenes del mismo, convirtiéndose en un icono más de la población.

El proyecto, obra del arquitecto zaragozano Lorenzo Monclús Ramírez, llamó la atención de la prensa especializada, apareciendo en el número 201 de la *Revista Nacional de Arquitectura* de septiembre de 1958⁴. Hoy en día está reconocido como partícipe del espíritu de la recuperación de la modernidad arquitectónica en la España de los 50⁵. Sin embargo su historia tiene su origen en el decenio posterior a la Guerra Civil, y permite ilustrar no solo la evolución que experimentaron en este periodo crucial los arquitectos formados en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la contienda, sino también el cambio en la manera de concebir el turismo en el Pirineo y la infraestructura hotelera que le da soporte, de manera paralela al que se produjo en el resto del país⁶. En este caso no asociado a *sol y playa*⁷, sino a una nueva actividad: el esquí.

Lorenzo Monclús Ramírez

Lorenzo Monclús Ramírez comienza sus estudios de arquitectura en Barcelona en 1929 y los finaliza en Madrid en 1935, donde se había trasladado en el curso 1931-32⁸. Durante sus años de formación trabaja con Fernando García Mercadal y se familiariza con sus investigaciones sobre

4. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. “Hotel de viajeros en Jaca (Huesca)” en *Revista Nacional de Arquitectura*, septiembre 1958, nº 201. pp. 9-11.

5. DEAN ÁLVAREZ-CASTELLANOS, Alejandro; DELSO GIL, Marta. “Gran Hotel de Jaca, 1955-1958” en AA VV. *Equipamientos II. Ocio, deporte, comercio, transporte y turismo. Registro DOCOMOMO Ibérico, 1925 - 1965*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2011. p. 68.

6. Ver PÉREZ ESCOLANO, Víctor. “En los orígenes del turismo moderno. Arquitectura para el ocio en el tránsito a la sociedad de masas” en AA VV. *Arquitectura moderna y turismo: 1925-1965. Actas IV Congreso Fundación DOCOMOMO Ibérico*. Valencia: Fundación DOCOMOMO Ibérico, 2004. pp. 15-34.

7. Fenómeno ampliamente estudiado en AAVV. *La arquitectura del sol*. Valencia: Colegios Oficiales de Arquitectos de Cataluña, Comunidad Valenciana, Baleares, Murcia, Almería, Granada y Málaga, 2002.

8. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. Conversación personal. Zaragoza, julio 2013. Varios de los datos biográficos citados proceden de esta conversación, mantenida pocos meses antes de su fallecimiento el 24 de diciembre de 2013, 11 días antes de cumplir 102 años.

la arquitectura popular. Inicia inmediatamente el ejercicio profesional desde Zaragoza, que no interrumpe durante la Guerra Civil al quedar exento debido a problemas de visión. Sus primeros proyectos siguen los códigos del lenguaje racionalista de la ciudad y del momento, cambiando en los años 40 a un registro propio de la arquitectura de la autarquía en edificios en los que predomina el ladrillo, ricos en detalles historicistas, pero siempre estudiados desde una adecuada resolución del programa de necesidades y su relación con la ciudad. Paralelamente a estos proyectos, en octubre de 1939 se incorpora al Instituto Nacional de la Vivienda como delegado de Aragón y Lérida⁹.

Poco antes, en junio de 1939, inicia su relación con la ciudad de Jaca. El primer proyecto que realiza en la población es un encargo menor, al que accedió a través de la comisión militar que estaba al frente de la ciudad tras la Guerra Civil: el proyecto de unos evacuatorios en el paseo General Franco (1939). No llegó a ejecutarse pero supuso el inicio de una intensa relación, ya que a partir de ese momento el Ayuntamiento le nombró arquitecto asesor de la ciudad. Entre aquel año y su jubilación realizó 156 proyectos en Jaca, 27 de ellos encargos municipales. Consistieron en reformas y ampliaciones de edificios municipales, proyectos de urbanización, planes urbanísticos y varios conjuntos de viviendas. De los múltiples encargos privados que tuvo en la ciudad, el más reseñable es el Palacio de Congresos (1972), uno de sus últimos proyectos, realizado junto a su hijo Lorenzo Monclús Fraga.

Y por supuesto, el Gran Hotel de Jaca.

Primera propuesta, 1947-48

Jaca comenzó a considerarse como destino de veraneo a finales del siglo XIX¹⁰. A ello contribuyó no solo su accesibilidad, la cercanía a lugares de interés y la bondad del clima, sino el descubrimiento del paisaje de los Pirineos, cuya vertiente española aparecía en 1901 en la séptima edición de la *Baedeker* del Sudoeste de Francia¹¹. Esta posición se fue consolidando en los decenios posteriores: En 1925 se creó el Centro de Iniciativas y Turismo, y ya en 1947 el 90% de las viviendas del Ensanche estaban ocupadas por visitantes¹². En agosto de ese mismo año, la sociedad anónima Inmobiliaria Pirenaica¹³ convoca un concurso restringido para elegir el proyecto de un Hotel de Turismo en Jaca. Cuenta con ayuda oficial del Estado a través de la Dirección General de Turismo. En 1946 había

9. Primero como interino, consolidando posteriormente la plaza por oposición. Documento "Antecedentes profesionales", fechado 30 de octubre de 1939, Archivo Lorenzo Monclús (en lo sucesivo, ALM).

10. BUESA CONDE, Domingo. *Jaca. Historia de una ciudad*. Jaca: Ayuntamiento de Jaca, 2002. p. 246.

11. MARTÍNEZ EMBID, Alberto. *Crónica pireneísta del Valle de Tena (1900-1950)*. Huesca – Sallent de Gállego: Instituto de Estudios Altoaragoneses – Ayuntamiento de Sallent de Gállego, 2011. p. 25.

12. ESCALONA ORCAO, Isabel. "Geografía urbana de Jaca. El impacto de turismo en una cabecera de comarca tradicional" en *Geographicalia*, 1981, nº 11-12. pp. 92-93.

13. Empresa fundada en 1945 y extinguida en 1990. BUESA OLIVER, Tomás. "Un símbolo de la dimensión histórica de Jaca en el siglo XX" en *El Pirineo Aragonés*, 28 de mayo de 1993. p. 8.

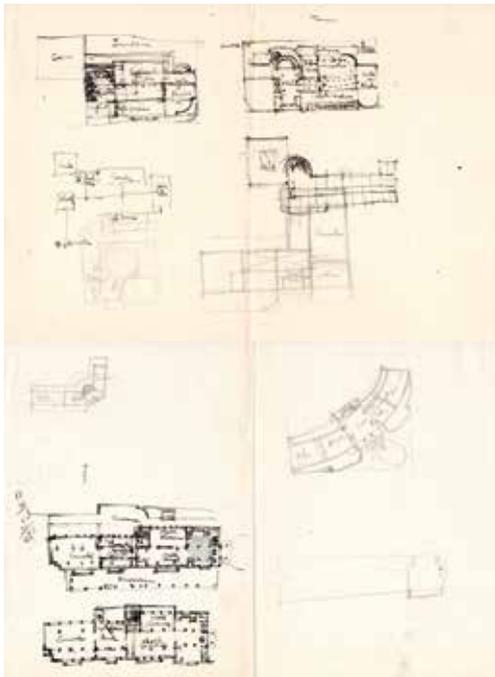


Figura 4. Hotel de Turismo en Jaca. Concurso, croquis previos, 1947. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús

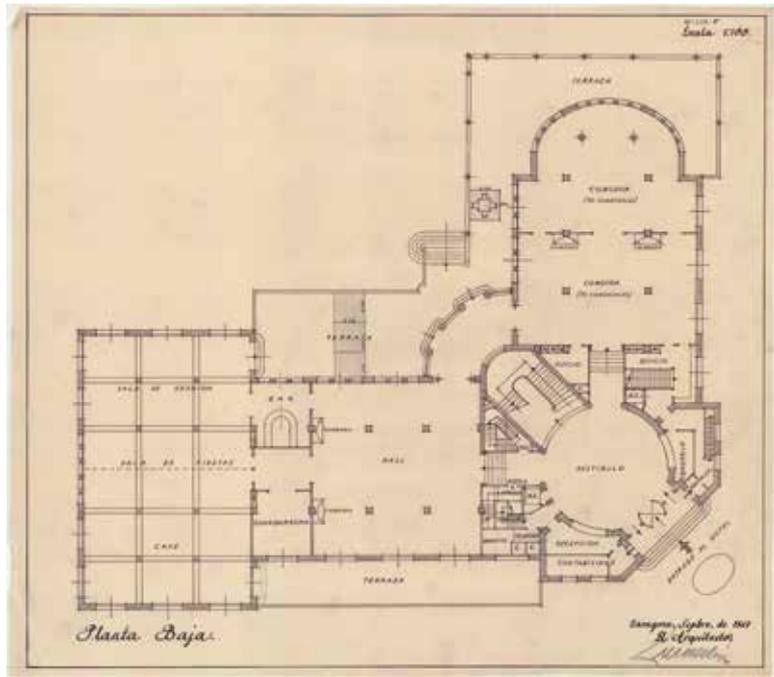


Figura 5. Hotel de Turismo en Jaca. Concurso, planta baja, 1947. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús

adquirido un solar en el ensanche de poniente, en la esquina del paseo General Franco y la carretera de Zaragoza a Francia¹⁴ junto al núcleo histórico, con fachada a las dos calles citadas y la calle Cervantes.

La convocatoria del concurso se remite por carta a Lorenzo Monclús, igual que a diversos arquitectos ya relacionados con la sociedad¹⁵. En la carta se especifican las condiciones: programa, capacidad de sectorizar el hotel en invierno, catalogación en la categoría 1^a “A”.

En el Archivo Lorenzo Monclús se conservan unos primeros croquis en los que aparecen diferentes tanteos de posibles organizaciones de las piezas públicas del programa [fig. 4]. Cinco de estos croquis son variaciones de un mismo esquema: las piezas, formalmente independientes, se suceden siguiendo un eje longitudinal, generando una planta de perímetro irregular, flanqueada de terrazas y galerías. Existen otras alternativas dibujadas a lápiz: una gran pieza curva, desechada, y dos pruebas de un esquema en forma de “L”, en un caso con la entrada en el lado largo, en el otro en el vértice. Será este esquema el que generará la solución final del concurso [fig. 5].

La planta en forma de “L” ocupa la esquina norte de la parcela. Resulta la posición más lógica: se libera la mayor parte del terreno para el jardín con pista de tenis y piscina, con vistas y orientación óptimas, y de esta manera el edificio presenta sus fachadas al paseo General Franco y a la calle Cervantes. La entrada se produce en su vértice, favoreciendo el acceso rodado y la imagen del conjunto desde el paseo, el principal eje de la expansión de la ciudad hacia poniente.

14. Actualmente avenida Regimiento de Galicia.

15. Lorenzo Monclús había trabajado previamente con IPESA en Jaca, en el proyecto del edificio de viviendas en calle Sancho Ramírez (1945), iniciando así una fructífera relación que continuaría en varios encargos en la ciudad. Se desconoce quiénes eran los otros arquitectos.

Funcionalmente, la propuesta responde estrictamente a los requerimientos del concurso. Explica el programa a partir de cuatro circulaciones: del viajero, de la servidumbre, la que comunica las estancias de los viajeros con los servicios, y la de no huéspedes. Recoge la exigencia de que parte del hotel pueda estar cerrado en invierno, adoptando un esquema que permita sectorizar no solo pasillos de habitaciones sino también zonas comunes. El Hotel se desarrolla en seis plantas: semisótano, albergando todos los locales de servicio, baja, con las estancias comunes, tres plantas de habitaciones y planta bajo cubierta.

No hay alzados, secciones, vistas o ningún elemento que permita identificar la imagen del edificio más allá de las plantas. Una única mención en la Memoria: “El conjunto del edificio se proyecta en planta de “ele” y con aspecto de construcción de montaña”¹⁶.

¿Qué quiere decir cuando habla de “aspecto de construcción de montaña”, qué podría suponer? Los planos del concurso, entre los que no aparecen alzados, no dan muchas pistas al respecto: las plantas podrían adscribirse a cualquier latitud. El edificio tiene cubiertas inclinadas, pero eso no quiere decir mucho en el caso de la arquitectura de Lorenzo Monclús: incluso los proyectos de lo que podríamos denominar su fase racionalista, entre 1935 y principios de 1940, tenían cubiertas inclinadas, ocultas tras un peto que generaba la apariencia de volumetrías abstractas. Las obras que realiza en Jaca entre 1939 y 1947 comparten varias características: uso de piedra en fachada, de manera parcial (zócalos, cadenas en las esquinas o toda la planta baja) o en todo el paramento, contraventanas de madera, cubiertas inclinadas con pronunciados aleros, en ocasiones soportados por jabalcones. En los detalles de algunos proyectos recurre a motivos historicistas.

La cuestión de lo vernáculo ha estado presente en el debate arquitectónico en España durante mucho tiempo, a lo largo de etapas muy diferentes, sirviendo de soporte a ideas antagónicas. En un extremo, la recreación ecléctica que a principios de siglo XX recurrió a las arquitecturas locales tras agotar los grandes estilos en sucesivas revisiones¹⁷. Posteriormente fue la influencia de Leopoldo Torres Balbás y Teodoro de Anasagasti, ambos profesores en la Escuela de Arquitectura de Madrid, la que hizo que diversos miembros de la llamada “Generación del 25”, como Rafael Bergamín, Manuel Sánchez Arcas, Luis Lacasa y sobre todo Fernando García Mercadal se interesaran por la arquitectura popular¹⁸. Este último publicó en 1930 *La casa popular en España*, libro en el que repasa diferentes variantes de vivienda vernácula a través de diversas geografías¹⁹. Fueron su esencialidad, racionalidad, versatilidad y capacidad de adaptación al medio las características que fascinaron a estos arquitectos,

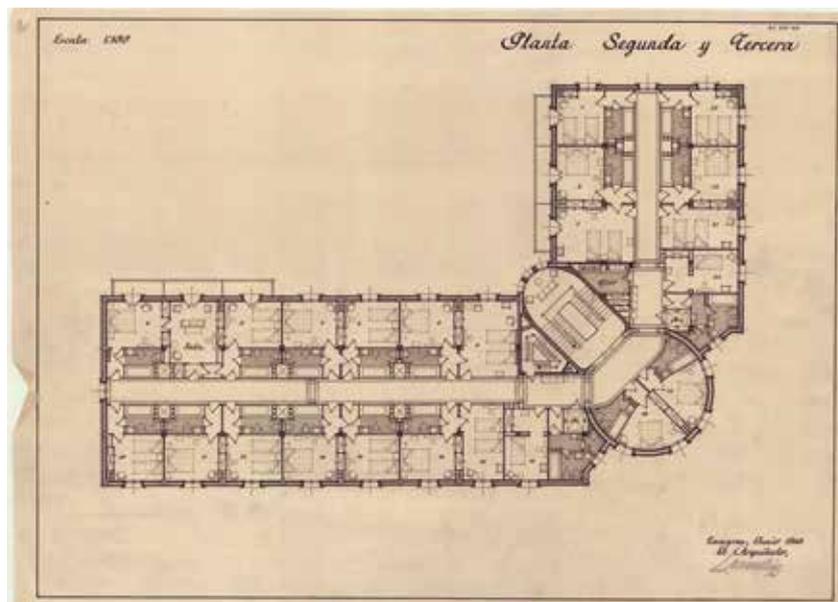
16. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. “Memoria de Croquis de “Hotel de turismo” en Jaca para IPSA.” Septiembre de 1947, ALM 235. p. 2.

17. NAVASCUÉS PALACIO, Pedro. *Summa Artis XXXV: Arquitectura española (1808-1914)*. Madrid: Espasa Calpe, 1993. p. 675.

18. DIÉGUEZ PATAO, Sofía. *La generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid*. Madrid: Cátedra, 1997.

19. GARCÍA MERCADAL, Fernando. *La casa popular en España*, Madrid: Espasa-Calpe, 1930.

Figura 6. Hotel de Turismo en Jaca.
Propuesta final, planta tipo, 1948. Lorenzo
Monclús. Archivo Lorenzo Monclús



indudablemente influidos también por los correspondientes discursos europeos, al igual que sucedería con el resto de miembros del GATE-PAC. En esta ocasión fueron arquitecturas mediterráneas las que centraron la atención del grupo, al coincidir la pureza de sus volúmenes, su asimetría y la ausencia de decoración con su nueva sensibilidad²⁰.

Tras la Guerra Civil el Servicio Nacional de Regiones Devastadas y Reparaciones retomaría esta cuestión, utilizando en su arquitectura un repertorio creado por la combinación de una mezcla heterogénea de elementos clásicos depurados con otros tomados de arquitecturas regionales españolas, apoyándose en trazados racionales²¹. Fue precisamente en la revista *Reconstrucción* donde Alejandro Allanegui publicó un artículo sobre la arquitectura popular del Pirineo oscense²², que se sumaría a los estudios de García Mercadal ya citados²³ así como a un artículo anterior de Ricardo del Arco en la revista *Arquitectura*²⁴, referente de ambos trabajos. Los tres textos contribuyeron a forjar la idea de “aspecto de construcción de montaña” a la que Monclús se refería.

La propuesta resulta ganadora del concurso. Se remite a la Dirección General de Turismo, sugiriendo cambios menores de distribución, recogidos en la versión definitiva del proyecto²⁵. El resto de modificaciones

20. AC *Documentos de actividad contemporánea*. Segundo trimestre 1935, nº18.

21. BLANCO, Manuel. “La arquitectura de Regiones Devastadas” en *A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda*. 1985, nº3. p. 40.

22. ALLANEGUI FÉLEZ, Alejandro. “Arquitectura popular en el Alto Pirineo Aragonés” en *Reconstrucción*, 1941, nº 11. pp. 15-28.

23. GARCÍA MERCADAL, Fernando. “La casa altoaragonesa” en op. cit. pp. 40-43.

24. DEL ARCO Y GARAY, Ricardo. “La casa altoaragonesa. Notas de excursionista” en *Arquitectura: órgano de la Sociedad Central de Arquitectos*. 1918, nº 5. pp. 135-139; 1918, nº 6. pp. 164-173; 1918, nº 7. pp. 203-209; 1918, nº 8. pp. 234-239; y 1919, nº9. pp. 37-39.

25. Carta remitida por Luis A. Bolín, Director General de la Dirección General de Turismo a IPSA el 31 de diciembre de 1947, en ALM.



Figura 7 (derecha). Hotel de Turismo en Jaca. Propuesta final, perspectiva norte, 1948. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús

Figura 8 (arriba). 34 viviendas protegidas en Jaca, 1941. Archivo Lorenzo Monclús



respecto al concurso son consecuencia de un mayor desarrollo de la propuesta, manteniendo el esquema del edificio, la distribución de usos o el número de habitaciones [fig. 6].

Respecto al lenguaje, en la Memoria de proyecto de junio de 1948 se dice algo más que en el anteproyecto de septiembre de 1947:

“En todo proyecto deben manifestarse con claridad los tres factores fundamentales siguientes: su destino, su emplazamiento y los materiales empleados. Esto hemos pretendido lograr en este edificio para Hotel, ubicado en las estribaciones de una región montañosa, construido con materiales del país; con líneas sencillas y volúmenes que acusen la función de los diversos cuerpos de la construcción”²⁶.

En esta ocasión disponemos de imágenes para poder valorar estas cuestiones [fig. 7]. Como indica en la Memoria, se pueden identificar una serie de volúmenes asociados a distintos usos. Destaca el cilindro que centraliza las comunicaciones verticales y aloja el vestíbulo en planta baja y dos habitaciones de geometría un tanto forzada en las plantas superiores. Se reconocen los usos públicos en planta baja, por su volumetría, la forma y tamaño de sus huecos y su revestimiento de piedra. Las dos alas de habitaciones se identifican como dos prismas blancos, de huecos ordenados, desornamentados, rotundos. La cubierta es de pizarra, con aleros poco pronunciados salvo en el caso de la cubierta cónica sobre cilindro, de mayor longitud y soportado por jabalcones, reforzando la singularidad de esta pieza.

El lenguaje adoptado se aleja de la profusión de detalles historicistas que pueden encontrarse en otros proyectos contemporáneos del autor que, por programa o superficie, podríamos considerar relevantes. Pero sí pueden establecerse conexiones con otro proyecto en Jaca, de diferente

26. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. “Memoria para la obra de “Gran Hotel de Turismo” en Jaca (Huesca)”. Junio de 1948, ALM 235. p. 8.

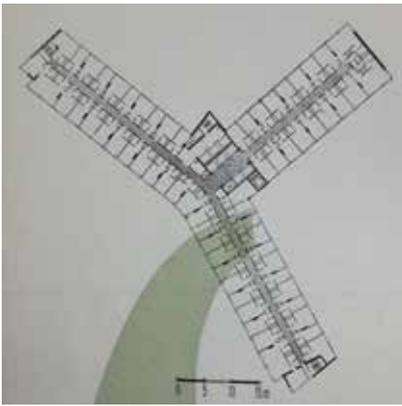
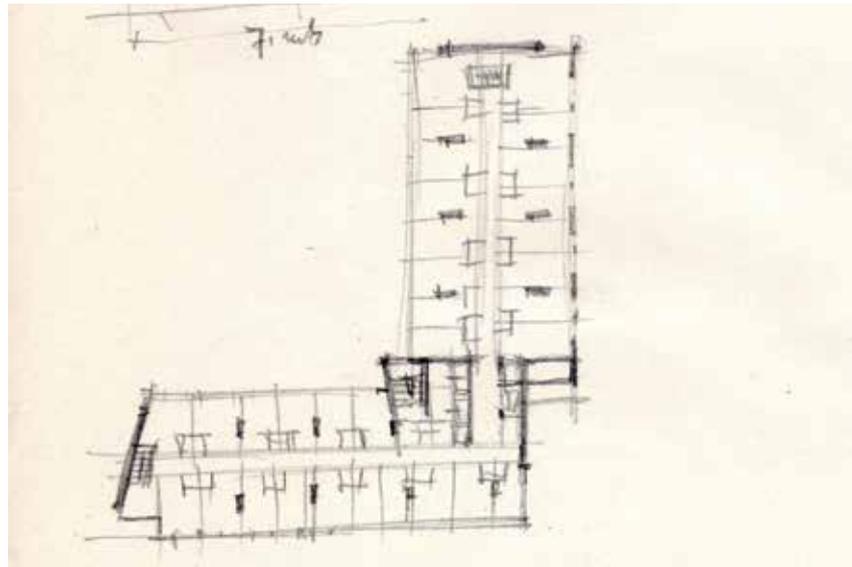


Figura 9. Hotel Stalter, Dallas (USA).
William B. Tabler, 1955. William B. Tabler.
Informes de la Construcción, febrero 1955,
nº68. pp. 147-3

Figura 10. Gran Hotel de Jaca, croquis
previos, 1955. Lorenzo Monclús. Archivo
Lorenzo Monclús

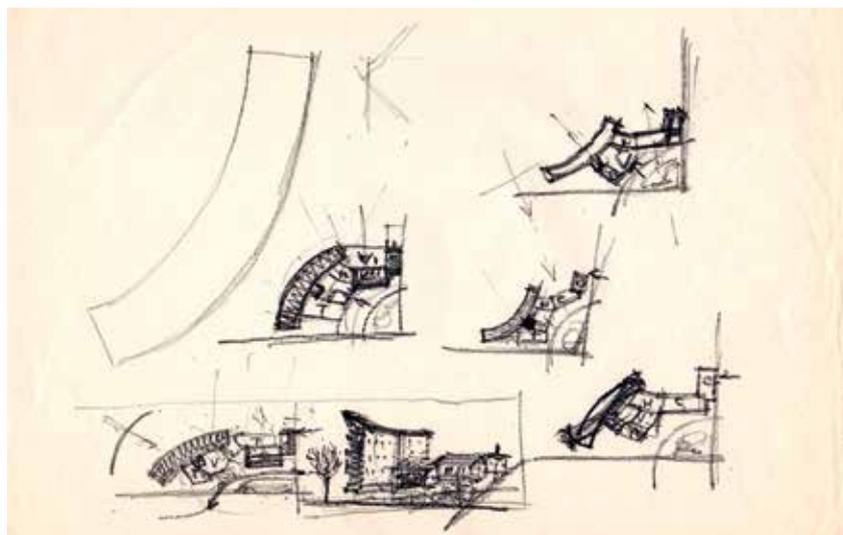


naturaleza: el conjunto de 34 viviendas protegidas realizadas en 1942. Coinciden su volumetría clara, el empleo de piedra en planta baja o la singularización de la pieza mediante un alero profundo soportado por jabalcones, en este caso sobre la terraza de planta primera [fig. 8]. Estos elementos constructivos eran poco frecuentes en la casa altoaragonesa de montaña, cuya cubierta tenía aleros reducidos a su mínima expresión, salientes solamente cuando debían proteger un balcón. Únicamente aparecían en estos casos, y no soportando el alero, sino el propio balcón. Sin embargo, se utilizaban habitualmente en arquitecturas populares de Navarra o el País Vasco. Esta traslación de elementos de otras geografías puede servir para ilustrar que el objetivo que perseguía un hotel de estas características, orientando al turismo, no era conseguir una arquitectura que respondiera rigurosamente a la existente en la zona. Se trataba sin embargo de crear una imagen más bien pintoresca, de apariencia popular, adaptada a las condiciones climáticas pero sin una adscripción geográfica estricta, coincidente con lo que el veraneante pudiera esperar de su estancia en los Pirineos: estampas vagamente vernáculas recortadas sobre el paisaje, como en la perspectiva norte del hotel, en la que aparece en el fondo la Peña Oroel, uno de los símbolos de la ciudad. Ambas cuestiones, la belleza del paisaje y de los pueblos de la zona, recibían la misma atención en las guías turísticas de la región que su patrimonio histórico-artístico²⁷.

El proyecto definitivo está fechado en junio de 1948. A partir de esta fecha no se conserva en el archivo de Lorenzo Monclús más correspondencia relativa al proyecto. No vuelve a aparecer en la prensa local. El hotel pasa al cajón de proyectos no realizados.

27. Ver por ejemplo *Guía Oficial de Jaca y su región*. Zaragoza: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón, 1934; o CELMA ALCALINE, Enrique. *Excursiones Jaca – Canfranc – Candanchú*. Zaragoza: ITYCE, 1949.

Figura 11. Gran Hotel de Jaca, croquis previos, 1955. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús



Segunda propuesta, 1955-58

Siete años después Lorenzo Monclús retoma el encargo. La propietaria ya no es Inmobiliaria Pirenaica, sino la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Se trata del primer proyecto que el arquitecto hace para la Caja, al que seguirán diversos encargos.

El nuevo proyecto es radicalmente diferente a la propuesta de 1948. En esta ocasión, también se conservan croquis previos al proyecto final. Uno de ellos es la adaptación a un esquema en forma de “L” del Hotel Statler de Dallas, obra de William B. Tabler, que aparece en el número 68 de febrero de 1955 de *Informes de la Construcción*²⁸, tal y como señala la nota manuscrita de la parte superior de la hoja²⁹ [figs. 9-10]. El proyecto original presenta una planta en forma en planta de “Y”, que Lorenzo Monclús modifica eliminando uno de los brazos, convirtiendo el ángulo obtuso de los dos restantes en ángulo recto y reduciendo el número de habitaciones, asemejando por tanto su planta a la de su proyecto de 1948. Sin embargo, el lenguaje es otro: donde antes estaba el torreón, ahora encontramos un vacío. Las escaleras siguen caracterizando el volumen, en este caso según una geometría quebrada. Es decir: sabemos que en 1955, en un primer momento, sigue valorando la posibilidad de mantener el mismo esquema que utilizó originalmente.

En los croquis que pertenecen inequívocamente al hotel, se parte de unas premisas muy diferentes [fig. 11]. Volúmenes diferenciados de geometrías curvas se agrupan libremente, según disposiciones diversas. Los usos públicos, que en 1947-48 se organizaban según dos ejes perpendiculares, esta vez se independizan totalmente. El volumen de habitaciones es una pieza alargada que se orienta claramente hacia el sur, cóncava o convexa. Volumétricamente cada una de los usos se manifiesta también de manera independiente, pequeñas piezas de cubiertas inclinadas a la sombra del alto edificio residencial.

28. CASINELLO PÉREZ, Fernando. “Hotel Statler, en Dallas. Willam B. Tabler, arquitecto” en *Informes de la Construcción*, febrero 1955, nº68. pp. 147-3.

29. La nota dice: “Informes de la Construcción nº 68. “Hotel – módulo de pasillo” – 16 habitaciones por doncella”.



Figura 12. (derecha) Gran Hotel de Jaca, planta baja, 1955. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús

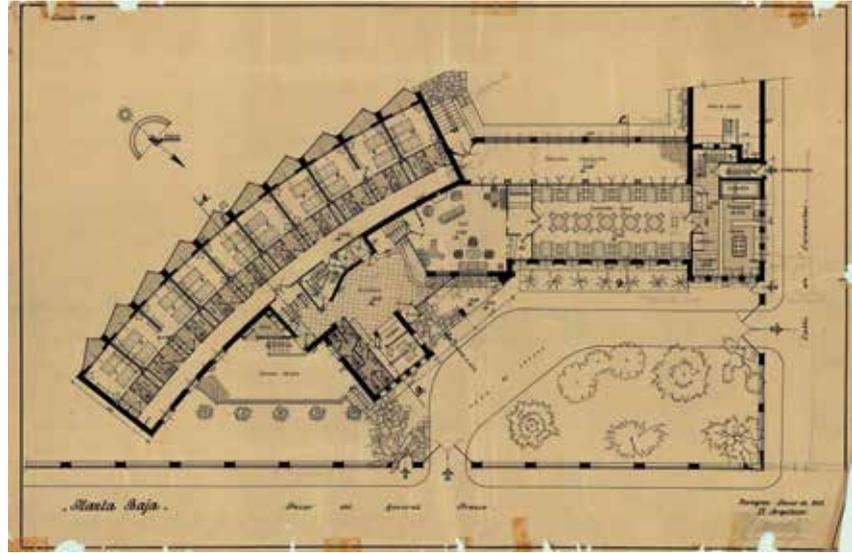


Figura 13. (arriba) Gran Hotel de Jaca, vista nocturna desde el paseo, 1958. Jarke. Archivo Lorenzo Monclús

La propuesta final, fechada en junio de 1955, consecuencia de estos dibujos previos, se resuelve con dos cuerpos formalmente diferenciados que responden a programas y situaciones urbanas dispares [fig. 12]: una pieza de una única planta sobre rasante, de geometría quebrada, y un cuerpo de cinco pisos, de forma curva. Se trata de un edificio exento, rodeado de jardines. El acceso rodado a la parcela se produce desde el paseo y sale a la calle Cervantes, tras pasar ante la puerta principal. Los jardines de orientación sur, mucho más amplios, disponen de suficiente espacio para albergar piscina y pista de tenis con holgura. Con esta ordenación la presencia del hotel en la ciudad es más sutil que en la propuesta anterior: la imagen hacia el paseo se desdibuja tras su arbolado, fragmentada en distintos cuerpos. Todo el protagonismo se centra en el testero de piedra de la pieza de habitaciones, donde el arquitecto coloca el letrero del hotel acompañado de un sarrio, visibles tanto de día como de noche, perfilados con luces de neón [fig. 13]. La fachada sur, hacia la carretera de Francia, es de mayor unidad y contundencia.

El cuerpo bajo alberga los usos públicos del hotel: acceso principal, vestíbulo, con mostradores de recepción, conserje, aseos y núcleo de comunicaciones verticales, formado por dos escaleras, principal y de servicio, y dos ascensores, con la misma jerarquía. Hall y comedor disponen a sur de una terraza de invierno, separada por amplias vidrieras practicables de tal modo que puedan comunicarse formando un solo espacio. El volumen residencial resulta geométricamente mucho más claro: se trata de una gran pieza convexa de cuatro plantas iguales, albergando diez habitaciones idénticas por planta dispuestas en una única crujía hacia mediodía, orientación óptima por soleamiento y por vistas hacia la Peña Oroel.

En lo referente al aspecto del edificio, la memoria reproduce palabra por palabra lo que decía en el proyecto de 1948³⁰. Sin embargo, la respuesta que da es muy diferente. Los “volúmenes que acusen la función de los diversos cuerpos de la construcción” se reconocen de una manera mucho más clara, pudiendo incluso identificar los diferentes usos de la

30. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. “Memoria de proyecto de Hotel de turismo en Jaca (Huesca)”. Julio 1955, ALM 235-2. p. 5.



Figura 14. Gran Hotel de Jaca, fachada sur, jardín y piscina, 1958. Tarjeta postal. Madrid: ediciones Vistabella

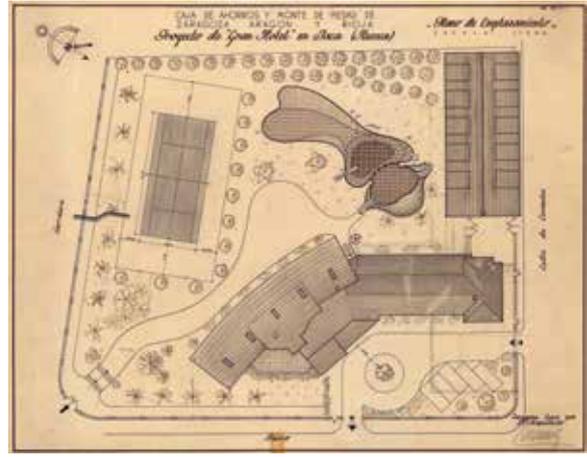


Figura 15. Gran Hotel de Jaca, planta de conjunto, 1958. Lorenzo Monclús. Archivo Lorenzo Monclús

pieza pública, cada uno de ellos con su propia cubierta independiente. Lo mismo sucede en la pieza residencial, con una clara diferenciación entre la zona de habitaciones y el núcleo de comunicación vertical.

Si en la versión anterior todas las fachadas tenían un aspecto similar, en esta ocasión cada una de ellas responde de manera distinta a su orientación: hacia el norte presenta alzados de huecos pequeños y ordenados, minimizando las pérdidas térmicas. La fachada sur dispone de grandes ventanales practicables en la galería de invierno, de tal manera que puedan aprovecharse los rayos de sol en los meses más fríos, transformándose en verano en un porche abierto. El volumen residencial tiene un expresivo alzado, en el que grandes huecos comunican las habitaciones con balcones triangulares de planta asimétrica, separados por esbeltas pilastras de piedra, rematado por un gran alero soportado por potentes jabalcones de hormigón, enfatizado por su geometría curva. Cada habitación dispone además de un toldo practicable que protege las amplias ventanas del sol de mediodía [fig. 14].

Al igual que en 1948, está “construido con materiales del país”: piedra gris de la zona, paramentos jaharrados con mortero de cemento pintados de blanco, carpintería de pino del Pirineo. Sin embargo, se utilizan de manera diferente. Con excepción de la fachada norte del comedor y la cocina, todos los muros son de un único material, piedra o mortero pintado, reforzando así la claridad del planteamiento. Los muros de piedra no tienen ventanas, salvo el alzado sur de la galería de invierno, que al disponer de huecos practicables podría llegar a entenderse como un pórtico pétreo más que como un muro perforado.

En enero de 1958 se presenta la versión definitiva del proyecto, recogiendo las modificaciones producidas durante su construcción, que se había iniciado en julio de 1956 y finalizaría en junio de 1958. La propiedad ha adquirido el solar limítrofe de la esquina este, incorporándolo al jardín, por lo que el hotel se desplaza hacia ella. Este desplazamiento permite aumentar el tamaño del comedor y la terraza de invierno. El cuerpo residencial aumenta en una planta, idéntica a las ya proyectadas, pasando de cuarenta a cincuenta habitaciones. Se incorpora un nuevo edificio de dos plantas, destinado a garajes y dormitorios para chóferes. Cambia también la distribución del jardín, con una nueva piscina, radicalmente diferente a la anterior [fig. 15].

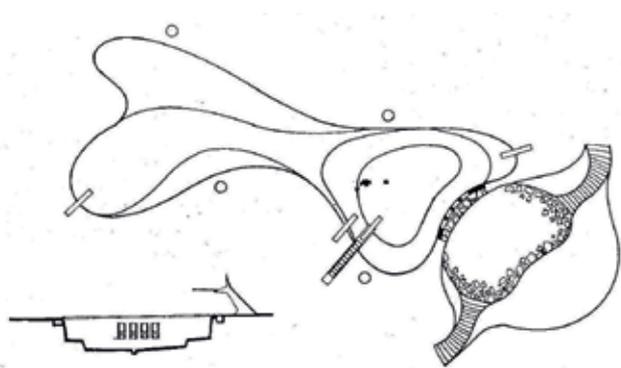


Figura 16. Piscina Ettore Tagliabue, Monza (Italia), Giulio Minoletti, 1951. Giulio Minoletti. Rasmussen, Steen Eiler: *Experiencia de la arquitectura*. Barcelona: Reverté, 2004. p. 150

Figura 17. (arriba) Hotel refugio Pirovano, Cervinia (Italia), Franco Albini, 1952. Magazine L'Architetto [en línea]. Roma: Consiglio Nazionale degli Architetti Pianificatori Paesaggisti Conservatori, julio-agosto 2013, nº7 [citado 12 abril 2015]. Disponible en World Wide Web: <http://magazine.larchitetto.it/luglio-2013/gli-argomenti/il-tema-del-mese.html>

Conexiones alpinas

Lorenzo Monclús era un arquitecto culto. En los años en los que trabajó con Fernando García Mercadal, siendo todavía estudiante, se familiarizó con las publicaciones de arquitectura más importantes del momento, nacionales e internacionales³¹. Tras finalizar la carrera, comenzó a formar su propia biblioteca. Las revistas, como el propio Monclús descubrió con su maestro, eran ya un instrumento determinante en el proyectar. Para quienes entendían la arquitectura como un problema de construcción, de adecuación al lugar, y de respuesta a un programa de necesidades pero no de forma, para quienes pensaban que los problemas de la arquitectura habían tenido ya otras respuestas, y para quienes luchaban por recuperar el tren de la modernidad. Monclús las manejó desde un primer momento, tanto en sus proyectos de los años 30³², como en los de la década siguiente, cambiando sus referentes de manera paralela a su lenguaje³³.

Por eso, no sorprende que ante el problema de dotar de una piscina acorde con lo que se espera de un moderno hotel de turismo, encuentre el ejemplo que considera más adecuado: la piscina Ettore Tagliabue en Monza (Giulio Minoletti, 1951) [fig. 16], cuya geometría curvilínea reproduce de manera exacta en Jaca. La piscina había sido publicada dos veces en España: en diciembre de 1952 en *Revista Nacional de Arquitectura* como “Piscina en una villa italiana”³⁴ y en *Informes de la Construcción* cuatro meses más tarde, en un artículo firmado por Gio Ponti titulado “Fantasía de los italianos”³⁵.

En la misma revista aparece un artículo dedicado al Hotel refugio Pirovano en Cervinia (Franco Albini, 1948-1952)³⁶, un edificio que tampoco debió pasarle inadvertido a Monclús. Los pilares exentos de piedra pueden llegar a recordarnos las pilastras de Jaca, al igual que el giro de sus habitaciones se asemeja vagamente al escalonado de los cuerpos de

31. MONCLÚS RAMÍREZ, Lorenzo. Conversación... op. cit.

32. Por ejemplo, en un croquis previo de su proyecto de tres chalets en la avenida MZA (1938, ALM 111), puede leerse: “Escalera – Marzo 1934 – Moderne Bauformen”.

33. Como en el caso anterior, en croquis correspondientes al Colegio de la Anunciata (1941, ALM 135) aparecen notas haciendo referencia a diversos palacios florentinos.

34. MINOLETTI, Giulio. “Piscina en una villa italiana”. En *Revista Nacional de Arquitectura*, diciembre 1952, nº132. pp. 42-43.

35. PONTI, Gio. “Fantasía de los italianos” en *Informes de la construcción*, abril 1953, nº 50. pp. 151-10.

36. ALBINI, Franco. “Albergue de montaña” ibídem. pp. 161-20.

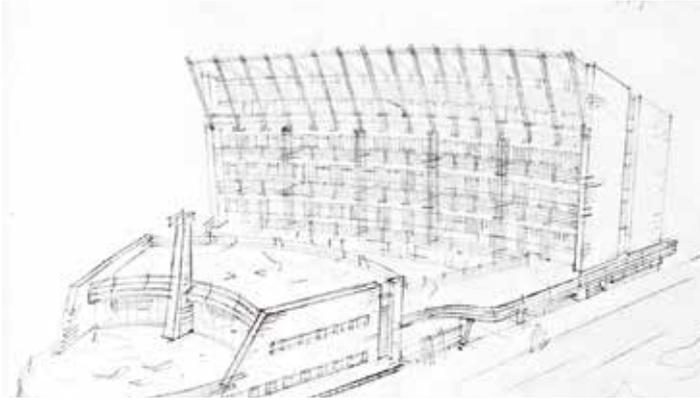


Figura 18. Hotel Cervinia, Breuil-Cervinia (Italia), Carlo Mollino, 1937. Carlo Mollino. Pace, Sergio (ed.): *Carlo Mollino, Architetto. Construire le modernità*. Milán: Electa, 2006. p. 145

Figura 19. Villa Marocco, Sauze d'Oulx (Italia), Gino Levi Montalcini, 1947. Centro di Ricerca Istituto di Architettura Montana [en línea]. Turín: Dipartimento di Architettura e Design (DAD), Politecnico di Torino [citado 12 abril 2015]. Disponible en World Wide Web: <http://areeweb.polito.it/ricerca/IAM/moderno/villa-marocco-e-villa-ballerini-2/>

Albini [fig. 17]. Pueden establecerse más analogías con otros ejemplos italianos de “architettura di montagna” que abundan en la existencia de un cierto estilo asociado al turismo alpino: el Hotel Paradiso del Cevedale en Val Martello, Merano (Gio Ponti, 1935-1936), o una propuesta no construida de Carlo Mollino para el Hotel Cervinia en Breuil-Cervinia, de 1937 [fig. 18]. Resulta altamente improbable que Monclús conociera todas estas referencias. Salvo el citado Hotel en Pirovano, ninguno de ellos se publicó en España antes de 1955. Más aún: el hotel de Mollino, con el que se podrían establecer semejanzas más claras, no es más que un croquis inédito hasta fechas muy recientes³⁷. Los jabolcones de este último aparecen en otros ejemplos en la villa alpina de Sauze d’Oulx³⁸ [fig. 19]. Sin embargo, sabemos que Lorenzo Monclús se familiarizó con estos elementos a partir de los estudios de arquitectura popular ya utilizados en 1942 en su proyecto de viviendas protegidas en Jaca.

Sin duda, la herencia funcionalista, el poso de la formación recibida por la generación de Monclús, ante un programa tan predeterminado como el de un hotel, favorece una solución con un cuerpo bajo de carácter público que aloje los espacios comunes, muy diferente a la que pueda exigir una planta de habitaciones de proporción alargada, para repetir en vertical. También resulta razonable pensar en curvar una pieza que habitualmente se ha propuesto recta, y así lo demuestran los croquis previos de la versión de 1955, para favorecer una mejor orientación ante un clima exigente y una mejor respuesta al paisaje. Queda para el instrumento que es el ir y venir de las revistas la definición última de esa de esa influencia internacional ante la que Monclús se muestra sensible y receptivo. Sin duda, los entornos no eran tan diferentes, los problemas a los que se enfrentaron y las herramientas para resolverlos de algunos arquitectos italianos entre 1935 y 1950 en los Alpes eran bien semejantes a los que afrontó Lorenzo Monclús en Jaca en 1955. Y que unos pocos años más tarde se reproducirían en un contexto diferente, el del turismo de *sol y playa*, en ejemplos como el hotel Los Fariones de Lanzarote (Manuel Roca, 1962) o el Parador Nacional de Jávea (José Osuna, 1965)³⁹.

37. PACE, Sergio (ed.). *Carlo Mollino, Architetto. Construire le modernità*. Milán: Electa, 2006. p. 145.

38. La Slittovia del Lago Nero (Carlo Mollino, 1946) o las villas Marocco y Ballerini (Gino Levi Montalcini, 1947)

39. GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. “Gestionar, viajar, recrear: equipamientos para tres procesos” en AA VV. *Equipamientos II. Ocio, deporte...* op. cit. p. 15.

Figura 20. Gran Hotel de Jaca, vista desde el paseo, 1958. Tarjeta postal. Madrid: ediciones Vistabella



Razones para un cambio

Las dos versiones del proyecto ejemplifican dos maneras de hacer arquitectura en España, propias de las décadas de los 40 y los 50. No es la primera vez que se aprecia en Lorenzo Monclús un cambio de esta naturaleza: existe una gran diferencia entre sus proyectos del periodo 1935-1939 y los de la década de los cuarenta. Este paso en la arquitectura española del racionalismo al historicismo monumentalista de la autarquía ha sido tratado en numerosas ocasiones⁴⁰. En el caso de Monclús, como en tantos otros, cambia el lenguaje pero no la manera de entender la arquitectura. Una clara muestra de esto son las dos versiones que hizo de un mismo proyecto: las viviendas en la calle Clavero (1939) y en la calle Capitán Esponera (1947). La localización es la misma, la calle hoy llamada Elvira de Hidalgo. Las plantas son exactamente iguales, únicamente varían las fachadas, en un cambio que podríamos explicar por las mismas razones de la modificación del nombre de la calle.

En el caso del hotel, en una primera lectura se pueden identificar algunas cuestiones comunes a ambos proyectos: la sensibilidad hacia la ciudad, explicando la propuesta desde la respuesta urbana. Se sigue manteniendo cierto aire “de montaña”, que en esta ocasión se manifiesta no solo en las cubiertas inclinadas de pizarra y el empleo de la piedra, sino también en elementos decorativos o icónicos: los murales interiores, con figuras vestidas con trajes regionales en un pueblo pirenaico idealizado, o el sarrío de neón junto al letrero del hotel. O la presencia de elementos como los jabalcones para dotar de la máxima expresividad a las piezas más singulares de las dos propuestas [fig. 20].

Sin embargo, no estamos ante el mismo caso que las viviendas en la calle Clavero / Capitán Esponera. De ser así, el proyecto de 1955 sería en

40. Ver por ejemplo AA VV. *Arquitectura para después de una guerra 1939-1949*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1977; DOMÈNECH GIRBAU, Luis. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets, 1978 o SAMBRICIO RIVERA DE ECHEGARAY, Carlos. *Cuando se quiso resucitar la arquitectura*. Madrid: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Madrid, 1983.

forma de “L”, modificando las fachadas. ¿Por qué no cambia el lenguaje, manteniendo la organización en planta, recorriendo el camino inverso al experimentado en el año 40? Podemos aventurar que la razón principal de este cambio es que no se trata de dos versiones que responden a un mismo programa de necesidades, sino de dos proyectos que se enfrentan a diferentes requerimientos. En ambos casos, la manera de proyectar, tal y como se identifica en los croquis previos, es la misma: resolviendo el edificio a partir de la adición de sencillos volúmenes claramente reconocibles asociados a diferentes usos, unificados por material y lenguaje, “con líneas sencillas y volúmenes que acusen la función de los diversos cuerpos de la construcción”. Pero no se limita a sustituir unas formas severas por otras plásticas y sugerentes, habituales en edificaciones turísticas del momento⁴¹.

En las bases del concurso de 1947 se indicaba claramente el requerimiento de poder sectorizar el hotel en invierno, debido a la fuerte disminución en el número de visitantes. Ahora la situación es otra: aparece una nueva actividad. El esquí cobra una importancia en 1955 que no tenía en la década de los cuarenta. Si bien hay noticias de la práctica del esquí en el valle de Tena del Pirineo aragonés desde la primera década del siglo XX⁴², no comenzó a generalizarse en la zona hasta finales de los años 20, en parte gracias a los Batallones 7 y 8 de la guarnición militar de Jaca⁴³ y la creación del club zaragozano *Montañeros de Aragón* en 1929⁴⁴, principalmente entorno a la estación de Candanchú, cuyas primeras edificaciones se realizaron en 1927⁴⁵. Tras la Guerra Civil, comenzó tímidamente su recuperación. En 1945 se funda la Escuela Militar de Montaña⁴⁶, año de la instalación del primer remonte mecánico en Candanchú⁴⁷. A finales de los años 50 se produce la verdadera popularización del deporte, al mismo ritmo que el crecimiento de dicha estación⁴⁸, viviendo su auge a partir de la década siguiente: en 1960 se realiza el Estudio para la ordenación turística del Pirineo español⁴⁹, que tiene como consecuencia la creación de las estaciones de Formigal (1964), Panticosa (1970) y

41. GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. op. cit. p. 15.

42. MARTÍNEZ EMBID, Alberto. *El esquí en Sallent: tras las huellas del centenario. I. 1905-1919*. Huesca – Sallent de Gállego: Instituto de Estudios Altoaragoneses – Ayuntamiento de Sallent de Gállego, 2007. p. 165.

43. JUANÍN ESTEBAN, Jesús Pedro. *Historia de los orígenes de los deportes de invierno en la Comarca de la Jacetania (1908-2008)*. Jaca: Asociación cultural jacetana, 2008. p. 28.

44. MARTÍNEZ EMBID, Alberto. *El esquí en Sallent: tras las huellas del centenario. II. 1920-1950*. Huesca – Sallent de Gállego: Instituto de Estudios Altoaragoneses – Ayuntamiento de Sallent de Gállego, 2007. p. 36.

45. JUANÍN ESTEBAN, Jesús Pedro. op. cit. p. 36.

46. MARTÍNEZ EMBID, Alberto. *El esquí en Sallent: tras las huellas del centenario. II...: op. cit. p. 188*

47. JUANÍN ESTEBAN, Jesús Pedro. op. cit. p. 93.

48. *Ibidem*. p. 39.

49. GALIANA MARTÍN, Luis; BARRADO TIMÓN, Diego. “Los centros de interés turístico nacional y el despegue del turismo en España” en *Investigaciones Geográficas*, 2006, nº 39. p. 89.

Astún (1976)⁵⁰. El hotel no puede responder de la misma manera ante un cambio todavía incipiente, pero significativo, en el turismo pirenaico. Se prevé que el hotel funcione a plena capacidad durante todo el año, no solamente los meses de verano, por lo que ya no es necesaria su sectorización. La planta baja se dota de una terraza de invierno innecesaria en la primera versión. Esta adecuación del hotel a los periodos estival e invernal se refleja en la publicidad del hotel en prensa y folletos informativos. El nexo entre dos propuestas tan diferentes es la respuesta ajustada y precisa a las necesidades de una actividad, el turismo, inmersa en un proceso de redefinición de su relación con la sociedad y el territorio.

50. FERNÁNDEZ GÁRATE, Luis Antonio; FERNÁNDEZ DE ISASI, Justo; FERNÁNDEZ-TRAPA DE ISASI, Teresa. "Esquí en los Pirineos. Historia para un futuro sin fronteras (II)" en *Estudios Turísticos*. 1990, nº 5. pp. 89-90.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Javier Martín de Bustamante

Universidad Europea de Madrid | javier@ecoestudio.es

Viaje al Origen

Un recorrido por la historia de la arquitectura umbilical /

Voyage to Inception

A brief journey through the history of the umbilical architecture

Se propone un breve recorrido por la evolución del concepto de ombligo del mundo, entendido como centro del universo y como origen de nuestra existencia.

La historia del ombligo del mundo ha ido ligada a una arquitectura protectora que lo albergaba hasta que el paradigma existencial de nuestro universo ha trastocado los límites y la idea del origen y de nuestro destino.

Iniciaremos el viaje de la mano de Hermes hasta llegar al Omphalos délfico y del oráculo de Apolo pasaremos por el templo de Júpiter capitolino, Santa Sofía de Constantinopla, la Kaaba de la Meca, el Tabernáculo judío y el Templo de Salomón, el Gólgota cristiano, las Colinas Negras de Dakota del Sur y el templo de Indra hasta llegar a Taliesin, el Guggenheim y la estación espacial Endurance y de vuelta a Stonehenge.

Calendario, estación de tránsito, templo, cementerio o fortaleza. Construido por Titanes, Atlantes o simples mortales como nosotros con una conciencia unitaria con el planeta que les permitía comulgar con el universo con la mera contemplación de un amanecer.

A brief tour is proposed about the evolution of the concept of navel of the world, Navel of the world as the center of the universe and as a origin of our existence.

The history of the navel of the world has been tied to a protective architecture that housed it until the existential paradigm of our universe has changed the boundaries and the idea of the origin and our destiny.

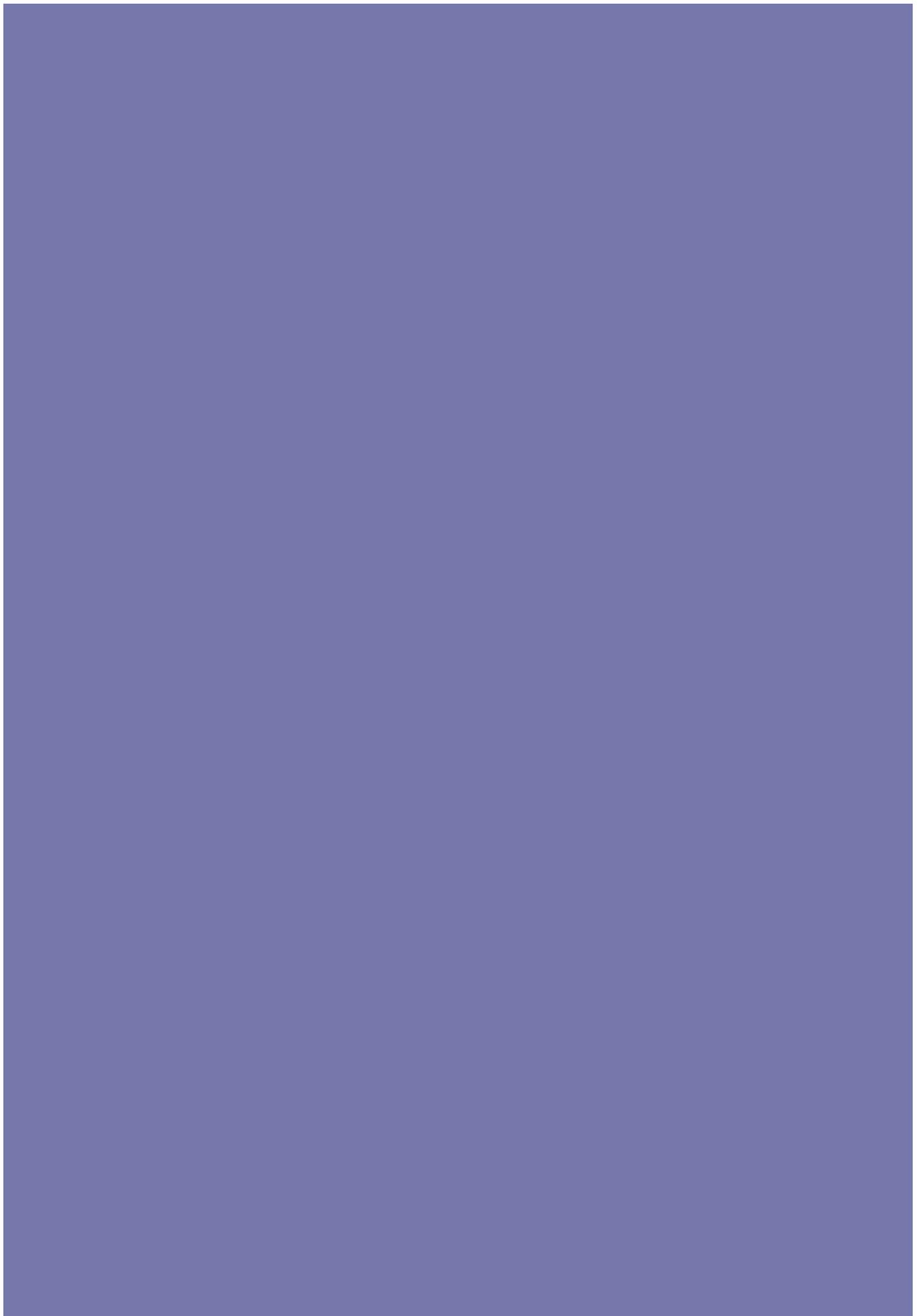
We start the journey by Hermes hand to the Delphic Omphalos and from the oracle of Apollo we pass the Capitoline temple of Jupiter, St. Sophia, the Kaaba in Mecca, the Jewish Tabernacle and the Temple of Solomon, the Christian Golgotha, the Black Hills of South Dakota and the temple of Indra to reach Taliesin, the Guggenheim and the space station Endurance and back to Stonehenge.

Calendar, transit station temple, cemetery or strength. Built by Titans, Atlanteans or simple mortals like us with a unitary consciousness on the planet that allowed them to commune with the universe with the mere contemplation of a sunrise.

Omphalos, Ombligo del mundo, Centro, Origen, Delfos, Taliesin

/// Omphalos, Navel of the world, Center, Inception, Delphi, Taliesin

Fecha de envío: 30/03/2015 | Fecha de aceptación: 16/05/2015



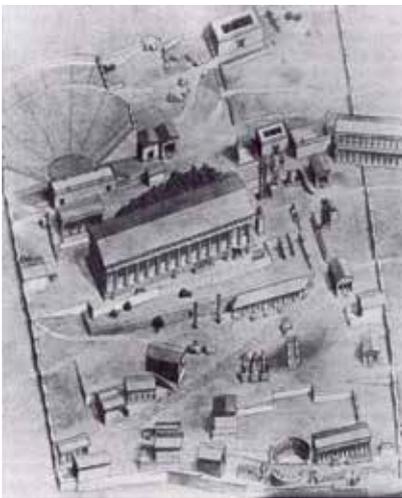
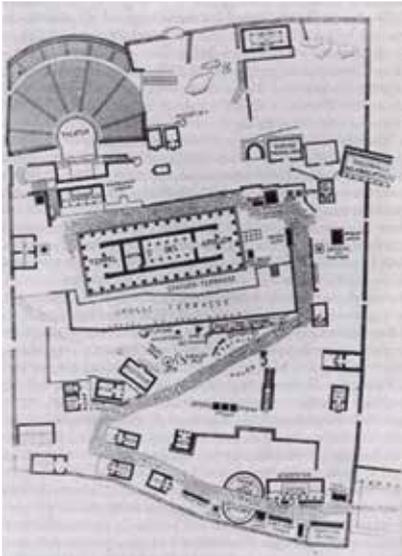


Figura 1. Plano en planta y reconstrucción de Delfos. Philip Vandenberg. *El Secreto de los Oráculos*. Ediciones Destino, 1991. pp. 83 y 84

El Ombligo como Centro y la Piedra

Iniciaremos nuestra búsqueda con Hermes en su condición de Psicopompo, quien guía las almas de los difuntos en su viaje al Hades. Su áureo caduceo les ilumina el camino y simboliza la unión de Rea (la madre tierra) con Zeus (el dios del cielo). Es por eso patrono de los caminos, que no de los caminantes, ya que son los ladrones apostados en sus recodos los que le adoran y solicitan su protección.

Hermes es también, el dios de los muros de piedra que delimitan las propiedades. Dice la leyenda que los viajeros iban apartando las piedras a su paso y éstas se iban amontonando a los bordes del camino. Los Herma, pequeños pilares de piedra con la cabeza del dios, son los antecedentes de nuestros mojones. Es pues el dios de los límites. Los límites entre la realidad y el más allá. Entre la razón y la sin razón. Entre la belleza y el horror. Entre la luz y la oscuridad. Entre el nacido y el nonato. Y como representante de los dos extremos los une y les da la mano. De la misma manera que roba a Apolo su rebaño de vacas, también le regala la lira, su más querida posesión que representará desde entonces la unión entre dos mundos contrarios. Apolo y Hermes sellaron la paz al final del Himno Homérico IV y el mundo empezó a ordenarse desde entonces.

Eurípides cuenta la vida de Ión, un sirviente del templo de Apolo en Delfos que desconocía su origen y que era en realidad hijo de Apolo. Recién nacido fue llevado al templo por Hermes y criado por la pitonisa tras ser abandonado a los pies de la Acrópolis por la despechada Creúsa. La trama acaba resolviéndose favorablemente para todos al llegar los reyes de Atenas (la propia Creúsa y su marido Juto) en busca de descendencia a pedir consejo al oráculo “donde Febo, establecido en el ombligo del mundo con sus cantos profetiza sin cesar el presente y el futuro de los mortales”.¹ Y Pausanias señala el lugar más sagrado del templo. “El llamado Omfalós por los delfios está hecho en mármol blanco y los delfios dicen que es el centro del toda la tierra”.²

1. EURÍPIDES. *Tragedias Completas. Ión*. Isla Bolaño, Eladio (trad.). Madrid: Aguilar, 1978. p. 740

2. PAUSANIAS. *Historiadores Griegos. Descripción de Grecia*. Samaranch, Francisco de P. (trad.). Aguilar: Editorial Libro X. 24. 7. p. 498

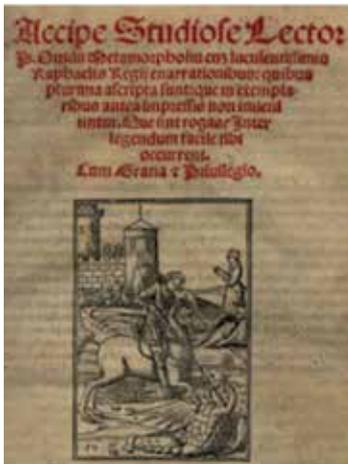


Figura 2. Grabados de diferentes versiones de la Metamorfosis de Ovidio, Apolo vs Pitón. De arriba a abajo: Giorgio Rusconi, 1509; Johann Ulrich Krauss, 1690; Virgili Solis, 1581; Johann Wilhelm Baur, 1649

El orden nuevo se establece, sobre las ruinas del antiguo. El centro del mundo clásico era donde Apolo dejó que se pudriera Pitón tras abatirla con sus flechas. Sobre sus restos se posaron las águilas enviadas por Zeus para designar el centro, una venida de Oriente y otra de Occidente y allí se colocó la piedra-ombligo. Era el centro del mundo y sobre él se erigió el Templo de Apolo. Sobre el omphalos, ubicado en el adyton o cámara subterránea, se sentaba la Pitonisa en el trípode sagrado y recitaba sus oráculos en oscuros hexámetros.

El hecho de ampliar la referencia geográfica de la procedencia cardinal de las águilas con el designio divino de Zeus y la referencia fisiológica humana con el ombligo de la madre tierra y con la referencia cósmica del cenit y el nadir que definen la posición de forma radial hasta el centro de la tierra uno y hasta el fin del universo el otro, completan una coordenada individual y otra holista.

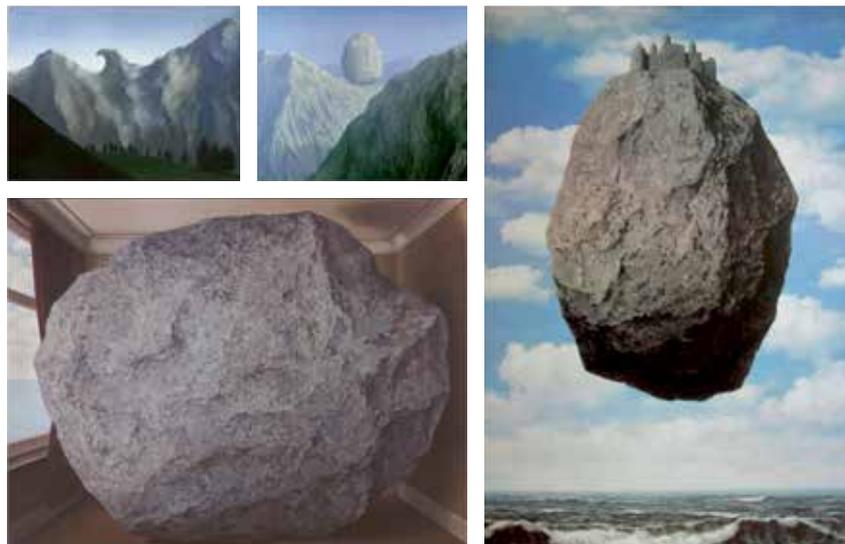
El ombligo designa también el origen. Es una marca, una cicatriz que desvela un misterio. Es un centro, y como tal coordina nuestra existencia. Es una puerta de entrada, hacia nuestra verdad primera, hacia nuestro pasado o tal vez sea una puerta de salida hacia nuestro destino último.

La cuestión del ombligo en arquitectura no se define como el origen de la edificación en sí, sino como el origen ontológico de nuestra existencia y de nuestro despertar al mundo consciente. La arquitectura umbilical es la que lo cobija, lo protege y lo ensalza ya que “tal y como mostraron Erich Neumann y Marie-Louise von Franz, prácticamente todos los mitos de la creación se pueden leer como relatos del surgimiento de la consciencia desde las profundidades primordiales de lo inconsciente”,³ y legitimar ese origen y ubicarlo en el centro del universo ha sido la razón de ser de multitud civilizaciones que han plasmado en determinadas arquitecturas ese deseo.

Al final de sus días René Magritte emprendió una travesía inversa partiendo de una piedra confinada en una estancia, que dominaba todo el

3. LACHMAN, Gary. *Una historia secreta de la consciencia*. Margelí, Isabel (trad.). Girona: Atalanta. 2013. p. 177. (citando a Neumann, *The Origins and History of Consciousness*; Von Franz, *Creation Myths*)

Figura 3. René Magritte. Le domaine d'Arnhem, 1962; La clef de verre, 1959; L'anniversaire, 1959; Le château de Pyrénées, 1959



espacio, remedo elefantiásico del templo de Apolo en Delfos, pasando por una ciudad entera marcada por la existencia misma de la piedra, Grecia y vislumbró el Ónfalos sobre el Parnaso hasta llegar al Águila de Zeus recordándonos el origen cósmico de nuestro despertar a la consciencia y la razón misma del surrealismo.

“Para los cristianos el Gólgota estaba en el centro del mundo; era a la vez la cúspide de la montaña cósmica y el lugar en que había sido creado y enterrado Adán. De suerte que la sangre del Salvador había bañado el cráneo de Adán, enterrado precisamente al pie de la cruz”.⁴

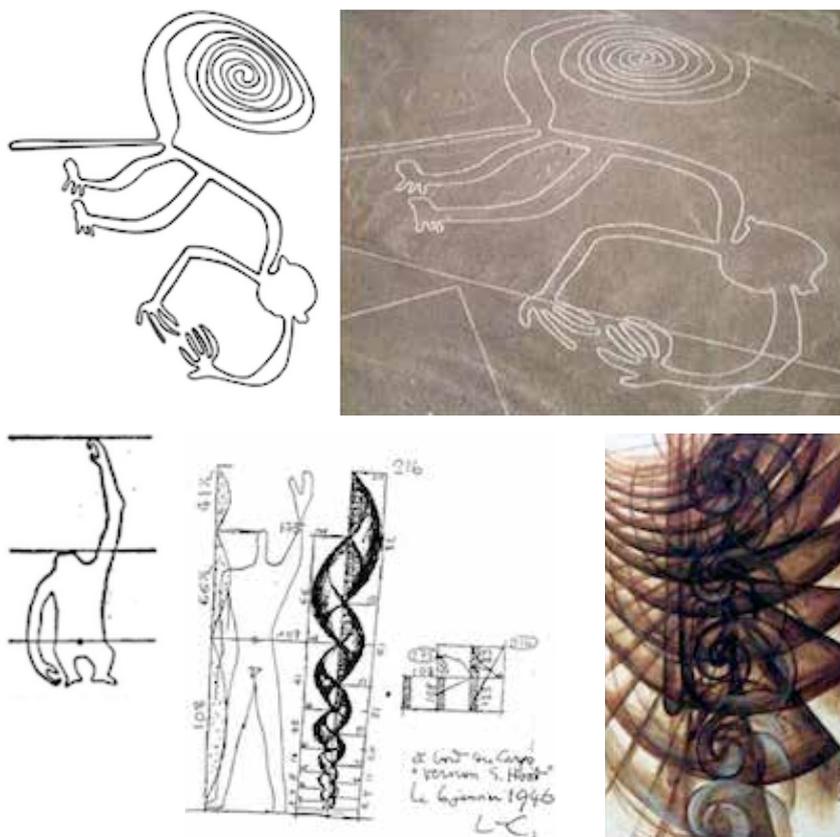
El objetivo último de los augures romanos era convertir en centro del universo el espacio acotado dentro del círculo trazado en el suelo por su vara augural, y eso hicieron según nos relata Plinio en la fundación del templo de Júpiter Capitolino tras encontrar una calavera en las primeras excavaciones. El hallazgo se convirtió en un venturoso presagio y el templo en el centro que el SPQR necesitaban.

Edward Gibbon cuenta el sueño que tuvo el emperador Constantino cuando dormía dentro de los muros de Bizancio tras haber derrotado a Licinio y cómo siguiendo su revelación fundó Constantinopla en el 330 desplazando el centro del mundo conocido, en el límite entre Europa y Asia, y en su centro construyó la iglesia de Haiga Sophía y bajo la clave de la majestuosa cúpula colocó una piedra púrpura que por decreto imperial sería desde ese momento el centro del mundo. Como el templo de Apolo en Delfos la tierra se reveló y tumbó el edificio en varias ocasiones. La mentalidad pragmática de Gibbon achaca los derrumbes a las prisas con las que se hicieron las edificaciones para su inauguración, pero su poder perduró y fue reconstruida nuevamente en cada ocasión.

En el año 1453 otro emperador Constantino, esta vez Constantino XI Paleólogo, rindió la ciudad y oficializó la caída del Imperio Romano a manos del turco. Para cuando el sultán Mahomet II entró en Santa Sofía,

4. ELIADE, Mircea. *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dinámica de lo sagrado*. Medinaveitia, A. (trad.). Madrid: Ediciones Cristiandad. 1981. p. 378

Figura 4. Líneas Nazca; Modulo II;
Modulo I; Giacomo Bala (TSM)



ya despojada de cualquier vestigio cristiano tras el saqueo de su ejército, se subió al altar y orientó sus rezos al sureste, desplazando nuevamente el centro del mundo.

El Ónfalos púrpura de la recién constituida mezquita de Ayasofía dejó de ser la referencia cósmica. El centro se había trasladado hasta la Kaaba, un meteorito negro que había caído del cielo en el desierto. Primero se le protegió con una tienda, posteriormente se fundó un templo y más tarde la ciudad de la Meca.

En esta nueva fundación el centro quedó desplazado. La piedra negra está junto a la entrada de la mezquita, en el ángulo inferior izquierdo según la imagen adjunta, orientada al amanecer del solsticio de invierno, simbolizando el renacimiento del sol.

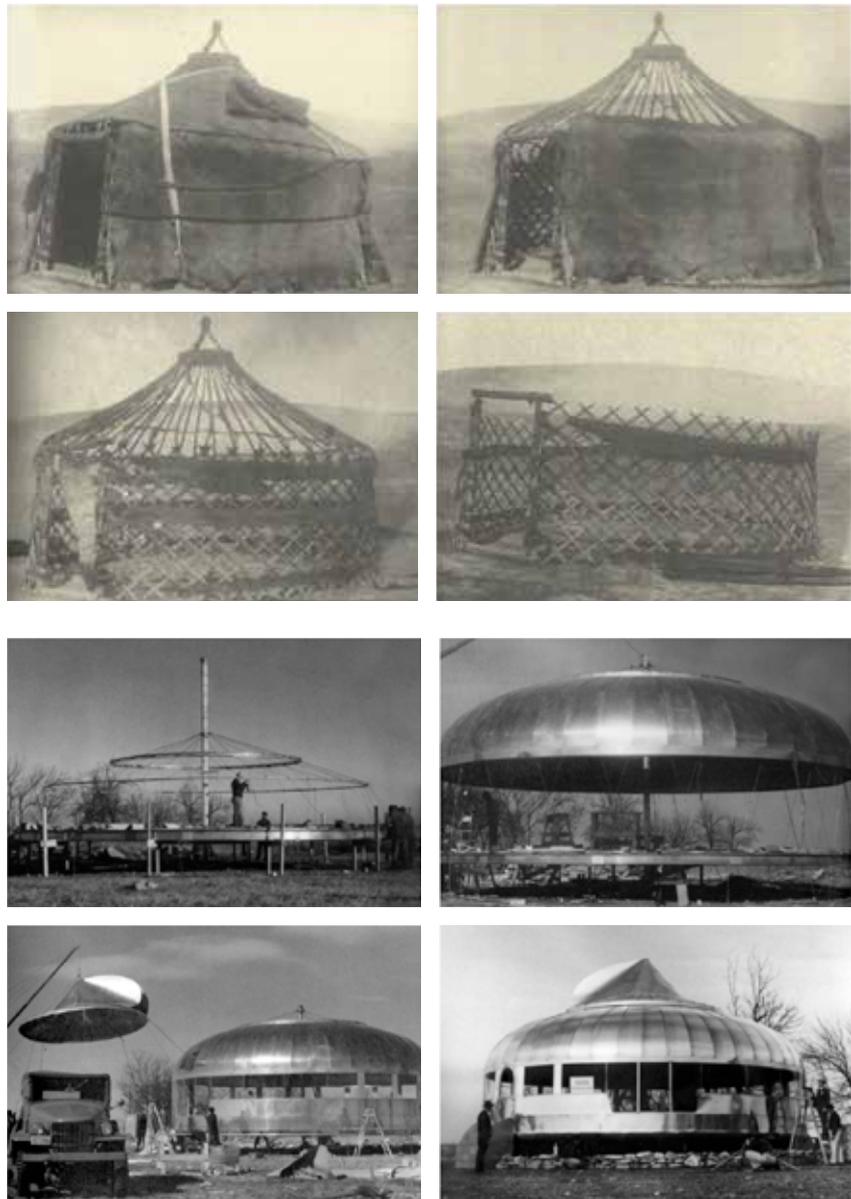
La tradición Chiita cuenta cómo poco después de la expulsión de Adán del paraíso, el arcángel Gabriel bajó del cielo una tienda de las mismas dimensiones que la actual Kaaba para que sirviera de templo a Adán y que éste no se sintiera tan solo y pudiera hablar con Dios.

Pero en otro tiempo, “el centro del universo era Jerusalén y el centro de Jerusalén era el templo y el centro del templo el sanctasanctorum y el centro del sanctasanctorum era el Arca de la Alianza. Y la base y el fundamento del universo era la Piedra sagrada que se encontraba allí antes del Arca”.⁵

5. CAMPBELL, Joseph. Op. Cit. pp. 41-42

Figura 6. Desmontaje de una yurta de los hazara, Afganistán, 1928. Stephanie Bunn, *Living in Motion*. Vitra DM, 2002.

Figura 7. Richard Buckminster Fuller. Wichita House. Kansas, 1944



Buckminster Fuller exploró los principios del universo para entender las necesidades de la humanidad, y conectó los recursos naturales con los avances científicos y tecnológicos para invertir el punto de vista armamentístico de la cadena de producción en un punto de vista vital volviendo a los orígenes del hombre, de la arquitectura y de su espíritu, con su proyecto Dymaxion, que concebía no sólo una vivienda en 4D sino todo un estilo de vida refundando la búsqueda de la protección y el confort que debe cumplir la arquitectura. Y para alcanzar su objetivo acudió a imágenes arquetípicas, recuperando modelos comunes a todos los individuos independientemente de su historia y cultura, que representan el viaje del alma al punto donde el individuo se une con lo colectivo.

El Aleph borgiano es un punto donde se puede ver todo el universo espacio temporal, pasado, presente y futuro, simultáneamente.

Figura 8. Yayoi Kusuma. Infinity Mirrored Room



En el palacio celeste de Indra ubicado en la cima del monte Sumeru, hay una red infinita de perlas dispuestas de una forma tal, que mires a la que mires, ves a todas las demás reflejadas en ella. Una red de alephs que multiplica sin solución de continuidad el centro del universo. Y su arquitecto fue Vishvakarman.

Las instalaciones de Yayoi Kusuma ilustran la desorientación que produce esa visión global, alejada de la utopía holística de la integración y concretada en la inexistencia del centro, convirtiendo en centro simultáneamente todos los puntos del espacio.

El corrimiento del centro ha sido tanto físico como psicológico. Si Nicolás Copérnico desplazó la tierra del centro del universo a un satélite que giraba alrededor del sol como nuevo centro y Galileo Galilei desplazó el sol del centro del universo a una zona periférica de un cosmos nuevo y superior, Sigmund Freud desplazó el yo consciente del centro del universo interior a una sistema consciente-inconsciente que giraba alrededor de nuestro yo profundo y Carl Gustav Jung desplazó el yo profundo al inconsciente colectivo con su teoría de arquetipos, como formas autónomas primordiales de la psique, a un cosmos interior nuevo y superior.

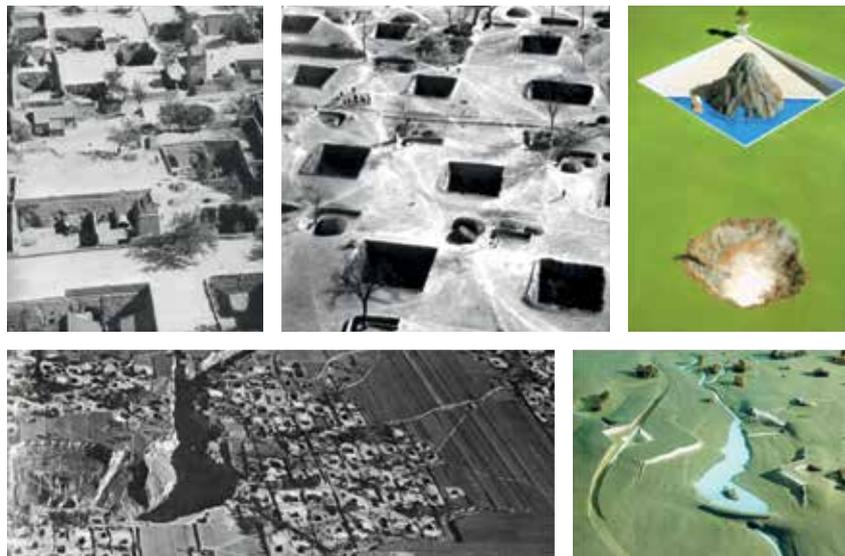
El Ombligo como Origen

Kurt Gödel demostró que en todo sistema (matemático) coherente hay proposiciones del sistema que no se pueden validar mediante los axiomas del propio sistema y su demostración pasa por referencias ajenas o externas al sistema y niega la existencia de un sistema cerrado.

Jurij Moskvitin sostiene que esto también es válido para nuestro mundo y que “es absurdo buscar una causa absoluta, un origen de nuestra existencia en un mundo cuya apariencia depende de la existencia de un espectador que somos precisamente nosotros mismos [...] Es decir, hay una parte de nosotros que no forma parte del mundo fenoménico, y esta parte desconocida es la causante del mundo fenoménico”.⁹

9. LACHMAN, Gary. Op. Cit. pp. 293-294

Figura 8. *Architecture without Architects*.
Tungkwan y Loyang, China
Emilio Ambasz, Folie y Schlumberg Reserch
Laboratories



Luego no podemos caer en la tentación de entender origen como comienzo y si lo hacemos como nos advierte Jean Gebser tendremos que remontarnos al origen supremo, al verdadero comienzo, al inicio de todo, del espacio y del tiempo.

Origen y fuente siempre han tenido una justa correlación y el rito de purificación previo a cualquier ceremonia iniciática es común en todas las culturas. “Rea golpeando el suelo con su cetro hizo surgir un manantial para purificar a su recién nacido hijo Zeus”.¹⁰

El golpe creador de Rea abrió una hendidura en la tierra en la que el hombre ha buscado su cobijo y su agua, desde los antiguos poblados de Loyang o Tungkwan en China hasta las modernas Folies de Emilio Ambasz.

Por Pausanias descubrimos que el templo de Apolo se encontraba ubicado entre múltiples manantiales y escorrentías que provenían de las cumbres del Parnaso. De Casotis dice “que se sumerge bajo tierra e inspira a las mujeres en el templo del dios”¹¹, pero hoy en día tan sólo es visible la fuente de Castalia. Me pregunto si habrán muerto sus ninfas, si se habrán secado por la falta de culto o simplemente es que ya somos incapaces de verlas, de oír su murmullo y de sentir su balsámico frescor...

“No es que los oráculos hayan dejado de hablar; los hombres han dejado de escucharlos”¹² por que tal vez ya no existan hombres con la pureza de espíritu necesaria.

El agua es un buen augurio para fundar una vivienda y su conexión con el Mito del Eterno Retorno que se abre y se cierra con una inmersión en agua que purifica y regenera, desde la lluvia de primavera a la del final

10. ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de Música, Mitología, Magia y Religión*. Barcelona: Acantilado. 2012. p. 762

11. PAUSANIAS. Op. Cit. Libro X. 24. 7. p. 511

12. SIRUELA, Jacobo. *El Mundo Bajo los Párpados*. Girona: Ediciones Atalanta. 2010. pp. 205 (citando a G. C. Lichtenberg)

Figura 9. Dibujos en cosechas en Inglaterra. Escaleras del Museo Vaticano. Vistas de vórtice de agua en succión.



del invierno, ya sea desde su manifestación más individual representada por la rotura de aguas del nacimiento o la purificación del bautismo, a la planetaria del diluvio, el agua es fin y principio, alfa y omega.

Gran parte del agua que nos rodea es anterior incluso a la formación de la tierra y del sol ¹³ y eso la convierte en el elemento más cercano al origen que tenemos a nuestro alcance.

“En el agua, todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida; nada de lo que ha existido hasta entonces subsiste después de un inmersión en el agua” ¹⁴ y es perfecta para un comienzo puro y limpio, sin pasado, directamente del origen.

Algunas versiones del mito cuentan que tras la muerte de Pitón Apolo se purificó bañándose en el Tempe, en cuyas aguas expió su crimen. Aún puede visitarse en Tesalia “El Baño de los Dioses” ¹⁵ donde dicen, el dios acudía cada nueve años. Las aguas de los ríos y los arroyos limpian el pasado para una venturosa fundación.

“En la isla de Zea hay un manantial cuyas aguas hacen perder el conocimiento a los que beben de él y hay un epigrama diciendo que un sorbo del manantial es delicioso, pero que el que lo bebe se convierte en piedra. Estos son los versos:

El agua fresca brota de la piedra y en piedra vuelve a quien la bebe”. ¹⁶

13. Carnegiescience.edu, 2015. *Earth's Water is Older than the Sun* | Carnegie Institution for Science. [online] 2015. [Accessed 28 March 2015] <https://carnegiescience.edu/news/earth%E2%80%99s_water_older_sun>

14. ELIADE, Mircea. Op. Cit. p. 206

15. GUIRAND, Félix. *Mitología General*. Pericay, Pedro (trad.). Barcelona: Editorial Labor. 1965. pp. 154

16. VITRUVIUS, Marcus. *De Architectura*. Andreu, Carmen (trad.) Madrid: Ediciones de Arte y Bibliofilia. 1973. Libro VIII. Capítulo III p. 175

Figura 11. Zona Cero



Tal vez los hombres hayamos perdido el conocimiento y los manantiales se hayan convertido en las piedras con las que hemos construido nuestras edificaciones, ahora mudas. Las ninfas llaman con sus cantos y a los hombres descreídos nos parece que es el agua. Pero nos atraen. El sonido del agua corriendo nos atrae y nos vuelve locos como las sirenas a Odiseo y nos hiere de lejos, como las flechas de Apolo.

Las fuentes brotan de la tierra y sus profundidades, tienen por tanto la memoria de lo oculto. Su ciclo pasa por una fase oscura que comparte con los muertos en el seno de la tierra y su poder es regenerador.

“Odín acudía en momentos de tribulación a beber de Mimir, la fuente musical, para aprender del pasado y a purificarse en la fuente llamada Hvergelmir (“caldero hirviente”) y entender la verdad”.¹⁷

Las fuentes de la zona cero de Manhattan simulan la caída de las torres con su catarata de agua negra invirtiendo la dirección del manantial que es ascendente. El espacio surge como la necesidad de un recuerdo. Como inicio de un mundo nuevo. Es un espacio umbilical, al límite del no-lugar, que pretende y que apenas consigue su objetivo. La lista de nombres desaparecidos recuerda a la que hay en el muro del cementerio de americanos caídos en la segunda guerra mundial de Luxemburgo o al de los caídos en Vietnam de Washington. Almas que siguieron a Hermes. Pero las listas no trascienden, es la poesía la que trasciende.

17. ANDRÉS, Ramón. Op. Cit. p. 759

Figura 12. Cementerio de la 2ª Guerra Mundial, Luxemburgo
Memorial de Veteranos de Vietnam, Washington



A finales del siglo XIII un clérigo galés llamado Gwion escribió El Canto de Taliesin, o tal vez transcribió un poema anterior del siglo IX. El romance guarda una sabiduría secreta escondida entre sus versos. El alfabeto goidélico con el que los druidas invocaban a sus dioses. El origen oculto de Europa. El libro narra en una sucesión de poemas místicos cómo Taliesin estando al servicio de una bruja, se encontraba removiendo el caldero de la sabiduría cuando le saltaron unas gotas de agua hirviendo a la mano, se la chupó para aliviarse el dolor y en ese instante alcanzó el conocimiento, del pasado, del presente y del futuro y supo que la bruja iba a matarlo cuando terminase su tarea. Tras una persecución llena de metamorfosis tanto del perseguido como del perseguidor, el joven se convierte en grano y la bruja en gallina y se lo come. Nueve meses después la bruja dará a luz en un segundo nacimiento a Taliesin.

Taliesin significa el de la frente radiante y se asimila a Apolo¹⁸ y fue para el mundo celta lo que el dios fue para el griego.

Si Walt Whitman y Herman Melville fueron los primeros escritores norteamericanos en poseer un estilo personal distinguible del europeo dando origen a una nueva forma de entender la literatura invirtiéndose el flujo de influencias culturales provenientes hasta entonces del otro lado del atlántico, Frank Lloyd Wright hizo lo propio en el campo de la arquitectura.

Ese lenguaje singular (como el alfabeto escondido en el poema de Gwion, donde cada letra era la inicial del nombre del árbol que reinaba en cada uno de los 13 meses lunares que tenía el calendario de la Diosa Blanca) se estableció y tuvo su sede oracular (bifronte, una en verano, Spring Green Wisconsin y otra en invierno, Scottsdale Arizona) en la escuela fundada por Frank Lloyd Wright y que llamó también Taliesin, rindiendo homenaje así al origen galés de la familia materna.

18. GRAVES, Robert. *La Diosa Blanca*. Graves, William (trad.). Madrid: Alianza Editorial. 2014. p. 139

Figura 13. Taliesin Fellowship Publication nº 1.
Frank Lloyd Wright & Olgivanna Lazovich
Hinzenberg



Olgivanna Lazovich Hinzenberg, nació en Montenegro y se casó en primeras nupcias con Vlademar Hinzenberg, un arquitecto de origen ruso, a quién abandonó para seguir las enseñanzas de G. I. Gurdjieff. Poco antes de la revolución de 1917 se trasladó como teósofa y estudiante de danza sagrada al “Instituto Para la Formación Armoniosa del Hombre” fundado por el maestro en el Chateau du Prieuré en Fontainebleau-Avon. Atendió en su lecho de muerte a Katherine Mansfield a quién apadrinó desde su llegada al centro en octubre de 1922 hasta su muerte el 9 de enero de 1923 y poco después se mudó a Estados Unidos donde conoció a Wright en 1924 tras una actuación del Ballet ruso en Chicago. Desde entonces fueron inseparables.

En 1925 Taliesin sufrió (como el templo de Apolo o como Santa Sofía) su segundo incendio y fue la energía de Olgivanna la que propició su reconstrucción, ampliándola y dándole un nuevo giro y el impulso necesario para la fundación de la Hermandad de Taliesin en 1932, basándose en el modelo de Gurdjieff, y ajustándolo a la personalidad de Wright, hasta que el Maestro, la Hermandad y la Sede llegaron a ser una unidad indivisible. Y tal fue así que tras la muerte de Wright y a pesar de la oposición de parte de los herederos, Olgivanna incineró su cadáver y mezcló sus cenizas con el cemento que usó para enfoscar los muros del jardín que mandó construir en su honor en los terrenos de la escuela.¹⁹ Así pues Taliesin es ombligo como origen y como centro.

19. Doney.net 2015, Frank Lloyd Wright. [online]. 2015. [Accesed 28 March 2015] <http://www.doney.net/aroundaz/celebrity/wright_franklloyd.htm>

The Museum of Modern Art announces an Exhibition of Modern Architecture which will open on February 10, 1932. The exhibit will continue at the Museum headquarters, 700 Fifth Avenue, for a period of about six weeks.

The Exhibition will show by means of American and European models and by enlarged photographs of executed works, which have been prepared especially for the exhibition, the latest world developments in modern architecture.

The American architects represented by models are: **Frank Lloyd Wright**, Raymond Hood, Howe & Lescaze, Bowman Brothers, Richard Neutra; the European architects: Mies van der Rohe, Walter Gropius, J. J. P. Oud, Le Corbusier and Otto Haesler.

The Exhibition, which is under the direction of Philip Johnson of Cleveland, has been in preparation since December, 1930. After its closing in New York the Exhibition will make a three years' tour of the United States. Included at present in the definite itinerary are the following cities: Philadelphia, Hartford, Los Angeles, Buffalo, Cleveland, Milwaukee, Cincinnati, Toledo, Rochester, Worcester and Cambridge.

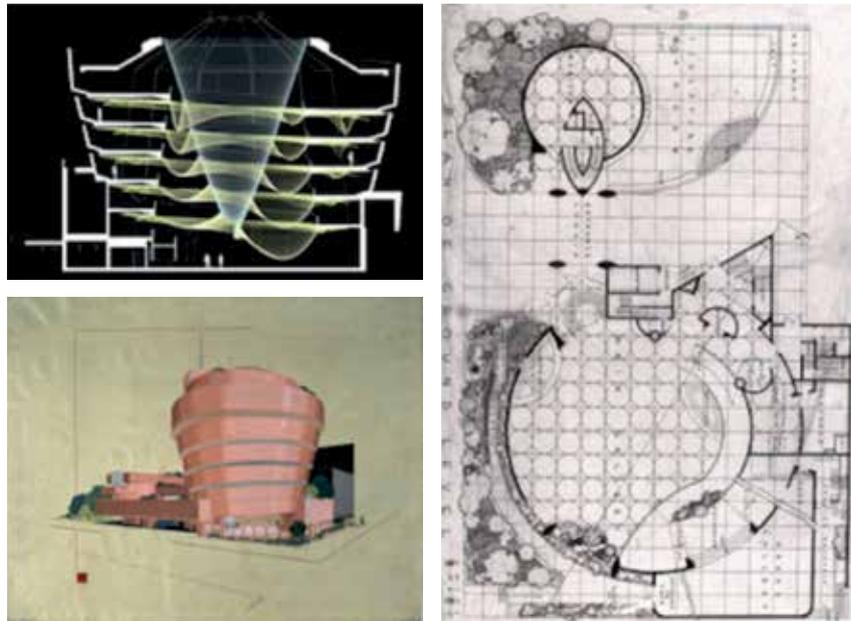


Figura 14. MoMA.org | AD Classics

1932 fue un año clave en la historia de la arquitectura moderna. El 10 de febrero se inauguró la exposición que bautizó el Estilo Internacional en el Moma, comisariada por un joven Philip Johnson que tras incluir en el comunicado de prensa del museo que habría una maqueta de una obra de Frank Lloyd Wright en la muestra (junto con otras de Raymond Hood, Howe & Lescaze, Bowman Brothers, Richard Neutra, Mies van der Rohe, Walter Gropius, J. J. Oud, Le Corbusier y Otto Haesler) al final no lo seleccionó alegando que había sido el mejor arquitecto americano del s. XIX pero que probablemente ya estaría muerto.

Por su parte Frank Lloyd Wright a sus 65 años de edad, sin encargos y tras recibir ese duro golpe, publicó su retocada autobiografía y fundó como ya hemos dicho su Hermandad a modo de escuela de arquitectura, una escuela de artes y oficios más bien, con un vínculo espiritual tan fuerte entre los pupilos que fue tildada de secta por algunos, ya que los alumnos trabajaban en el huerto, en la cocina y en las labores domesticas de la casa aparte de en el estudio y en la obra con jornadas maratonianas, convirtiendo la Hermandad, más que en una escuela en una forma de vida.

Figura 15. Contemplating de void: Iwamoto Scott. Frank Lloyd Wright's original drawing of the Museum



Espoleado por el olvido y las críticas y con el apoyo incondicional de Olgivanna reinició su actividad con una fuerza creadora inusitada. Wright pasó de la ortogonalidad a los ángulos de 30°, 45° y 60°, que evolucionaron a triángulos, hexágonos y rombos para terminar proyectando en secciones circulares y cilíndricas.²⁰ Todo a partir de 1932.

Es fácil seleccionar cualquier otro ejemplo de su arquitectura posterior a 1932 para ilustrar formalmente el concepto de ombligo, desde la tienda de regalos V. C. Morris de San Francisco donde el acceso a través de un túnel oscuro en el que el visitante vive una experiencia casi iniciática de vuelta al útero y la visión de luz cenital tras la oscuridad con la escalera helicoidal de caracol a modo de referencia amniótica, a cualquiera de sus proyectos de planta circular de la última época, o el no por muy conocido, absolutamente arrobador Museo S. R. Guggenheim, tanto por su forma, como por la experiencia de su recorrido, que recuerda el ancestral baile de la Oca, representando el laberinto cretense, hoy banalizado en juego de niños.

El vórtice como centro del remolino que nos obliga a un recorrido que vence a Coriolis, se inicia con un alejamiento ascendente de la tierra mediante un pequeño trayecto en ascensor que te separa emocionalmente de la realidad cotidiana y continua el viaje descendente, dejándote caer por la rampa mientras vas viendo cuadros uno tras otro, a veces sorprendido por el recuerdo de la oposición de la época de artistas tan modernos como de Koonig, Klein o Motherwell, otras por la sensación de estar flotando entre nichos de hibernación de techo más bajo a modo de una capsula espacial. Cuando por fin llegas de nuevo a la planta baja, crees haber vuelto al origen de tu viaje, pero la calle ya es otra. El presente ya es otro. La vida ahí fuera no ha transcurrido de la misma manera. El viaje final de *2001: una Odisea del Espacio* nos ilustra esa

20. MOSER, Werner. *Frank Lloyd Wright. Sixty Years of living Architecture*. Winterthur: Verlag Buchdruckerei. 1952. p. 97

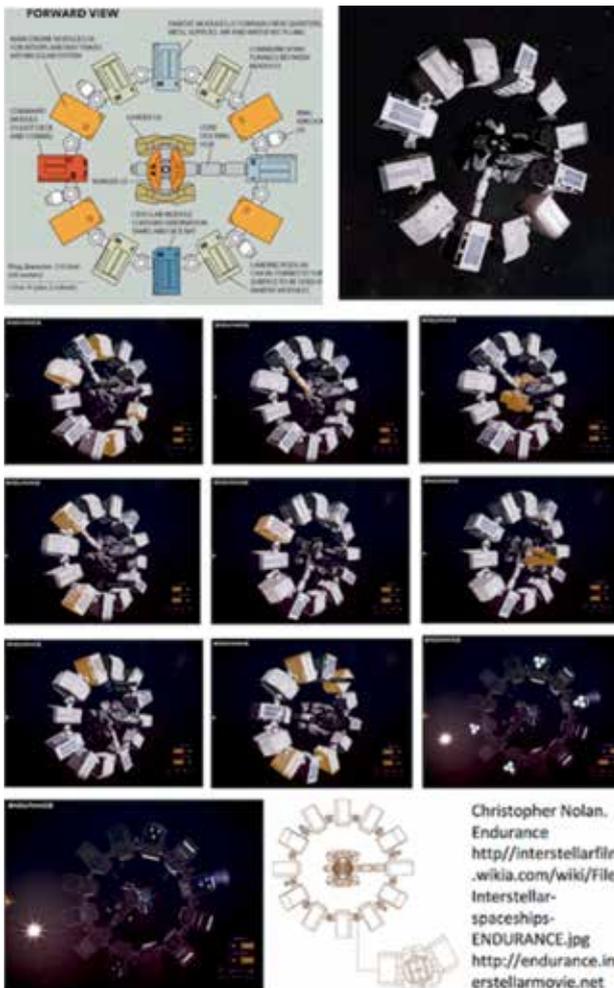
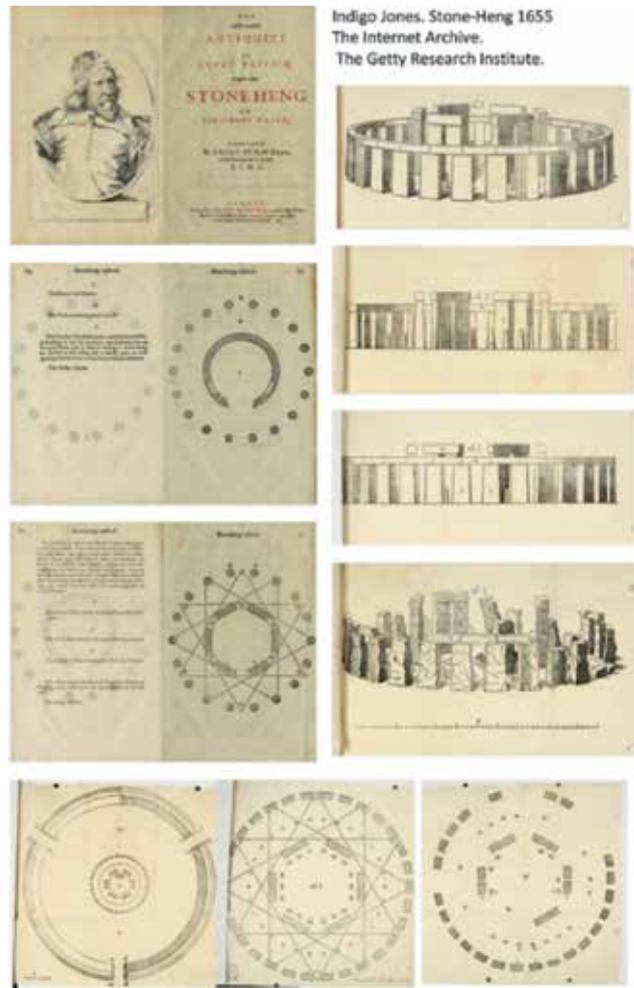


Figura 16. Christopher Nolan. Endurance
<http://interstellarfilm.wikia.com/wiki/File:Interstellar-spaceships-ENDURANCE.jpg>
<http://endurance.interstellarmovie.net>

Figura 17. Indigo Jones. Stone-Heng, 1655.
 The Internet Archive. The Getty Reserch Institute



misma experiencia y como ese otro primer Odiseo que llegó dormido a su Ítaca natal que no reconoció inicialmente, nosotros creeremos haber despertado a un mundo nuevo. Con los acordes del Danubio Azul de Johann Strauss hijo en la memoria llegamos a ese otro centro, la estación espacial que gira sobre si misma para generar la gravedad que nos hace tambalear, es una estación intermedia que orbita la Luna como paso previo a la búsqueda del origen, el Monolito. Y ese giro sobre sí misma nos lleva a otra estación más reciente, la Endurance de Interestelar que con sus doce módulos coincide con el altar que Moisés levantó en la falda del monte Sinaí con “doce estelas por las doce tribus de Israel”²¹ para anunciar la Alianza y con el círculo central de Stonehenge según vemos en los grabados del siglo XVII que nos dejó Inigo Jones.

Calendario, estación de tránsito, museo, templo, cementerio o fortaleza. Construido por Titanes, Atlantes o simples mortales como nosotros con una conciencia unitaria con el planeta que les permitía comulgar con el universo con la mera contemplación de un amanecer.

21. Nueva Biblia de Jerusalén. Bilbao: Desclée de Brouwer. 1975. Éxodo 24 (4-8) p. 95

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Espejo Gutiérrez, F.J.

Universidad Europea de Madrid / franciscojavier.espejo@uem.es

González Gasca, M.C.

Universidad Europea de Madrid / mariacarmen.gonzalez@uem.es

Mendizábal Samper, E.

e-mendizabal@zarautz.org

Iluminación nocturna arquitectónica del románico en la ciudad de Segovia y el diseño 3D / Romanesque Architectural Night Lighting in the City of Segovia and 3D Design

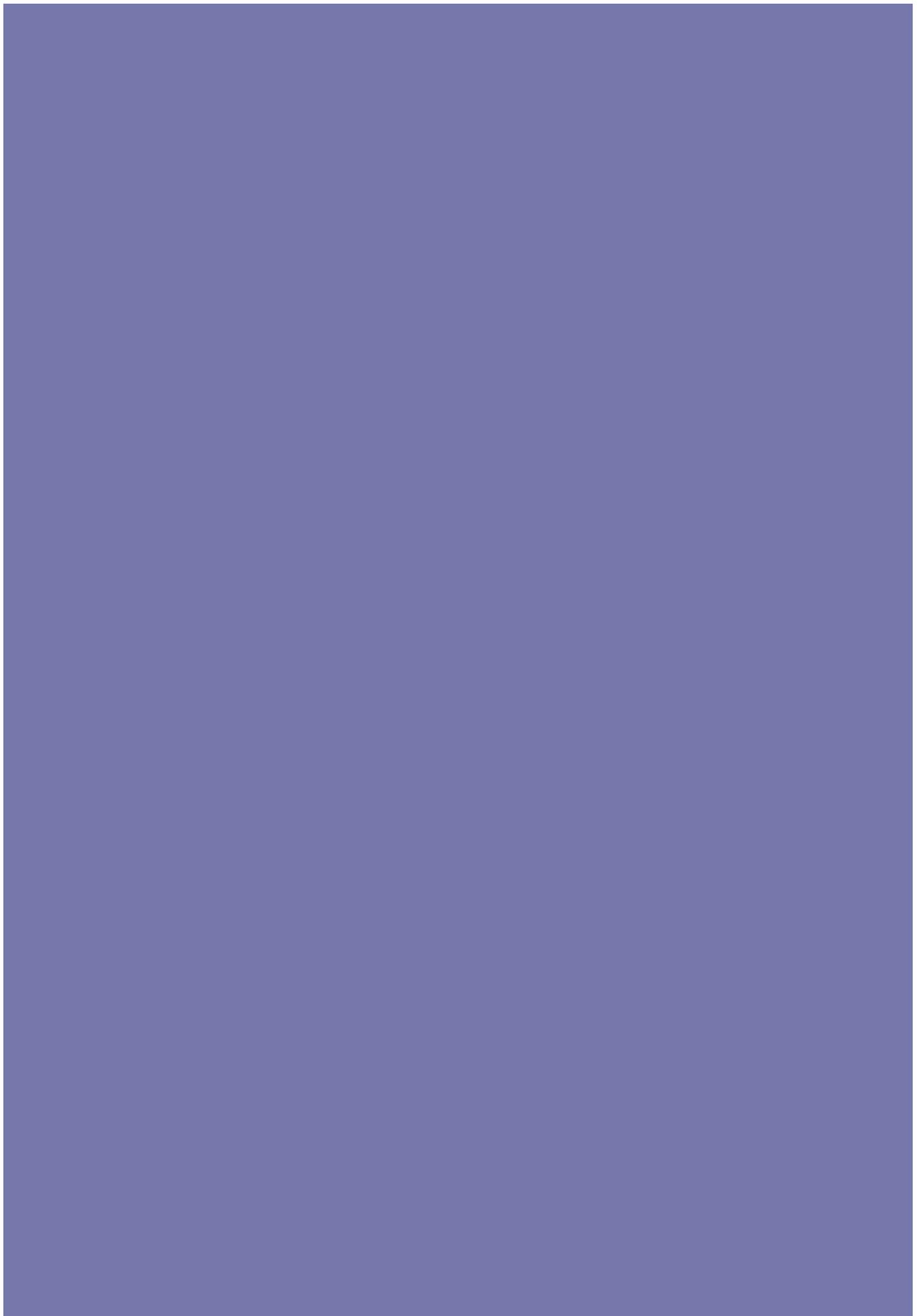
Aunque parece obvia la relación entre la iluminación nocturna arquitectónica (IA) y la conservación del patrimonio arquitectónico, entendiendo la primera como instrumento de intervención en la segunda, no parece tan evidente cuando se analiza esa relación y se intenta averiguar cómo se concreta esa actuación. La IA resulta una herramienta muy adecuada cuando se diseña de tal manera que aporte una riqueza de soluciones para poder seleccionar la que mejor cumpla con las exigencias de este tipo de actuaciones. Y, en este sentido, las herramientas informáticas de diseño y análisis en 3D constituyen en la actualidad un medio esencial que contribuye al logro de dichos objetivos de la IA.

Although it seems obvious the relationship between architectural night lighting (AL) and the conservation of architectural heritage, understanding the first as an instrument for intervention in the second, does not seem so evident when that relationship is analyzed trying to find out how this action take place.

AL is a very suitable tool when it is designed so that it offers a wealth of solutions to select the one that best meets the requirements of this type of action. In this sense, computer tools of design and analysis 3D become an essential way that contributes to achieving the objectives of the AL.

Iluminación nocturna, intervención, románico, conservación, arquitectura, diseño 3D, luminotecnia, patrimonio, iglesias /// Night lighting, intervention, Romanesque, conservation, architecture, 3D design, lighting technology, heritage, churches

Fecha de envío: 05/11/2014 | Fecha de aceptación: 08/04/2015



Introducción

La luz artificial ha desempeñado, incluso en la actualidad, un papel primordial en el desarrollo de las actividades humanas desde que el hombre descubrió el fuego. La luz surgió primeramente como elemento de defensa y autoprotección, frente al ambiente hostil que rodeaba al hombre. Después pasó a iluminar edificios religiosos, intentando reproducir la iluminación natural de arriba abajo, con ángulos oblicuos en sus interiores. Sin embargo se hacía imposible en el exterior de los mismos, por cuestiones sobre todo técnicas.

Como afirma Rudolf Arnheim: “... la luz es algo más que la causa material de lo que vemos. Incluso desde el punto de vista psicológico sigue siendo una de las experiencias humanas más fundamentales y poderosas, una aparición que se comprende haya sido adorada, celebrada e importante en ceremonias religiosas. Tratamos visualmente con seres humanos, edificios y árboles, no son el medio que genera las imágenes.” Esta capacidad de la mente humana ha permitido la realización de numerosas creaciones artísticas que han proporcionado una gran variedad de interpretaciones sobre la forma de percibir la luz.

Una de las creaciones artísticas más destacadas ha sido la construcción de edificios, sobre todo aquellos de tipo religioso. En esta tipología edificatoria es donde mejor se ha plasmado esa voluntad humana de dominar a la naturaleza, intentando atrapar la luz para conseguir unos determinados efectos que influyeran sobre el ánimo de quien se acercaba a ellos. Este objetivo ha variado de unos períodos artísticos a otros según el momento histórico en que se construían los edificios. Esos efectos siempre estuvieron condicionados por las limitaciones técnicas existentes por entonces. La Iluminación Arquitectónica (IA) es un instrumento de intervención en los monumentos, resultando muy adecuado cuando se diseña de manera que aporte una riqueza de soluciones para poder seleccionar la que mejor cumpla con las exigencias en cada ocasión. El desarrollo del proyecto no ha de ser un proceso rutinario, sino que ha de ofrecer múltiples posibilidades y alternativas.

La iluminación de edificios históricos y monumentos precisa de un estudio y evaluación minuciosos de todas las características y condicionan-

1. ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Edit. Alianza Forma. Madrid 1993. 335 p.

tes, tanto propios como externos, que los identifican. Cuando el proyecto se centra en un inmueble integrante de nuestro patrimonio histórico-artístico, se exige un alto grado de conocimientos sobre el mismo que permitan un diseño de la IA acorde con la arquitectura del edificio. En la actualidad existe una diversidad de criterios de diseño que no permite, en ningún caso, concretar un esquema de intervención en la iluminación de los monumentos y edificios singulares.

La IA se ha convertido en un atractivo turístico de primer orden. Constituye una herramienta para el diseño urbanístico de nuestras ciudades, pues éstas también viven durante la noche (sobre todo en nuestras latitudes). Hay que reflejar esa vitalidad de forma sugerente mediante la luz artificial, proyectada y diseñada con atención a las características del lugar. Al iluminar un monumento se está iluminando realmente un gran escaparate y su éxito para 'vender' su imagen dependerá del diseño y disposición del sistema de iluminación elegido. Aunque parece obvia la relación entre la IA y la conservación del patrimonio arquitectónico, entendiendo la primera como instrumento de intervención en la segunda, este vínculo no parece tan evidente cuando se analiza y se intenta averiguar cómo se concreta esa intervención. Se ha tratado de averiguar si existían unos criterios genéricos de diseño o normativas aplicables a todos y a cada uno de los proyectos.

Resulta evidente la escasa información y falta de estudios sistemáticos que sobre el tema existen, fundamentalmente en aspectos referentes al cómo y con qué criterios se han ejecutado muchos de los proyectos que hoy se puede encontrar aquí. Los monumentos tendrían que iluminarse de forma que se reforzase su propio carácter histórico.

Su tamaño y ubicación, normalmente singulares y con carácter casi preponderante muchos de ellos sobre el resto de su entorno, representan unos factores determinantes a la hora de decidir el tipo de iluminación: de acento, de inundación, rasante, ambiental o una combinación de ellas. El significado histórico de un monumento o edificio histórico puede ser evocado en función de la temperatura de color seleccionada para las lámparas

La simulación de los edificios y de su iluminación en 3D permite efectuar distintas consideraciones sobre proyectos virtuales. Con esta herramienta de trabajo se pueden realizar un gran número de evaluaciones entre las diversas alternativas posibles. En este trabajo ha servido para experimentar otras posibilidades de iluminación distintas a la existente y para comprobar su viabilidad. El empleo de software adecuado al problema permite realizar una modelización próxima a la realidad, aportando una representación y una cuantificación de forma relativa de los parámetros lumínicos.

Este artículo es fruto del proyecto de investigación titulado "Estudio de la iluminación arquitectónica como instrumento de intervención en la conservación del románico en Castilla y León: el caso segoviano" (financiado por la Junta de Castilla y León y desarrollado en el periodo 2006 - 2008). La metodología y resultados proporcionan un conjunto de criterios generales para entender mejor este instrumento de intervención que es la IA y para acometer la iluminación de otros edificios religiosos del

Fig. 1. Iglesia de San Lorenzo, Segovia
(Fuente: Francisco Javier Espejo Gutiérrez)



románico en Segovia. Así mismo, el modelo planteado puede ser extrapolable para favorecer la conservación del románico en Castilla y León.

La selección de los edificios objeto de estudio está realizado tomando como criterio el mantenimiento de la integridad de sus características arquitectónicas dentro de los parámetros del románico, sin incorporaciones estilísticas posteriores que hubiesen alterado la naturaleza compositiva de su modelado exterior, pues ello condicionaría el tipo de iluminación a proyectar. De entre todos los tipos edificatorios, se escoge el de iglesia por ser el más abundante y significativo del románico en Segovia.

La relación de edificios que reúnen estas características suma un total de catorce inmuebles, unos extramuros de la ciudad de Segovia²; y otros intramuros: Vera Cruz, San Martín, San Justo, San Lorenzo, San Millán, San Esteban, San Andrés, San Juan de Los Caballeros, San Sebastián, San Quirce, San Clemente, San Nicolás, La Trinidad y Santo Tomás. Las ocho primeras constituyeron el objeto de estudio por contar con una iluminación específica, además de la urbana; se entendió que su modelo podría ser susceptible de aplicación para los restantes inmuebles no analizados pero que comparten la misma tipología estilística.

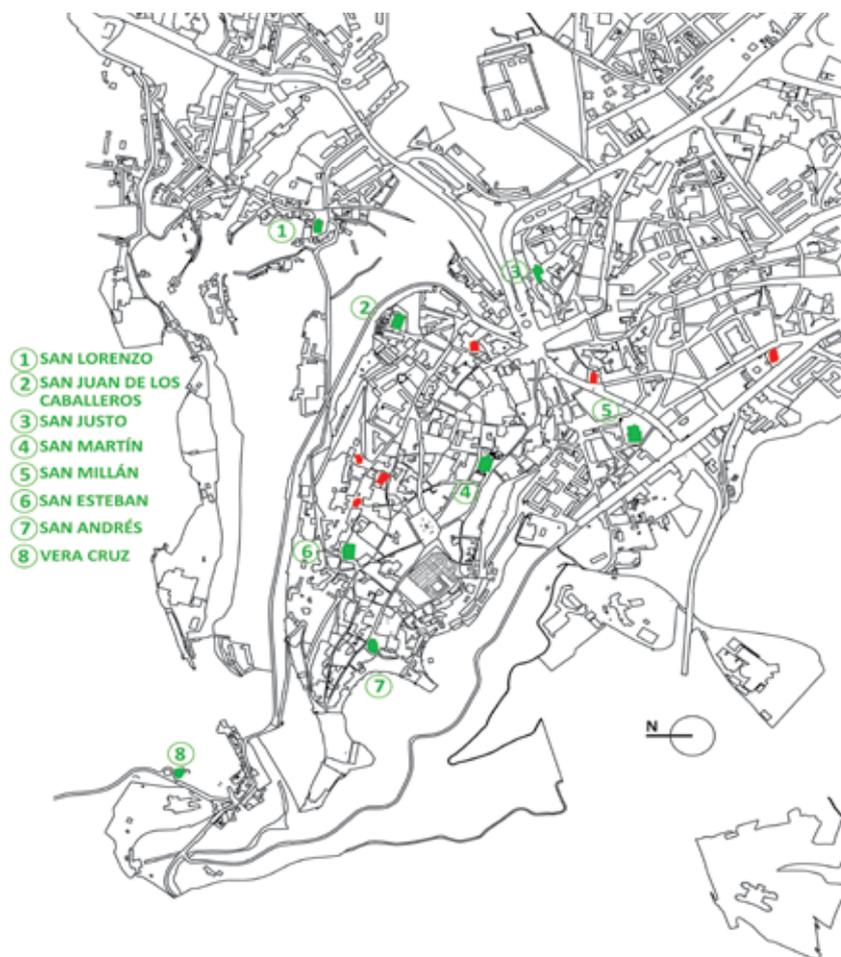
La decisión de centrarse sólo en esta ciudad estuvo motivada porque, el conjunto de estos inmuebles, reúne los elementos arquitectónicos más característicos del románico en Castilla y León: galerías porticadas, torres-campanarios, cornisas con canecillos, portadas con arquivoltas, ventanales y óculos. Junto a estos invariantes hay que mencionar, igualmente, los materiales de construcción que los caracterizan y sus fábricas: sillería de piedra, mampostería y ladrillo.

El estudio presentado en este documento sobre la iglesia de San Lorenzo (Fig. 1), es representativo del análisis realizado sobre el total de las ocho iglesias.

2. FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL-CENTRO DE ESTUDIOS DEL ROMÁNICO. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Palencia 2003.

Fig. 2. Plano de situación de las iglesias románicas en Segovia.

■ Iglesias objeto de estudio
■ Iglesias que quedaron al margen del estudio
(Fuente: elaboración propia)



En la figura 2 puede observarse el plano de situación del conjunto de iglesias románicas en la provincia de Segovia, destacando las estudiadas, entre las que se encuentra la iglesia de San Lorenzo, objeto de este proyecto.

Resultados de interés

El elemento básico y resaltable de este trabajo consiste en el diseño de una ficha informativa de cada edificio (ver ANEXO). La estructura de dicho documento se organiza en torno a la obtención de cuatro tipos de datos: históricos, fotográficos, luminotécnicos y arquitectónicos. Los primeros son necesarios para favorecer un mejor entendimiento del inmueble desde el punto de vista compositivo, así como su interrelación con el entorno próximo. Además, se tomaron datos luminotécnicos (luminancias e iluminancias) de los paramentos que configuran los cerramientos exteriores de las iglesias, con la ayuda de equipos de medida específicos. Toda esta información se completó con un levantamiento en 3D que permitiera la posterior realización de una representación virtual tanto de lo existente y como de propuestas de actuación posibles. En la Fig. 3 se observa el estado actual de la iluminación de la iglesia de San Lorenzo y su entorno próximo; y en la Fig. 4 se representan la localización de las luminarias existentes sobre un plano de situación de aquélla.

Las variables del estudio se establecieron con un carácter general con el objetivo de poder aplicar el modelo a futuras investigaciones sobre iluminación nocturna del patrimonio arquitectónico.

Fig. 3. Iglesia de San Lorenzo
(Fuente: Francisco Javier Espejo Gutiérrez)

Fig. 4. Plano de ubicación de la iglesia
de San Lorenzo. Localización luminarias
existentes (Fuente: elaboración propia)



Los hitos establecidos para cada inmueble analizado son los que se detallan a continuación.

1. *Breve memoria histórica y arquitectónica*

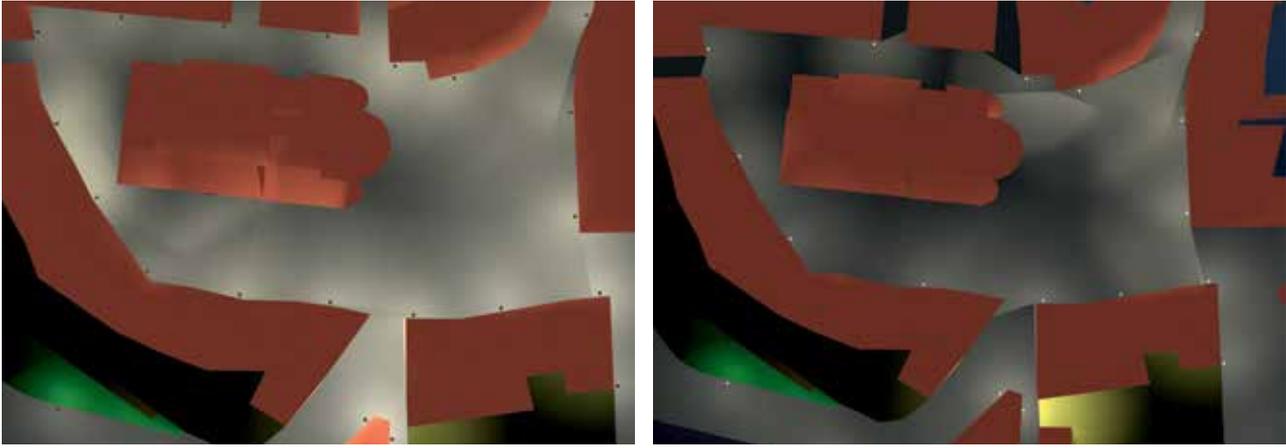
2. *Plano con la ubicación del edificio en su entorno*

Se indican los valores luminotécnicos medidos y la localización de las luminarias, así como la ubicación de cada una de las tomas fotográficas nocturnas que documentan los efectos de modelado en el edificio.

3. *Fotografía diurna del estado actual*

4. *Datos arquitectónicos*

Ábsides, galerías porticadas, torre/campanario, ventanales/óculos, tipo de planta, situación urbana y tipo de fábrica de los muros.



 Figs. 5 y 6. Visualización aérea de la plaza en 3D. Estado actual (Fuente: elaboración propia)

5. Datos luminotécnicos

Tipo de tarea (luminancia, entorno, contraste), ambiente (iluminancia, deslumbramiento, cromaticidad de las superficies), observador (nivel adaptación, fatiga), sistema de iluminación, tipo de luminaria y tipo de lámpara.

6. Documentación planimétrica

Sirvió de base para realizar el posterior modelado en 3D.

7. Fotografías nocturnas de las iglesias

Informan tanto de la iluminación como del estado real del inmueble. Se detallan los datos fotográficos de cada una de las tomas efectuadas con el fin de que el estudio comparado sea lo más objetivo posible (filtro, tiempo de exposición, apertura de objetivo, distancia focal, tipo imagen, tamaño en píxeles, resolución y tamaño en Mbytes).

8. Modelado en 3D

En las figuras 5 y 6 se presentan los resultados de la simulación en 3D de los estados actual y de la propuesta lumínica para la plaza y entornos próximos de la iglesia de San Lorenzo.

Resulta patente que la IA constituye un instrumento muy adecuado de intervención en la conservación del románico en Castilla y León³. Cuando se diseña con el fin de aportar una riqueza de soluciones resulta conveniente seleccionar la que cumpla en mayor medida con las exigencias de toda intervención. El desarrollo del proyecto de iluminación no ha de ser un proceso rutinario, sino que ha de ofrecer múltiples posibilidades y alternativas.

Pero, por otro lado, se ha constatado la inexistencia de una metodología adecuada y uniforme en el diseño de la iluminación para todos y cada uno de los edificios analizados en la ciudad de Segovia. No se tienen en cuenta en cada proyecto de iluminación las mismas variables de estudio, es decir, no hay una unidad de actuación y ello dificulta el control sobre los resultados finales. La diversidad de criterios de diseño (ubicación proyectores, influencia del alumbrado urbano, elección de los niveles de iluminancia adoptados en proyecto) no permite concretar un esquema de intervención en la iluminación exterior de estos monumentos. Tampoco se favorece un modelado adecuado que proporcione una

3. PHILIPS, Derek. *Lighting Historic Buildings*. Architectural Press. Oxford 1997.

Edificios	Luminancias (cd/m ²)				Iluminancias (lx)			
	Norte	Sur	Este	Oeste	Norte	Sur	Este	Oeste
San Andrés	4	5	9	–	29,4	36,2	41,7	–
San Esteban	5	4	3	2	32,3	45,7	13,1	26
San Juan de los Caballeros	–	2	–	4	–	8	–	12
San Justo	6	3,5	2	2	23	18,7	5,9	11,5
San Lorenzo	2,6	4,5	2,1	4	14,8	37,7	40,9	19,6
San Martín	32	23	3	7	162,5	110,5	11,1	42,5
San Millán	9	4	5	2	42,5	30,2	51,5	17,5
Vera Cruz	1-2	3-7	–	3-4	1-12	39-48	–	23-32

Tabla 1. Resultados luminotécnicos de las iglesias estudiadas en Segovia

misma lectura arquitectónica para el estilo arquitectónico del que son partícipes las iglesias estudiadas, desde el punto de vista lumínico.

El estudio y el análisis de cada edificio estudiado se recogen en la ficha correspondiente, constituyendo ésta una de las aportaciones más significativas del trabajo. El modelo de ficha desarrollado permite la recopilación de aspectos y parámetros de interés para el establecimiento posterior de un marco de actuación general.

Asimismo, se constata el papel protagonista que adquiere el alumbrado urbano en la mayoría de los edificios analizados, circunstancia que perjudica notablemente al modelado y a la percepción visual de sus elementos arquitectónicos característicos. Aparentemente, las iglesias se visualizan mejor, pero lo que realmente sucede es que están recibiendo un alumbrado genérico y no una iluminación específica acorde con su relevancia estética e histórica y, claro está, teniendo presente el tejido urbano circundante. A continuación se muestra en la Tabla 1 el resumen de los niveles de luminancia e iluminancia medidos en cada iglesia.

Estos resultados servirán de base para el análisis lumínico en cada una de las iglesias analizadas, como se observará más adelante en el caso de la iglesia de San Lorenzo.

La reseña histórica de cada edificio resulta de gran importancia para comprender mejor su evolución estilística y su arquitectura, así como su relación con su entorno próximo. Esta información nos permite conocer mejor al edificio en sus principales detalles para intentar, de este modo, entender mejor el espíritu de los maestros que lo diseñaron y edificaron.

Como ya se ha apuntado, no existe un plan director común de iluminación exterior para estos inmuebles, habida cuenta de la diversidad de los criterios de diseño establecidos. Sería deseable el establecimiento de una metodología global para la iluminación arquitectónica del románico, que ponga en valor este carácter distintivo de Segovia también durante la noche. Un programa de actuación que, respetando el entorno y conjugando los requerimientos de alumbrado de seguridad tanto peatonal como viario, resulte complementario y destaque el monumento proporcionando un impacto visual idóneo al conjunto. Esto permitiría la obtención de contrastes que crearan modelados espectaculares y, en ocasiones, imprevistos. Hay que intentar “dar vida” al inmueble mostrándolo

como es, pero teniendo en cuenta la imposibilidad de imitar la iluminación natural. La iluminación artificial es siempre una intervención de fuerte impacto y conviene realizar una evaluación previa sobre el nivel de impacto que se puede generar. El resultado final ha de ser integrador y permitir, además de destacar el monumento, que se proporcione un impacto visual global que sea el más idóneo.

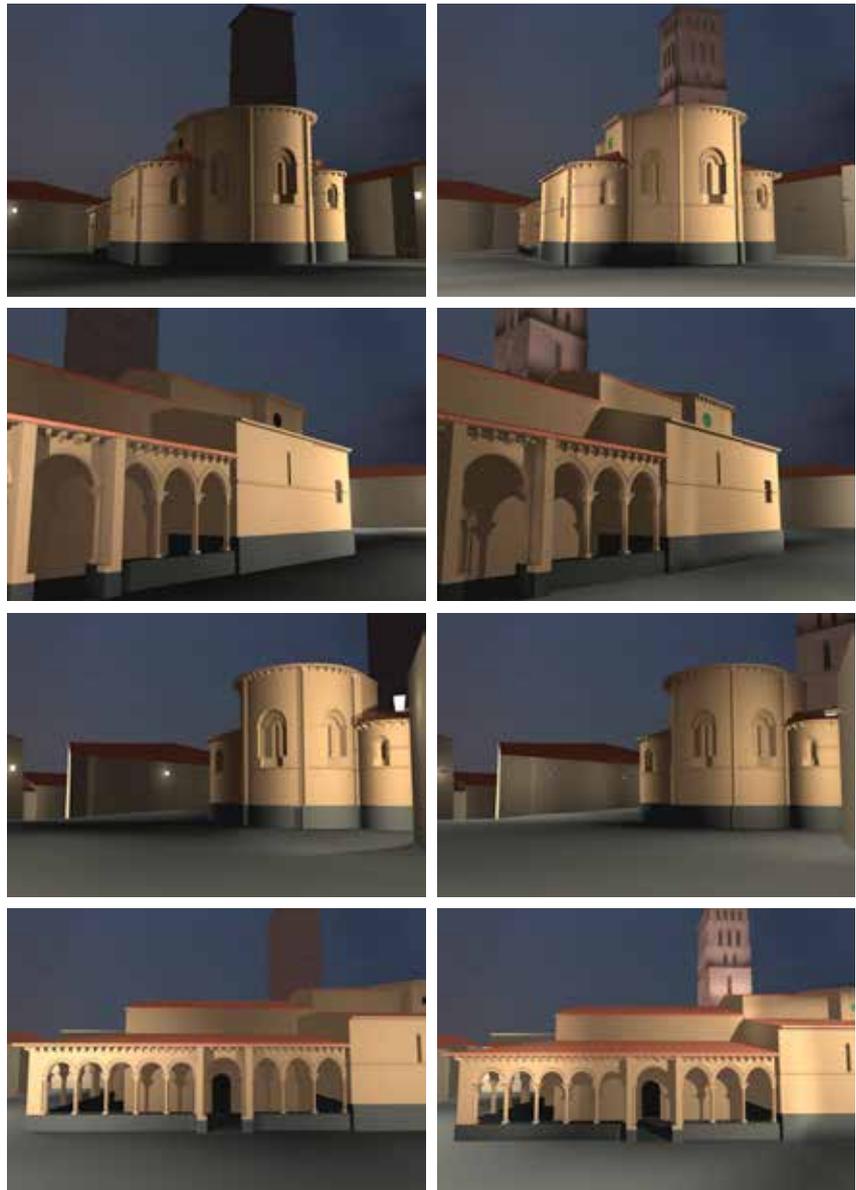
Uno de los objetivos primordiales de esta investigación ha sido el logro de una realidad virtual muy próxima a los resultados finales que se persiguen, lo que ha sido posible mediante el actual software en 3D, permitiendo esta potencialidad, hoy en día tan valorada y que desde hace relativamente poco tiempo ha entrado a formar parte del diseño en iluminación, encontrar en este trabajo una nueva solución que valorara, de forma clara y precisa, el modo en que la IA actúa como instrumento de intervención. La propuesta trata de alcanzar un método de trabajo ordenado y suficientemente flexible para su adaptación a cualquier proyecto.

Las contribuciones científico-técnicas alcanzadas incrementan el interés de cara a la aplicación, tanto de la metodología desarrollada como de los resultados obtenidos, en otras inmuebles de carácter arquitectónico similar y, a nivel urbano, en poblaciones que reúnan un patrimonio singular como sucede en Segovia. El desarrollo del proyecto ha hecho patente la necesidad de prestar especial atención a los aspectos que configuran el adecuado diseño de un proyecto de iluminación, tanto para conjuntos histórico-artísticos, como para elementos individuales. Estas etapas esenciales, que resultan imprescindibles en cualquier estudio de estas características, pueden esquematizarse del siguiente modo:

1. Influencia del alumbrado urbano, tanto viario como peatonal, en la lectura arquitectónica del inmueble.
2. Selección de las luminarias más adecuadas y la ubicación posible para favorecer el mejor modelado del edificio.
3. Adopción de unos niveles de iluminancia acordes con el entorno del edificio.
4. Estudio y análisis de contrastes y de posibles deslumbramientos directos.
5. Carácter histórico-artístico del entorno y del propio objeto de iluminación.
6. Necesidad de la utilización de los insustituibles instrumentos de diseño en 3D.

Finalmente, y como ya se ha indicado anteriormente, es imprescindible resaltar el diseño de la ficha informativa del inmueble como herramienta de trabajo y análisis, permitiendo el estudio sistemático de cada iglesia y eliminando aspectos o características que no son determinantes en la intervención. En este sentido, es importante resaltar los beneficios que presenta. Primeramente, porque ha constituido la herramienta fundamental para el reconocimiento del estado actual; en segundo lugar, por ser un elemento novedoso de estudio y análisis (extrapolable a futuros trabajos de investigación e, incluso, profesionales). Se trata de un instrumento suficientemente útil y preciso que recoge los parámetros que se consideran esenciales. Esta ficha puede servir para crear una base de datos para conocer actuaciones pasadas y, lo que es más importante, clarificar, ordenar y

Fig 7. Simulación del estado actual (columna de la izquierda) y de la propuesta planteada (columna de la derecha) para la iglesia de San Lorenzo (Fuente: elaboración propia)



unificar los criterios de diseño, ejecución y mantenimiento. El grado de singularidad alcanzado está, precisamente, en la utilidad de la metodología, los instrumentos de análisis y los resultados alcanzados.

Mediante el software de modelado se han obtenido las ilustraciones de la Fig. 7. En ellas se observan las representaciones del estado actual de la iglesia de San Lorenzo y las correspondientes a la propuesta realizada en este trabajo, donde cabe resaltar la importancia de la puesta en valor de elementos como el pórtico, el campanario y los volúmenes de la cabecera, que ganan relevancia en el conjunto arquitectónico mediante la adecuada iluminación.

En las siguientes figuras (8 a 15) se adjuntan las fichas particularizadas para la iglesia de San Lorenzo. La metodología, mantenida para todos los inmuebles estudiados, se mantiene sistemáticamente, obedeciendo a la secuencia que se indica a continuación:

- FICHA D1. Localización y estado actual. La información del estado arquitectónico actual resulta fundamental para conocer al propio edificio y su relación espacial con el entorno próximo que lo rodea. Igualmente, algunos parámetros lumínicos obtenidos *in situ*, que constituyen unos factores de reflexión básicos en el análisis posterior, definen cómo se está proyectando la luz nocturna en el edificio y en sus alrededores (niveles de luminancia e iluminancia, ubicación de las unidades lumínicas y localización de los puntos desde los cuales se han efectuado las fotografías).
- FICHA D2. Características arquitectónicas y lumínicas. Una breve memoria histórica del edificio nos habla y nos sitúa en el contexto histórico-artístico al que pertenece el inmueble. Sus características e invariantes arquitectónicas que lo diferencian de otros, incluso, de aquellos con los que le vincula estilísticamente y que lo convierten en una pieza arquitectónica singular y única; esto conllevará la realización de un proyecto de iluminación nocturna particularizado.

También se describen otras características lumínicas que complementan a las anteriores, que no son menos importantes, y que supondrían una complicada representación gráfica.

- FICHA D3. Datos planimétricos. Cuando existen planos actualizados y de fácil acceso, como ha sido el caso, se han de incluir para estudiar la arquitectura y realizar el correspondiente levantamiento en 3D para efectuar las posteriores simulaciones lumínicas. Cuando no se dispone de esta información, o es parcial, se han tomado mediciones propias para elaborarla.
- FICHA F1, F2, F3, F4. Fotografías de las fachadas iluminadas. Permiten entender cómo están iluminados los volúmenes y fachadas del edificio objeto de estudio en el momento de efectuar el trabajo, así como conocer las interrelaciones espaciales y lumínicas con el entorno urbano que no se recogen con las fichas anteriores.
- FICHA P. Visualización básica en 3D de la iglesia. Con esta información se tiene una primera aproximación al aspecto volumétrico básico de la edificación sin iluminar, una vez que se han trasladado los datos planimétricos de la Ficha D3 al sistema de software 3D seleccionado. A partir de este momento se realizan las visualizaciones de estado actual y de las propuestas de iluminación, una vez detectadas las posibilidades de mejora.



Fig. 8. Ficha D1. Localización y estado actual (Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
 Localización Segovia capital
 Nº ficha 5.001.D1
 Plano ubicación Fuente: elaboración propia
 Fotografía estado actual 19/02/2007.
 Fuente: Francisco Javier Espejo Gutiérrez

DATOS ARQUITECTÓNICOS

Fecha de construcción S. XI

Galería porticada	X	Nº portadas	2	Torre / Campanario	Sí	Ventanales / Óculos	Sí
	Cuerpos		1 nave		Exento		Mampostería
Ábsides	Rectangular	Planta	3 naves	Situación urbana	Adosada	Fábrica	Sillería caliza
	Circular		Otra		Rural		Ladrillo

DATOS LUMINOTÉCNICOS

TAREA

Luminancia o brillo (cd/m ²)	Ver plano	Sistema de iluminación	General	X
Entorno	Claro		Localizado	
Contraste	Medio		Mixto	

AMBIENTE

Iluminancia (lx)	Ver plano	TIPO DE LUMINARIA	Proyector	Nº	1
Deslumbramiento incapacitivo	—		Báculo/farol		11
Deslumbramiento molesto	—	UBICACIÓN LUMINARIA			

Cromaticidad predominante	Clara	X	Adosada al edificio	X
	Media		Alumbrado urbano	X
	Oscura		Edificación próxima	—
	Color	Caliza y rojo	Terreno	—

OBSERVADOR

Nivel adaptación	Alto		TIPO DE LÁMPARA	Nº	
	Medio	X	Vapor de mercurio VM		—
	Bajo		Halogenuros metálicos HM		—
Fatiga	Sí	X	Vapor de sodio alta presión VSAP		X
	No		PAR		—
			Fluorescencia		—

Fig. 9. Ficha D2. Características arquitectónicas y luminicas (Fuente: elaboración propia)

MEMORIA HISTÓRICA

La iglesia se alza en medio en el arrabal de San Lorenzo, al este de la ciudad, y en medio de una plaza con sabor medieval. El caserío se sitúa en torno a la iglesia parroquial, que sólo en el pasado siglo acabó cediendo el recinto que la circundaba (1862) a petición de los vecinos, aunque a favor de los fines públicos.

Se trata de un templo de planta única, con portadas al sur y oeste, rodeada por sus costados de mediodía y poniente por una galería porticada, con una extraña disposición del cuerpo oriental, en el que una monumental cabecera se abre a un pseudocrucero no desarrollado en planta, al disponerse en el solar de su brazo septentrional una torre-campanario de ladrillo. Esta distribución es única en Segovia, no por rasgo de estilo alguno sino por amalgama de proyectos que, condicionándose sucesivamente, dieron lugar a la irregularidad planimétrica que se puede comprobar en la documentación adjunta.

Con posterioridad a levantar la torre se decidió su ampliación en una fase tardorrománica, dotándola de una monumental cabecera triple abierta a un transepto no destacado en planta, con capillas de profundos presbiterios y ábsides semicirculares, todo ello levantado en sillería. Hay indicios de que el ambicioso proyecto tenía previsto la sustitución de la nave, aunque por motivos seguramente económicos se detuvieron las obras en el transepto.

Fig 10. Ficha D3. Datos planimétricos
(Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.003.D3
Documentación planimétrica
Fuente: *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Tomo III Segovia*

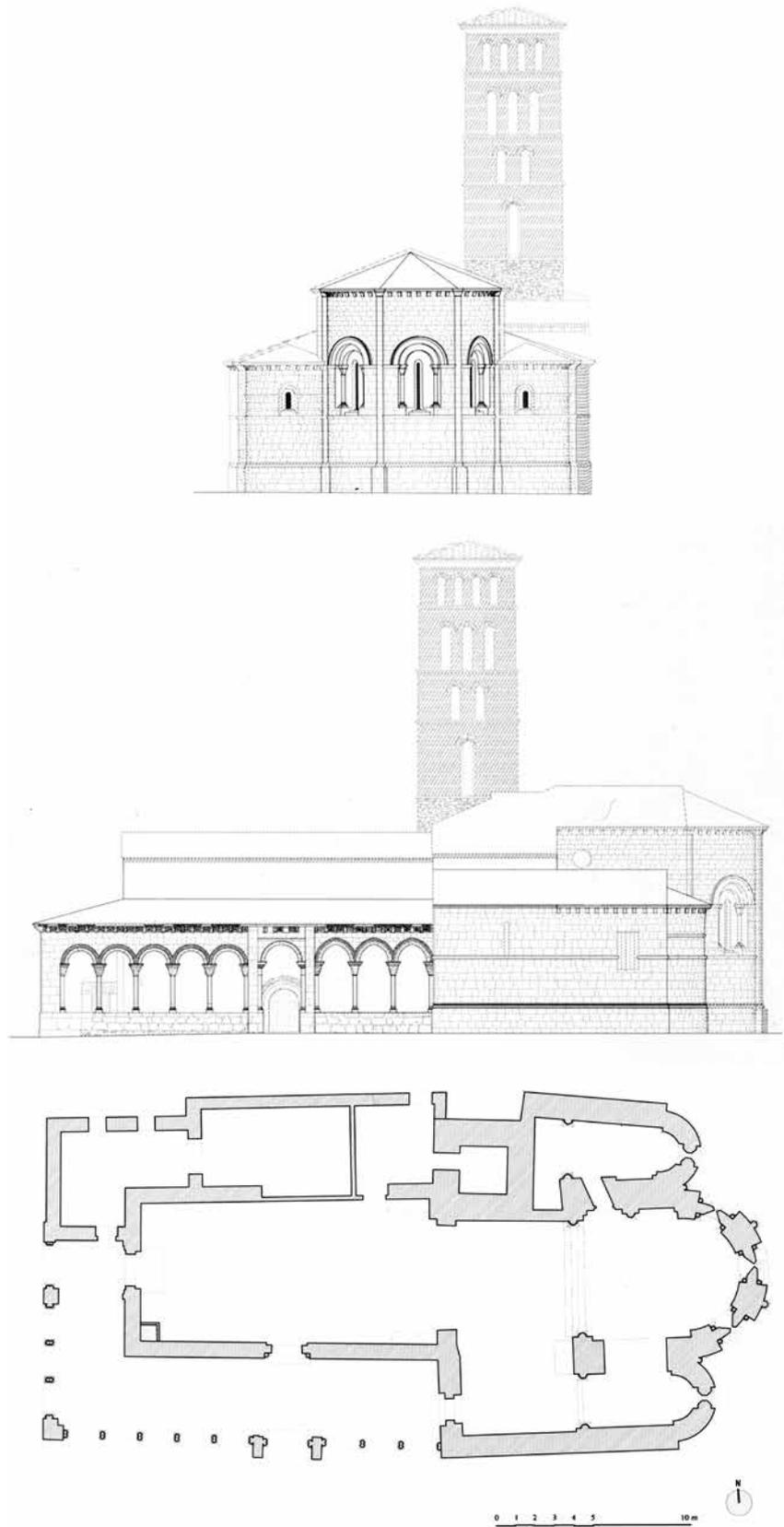


Fig 11. Ficha F1. Fotografía de la fachada principal e torre-campanario en segundo plano (Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.004.F1
Fotografía 1
10/12/2006. Fuente: Francisco Javier
Espejo Gutiérrez

DATOS FOTOGRÁFICOS

Filtro Incandescente
Tiempo exposición 1/4 s
Apertura objetivo 2,8
Distancia focal 8,9
ISO 100
Flash No
Imagen jpeg
Tamaño (píxeles) 2560x1920
Resolución (ppp) 300
Tamaño (Mb) 1,12

Fuente externa —



Fig 12. Ficha F2. Fotografía del pórtico de acceso (Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.005.F2
Fotografía 2
10/12/2006. Fuente: Francisco Javier
Espejo Gutiérrez

DATOS FOTOGRÁFICOS

Filtro Incandescente
Tiempo exposición 1/4 s
Apertura objetivo 2,8
Distancia focal 8,9
ISO 100
Flash No
Imagen jpeg
Tamaño (píxeles) 2560x1920
Resolución (ppp) 300
Tamaño (Mb) 1,56

Fuente externa —

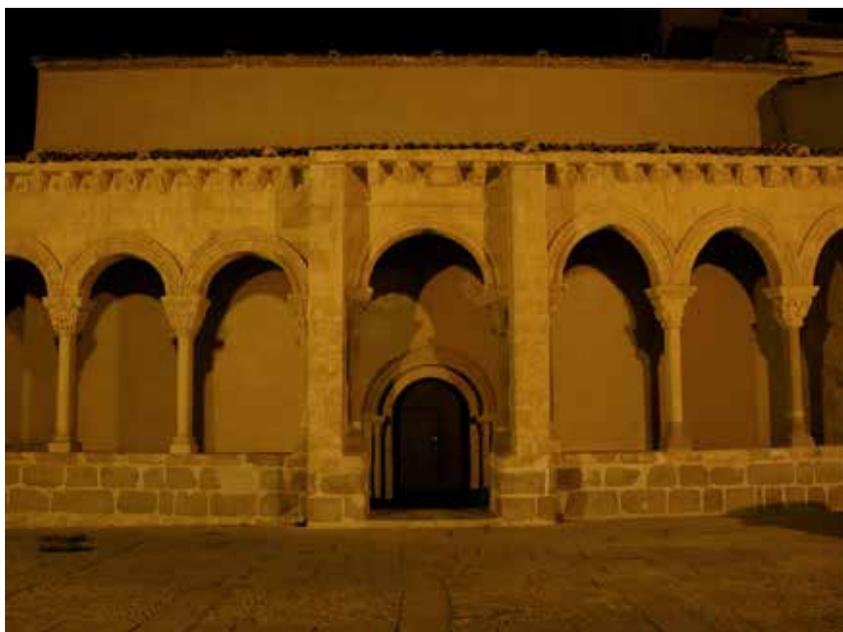


Fig 13. Ficha F3. Fotografía de los pies
(Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.006.F3
Fotografía 3
10/12/2006. Fuente: Francisco Javier
Espejo Gutiérrez

DATOS FOTOGRÁFICOS

Filtro Incandescente
Tiempo exposición 1/2 s
Apertura objetivo 2,8
Distancia focal 8,9
ISO 100
Flash No
Imagen jpeg
Tamaño (píxeles) 2560x1920
Resolución (ppp) 300
Tamaño (Mb) 1,29

Fuente externa —

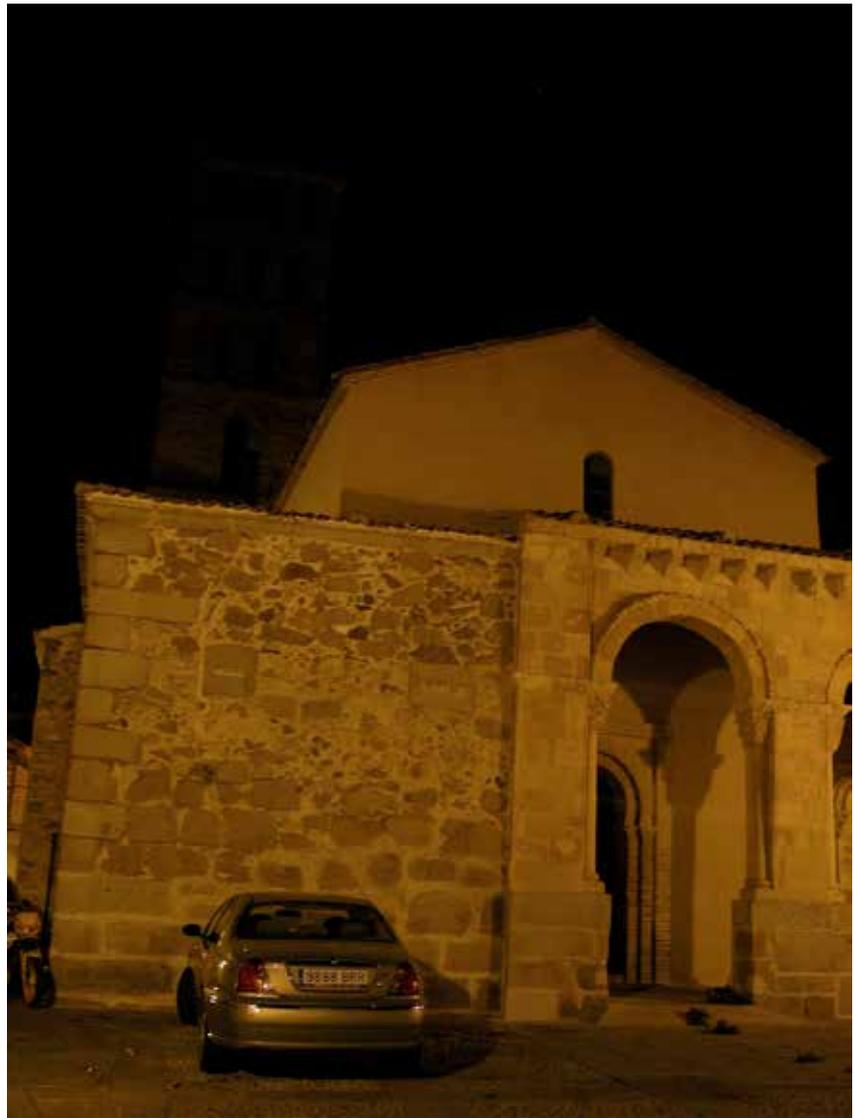


Fig 14. Ficha F4. Fotografía de la cabecera con los ábsides románicos
(Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.007.F4
Fotografía 4
10/12/2006. Fuente: Francisco Javier
Espejo Gutiérrez

DATOS FOTOGRÁFICOS

Filtro Incandescente
Tiempo exposición 1/8 s
Apertura objetivo 2,8
Distancia focal 8,9
ISO 100
Flash No
Imagen jpeg
Tamaño (píxeles) 2560x1920
Resolución (ppp) 300
Tamaño (Mb) 1,56

Fuente externa —

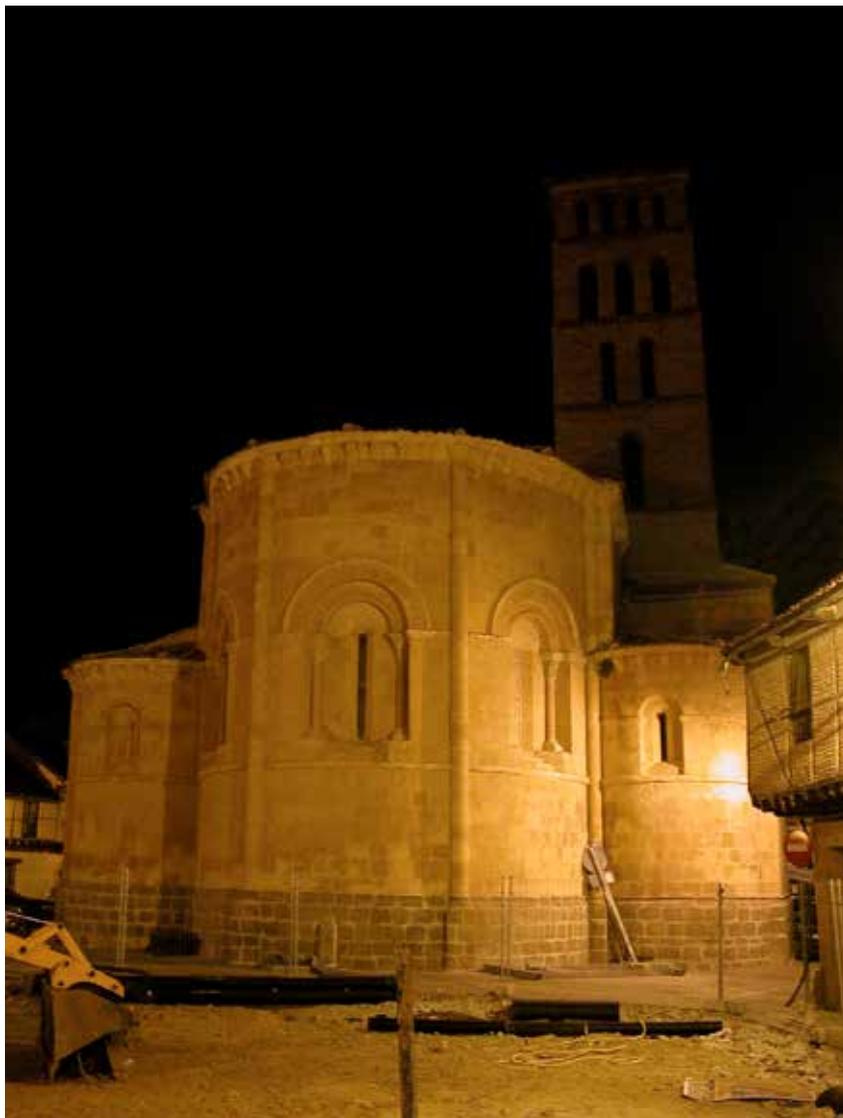


Fig 15. Ficha P. Visualización en 3D de la iglesia (Fuente: elaboración propia)

Edificio Iglesia de San Lorenzo
Localización Segovia capital
Nº ficha 5.009.P
Modelado 3D. Fuente: elaboración propia



Conclusiones

Como conclusión previa es preceptivo establecer la posibilidad de extrapolar los resultados derivados del estudio de la ciudad de Segovia a otros casos y situaciones. Igualmente, resulta interesante poner de manifiesto algunas particularidades que distinguen a la arquitectura del románico y que conviene tener en cuenta ante cualquier actuación análoga. En dicho estilo se observa un mayor movimiento en el muro que en modelos anteriores, con la aparición de los ábsides de planta circular junto con el uso, ya generalizado, de los contrafuertes; éstos, van a permitir la apertura de huecos cada vez más grandes en las fachadas. Así mismo comienza a incrementarse la ornamentación en el exterior de los edificios, sobre todo con arquivoltas en las portadas de las entradas y con arcos y pequeñas columnas decorando las ventanas. Los nuevos edificios empiezan a ganar en tamaño y altura, consecuencia no sólo del progreso de la tecnología constructiva sino del aumento de la prosperidad y estabilidad política de la época. Estas consideraciones arquitectónicas implicarían, en trabajos posteriores, una etapa previa de revisión, y adecuación si es preciso, de variables sometidas a estudio y que posteriormente se habrían de incorporar en las fichas correspondientes, si su consideración pudiese alterar las propuestas de IA que se elaboren.

A partir de aquí, y a medida que aumenta la complejidad de la composición arquitectónica, se hace necesario resaltarla al máximo, sobre todo en lo referido a las invariantes y características más acusadas. En este sentido, las consideraciones de diseño deberían de centrarse en las siguientes reflexiones:

- Las unidades luminosas ya no tienen que situarse tan próximas a las fachadas, aunque a veces sea necesario resaltar la textura de las superficies por la misma configuración urbanística en la que se puede encontrar inmerso el edificio.
- En algunos huecos de fachada puede precisarse la utilización de proyectores asimétricos, situados en el interior, cuando no es posible su iluminación desde un edificio próximo o desde un elemento de alumbrado urbano.
- Cuando se trata de galerías abiertas al exterior, tales como los corredores de los claustros o los pórticos de algunas iglesias, la iluminación desde el interior con una temperatura de color distinta puede crear, en ocasiones, unos efectos muy agradables.
- El apuntamiento de las luminarias, de abajo a arriba, debería guardar un cierto ángulo horizontal con la fachada para, así, resaltar los detalles de la misma. La altura se acentúa disminuyendo progresivamente la iluminancia de arriba hacia abajo.
- También aquí hay que prestar especial atención al nivel de iluminancia sobre las superficies contiguas, para acusar las aristas y evitar el desdoblamiento. En ocasiones puede ser necesaria una iluminación de relleno para evitar un excesivo contraste de sombras.

En síntesis, y en términos generales, se propone la consideración de tres aspectos fundamentales a la hora de acometer un proyecto de iluminación en cascos urbanos con arquitectura románica en su interior, aunque el modelo puede ser aplicable a otras tipologías o conjuntos históricos con identidad propia, como ya se ha mencionado anteriormente.

Fig. 16. Vista aérea generada en 3D de la propuesta (Fuente: elaboración propia)



1) Planificación

- Los resultados obtenidos concluyen que no existe planificación ni unitaria ni individual para cada uno de los edificios estudiados.
- Se destaca una excesiva influencia, no controlada, del alumbrado urbano que provoca deslumbramientos directos y puntuales ocasionados por brillos extremos y por la presencia de faroles adosados a las fachadas, con aumentos excesivos de los niveles de luminancia e iluminancia en las superficies de las mismas.

2) Diseño

- Los niveles de iluminancia son poco uniformes para paisajes urbanos similares. No siempre los niveles de iluminancia registrados son debidos a la presencia de proyectores específicos sino a faroles urbanos.
- No se producen modelados que permitan una buena lectura de la volumetría del edificio.
- Resulta necesario posicionar los proyectores de forma que se reconozca mejor la imagen arquitectónica.
- Los entornos de los edificios no están suficientemente estudiados, por lo que los segundos planos no están tratados de manera adecuada en ningún caso, con lo que la sensación de profundidad no queda puesta de manifiesto.
- La simulación en 3D permite la contemplación y evaluación de otras alternativas posibles desde un proyecto específico y planificado.

3) Mantenimiento

- Las deficiencias que presentan algunas instalaciones debidas al escaso mantenimiento, como en el caso de las iglesias de la Vera Cruz o la de San Juan de los Caballeros, dificulta la visión nocturna de las iglesias.
- La elección de proyectores con un equipamiento mixto de lámparas para lograr un color mezcla de luz provoca, cuando no son reemplazadas al agotar su vida útil o al estropearse, manchas de luz no deseadas y una lectura errónea del color real de las superficies.

En figura 16 se presenta, desde una perspectiva aérea, la imagen virtual de la propuesta realizada para la iglesia de San Lorenzo, tras el análisis realizado en este trabajo.

Bibliografía

- AA.VV. *Architectural Illuminations and Light Installations*. Bright Review. Frame Publishers. Amsterdam 2008.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte y percepción visual*. Editorial Alianza Forma. Madrid 1993.
- CHARTERED INSTITUTION OF BUILDING SERVICES ENGINEERS. *Lighting Guide. The Outdoor Environment LG6: 1992*. The Chartered Institution of Building Services Engineers (ed.). London 1991.
- CREMONINI, Lorenzino. *Lo spazio della luce*. Alinea Editrice. Firenze 2005.
- FUNDACIÓN SANTA MARÍA LA REAL-CENTRO DE ESTUDIOS DEL ROMÁNICO. *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*. Palencia 2003.
- JURADO, Augusto. *Hacer Luz*. Edit. Fundación Endesa. Madrid 2004.
- KERSALÉ, Yann. *Light for landmarks. Structures Lumière*. Birkhäuser Publishers for Architecture Basel 2003.
- MAJOR, Mark; SPEIRS, Jonathan; TISCHHAUSER, Anthony. *Made of Light. The Art Of Light and Architecture*. Birkhäuser Publishers for Architecture. Basel 2005.
- NARBONI, Roger; BORRÁS, Montse. *By Night. Arquitectura y luz*, Edit. Reditar Libros S.L. Barcelona 2009
- NEUMANN, Dietrich. *Architecture of the Night*. Prestel Edit. Munich 2002.
- PHILIPS, Derek. *Lighting Historic Buildings*. Architectural Press. Oxford 1997.
- PÉREZ, José María. *Las claves del románico*. DVD. DIVISA Ediciones. Palencia 2003.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Beatriz Matos

Universidad Europea de Madrid / beatriz@matoscastillo.com

La idea de escala en Chillida / The scale idea on Chillida

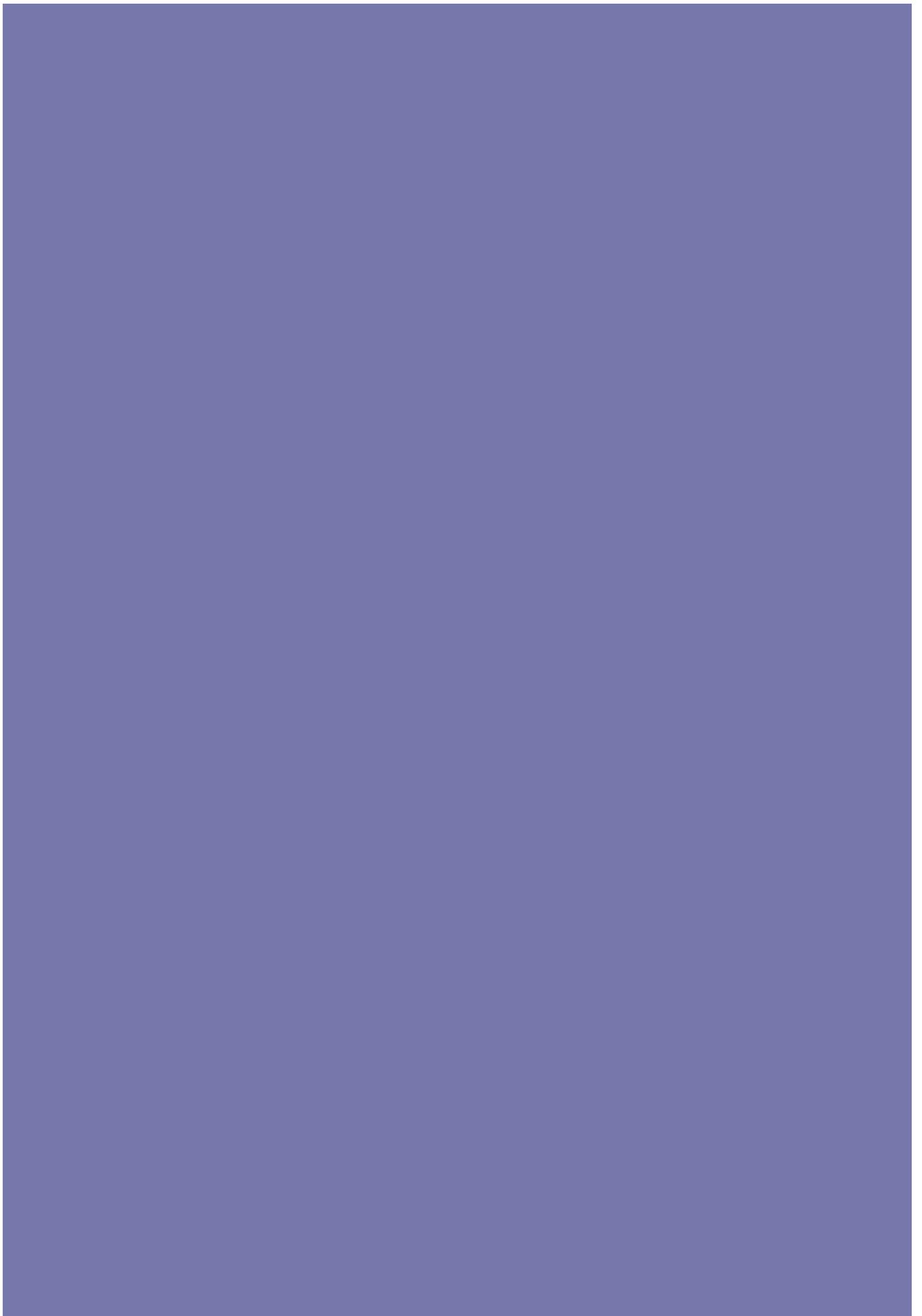
La escultura de Chillida siempre ha estado sometida a un proceso escalar, en la concepción y elaboración de sus piezas, que se aproxima al proceso arquitectónico de producción. Siempre se interesa por la suerte que van a correr “sus aromas” en el cambio escalar. Desde el comentario que le hace Giacometti a su pregunta, y el paso sucesivo por distintos materiales en su obra, como la madera del *Abesti Gogorra* en granito, o el *Monumento a la Tolerancia* de acero, a yeso y hormigón, o *Elogio del Horizonte* que sigue la misma suerte de materiales. Finalizamos con *Mendi Hutz I* antesala de su obra póstuma, y más representativa del cambio escalar, *Tindaya*

Chillida sculpture has always been subjected to a scalar process in the design and production of its pieces, which approximates the architectural production process. He was always interested in the fate that will run “aromas” in changing scale. From the commentary that makes you Giacometti your question, and the passage referred by different materials in his work, such as wood *Abesti Gogorra* granite, or the *Monument to Tolerance* steel, gypsum and concrete, or *Praise of the Horizon* that follows the fate of materials. I conclude with *Mendi Hutz* prelude to his posthumous work, and most representative of change scale, *Tindaya*.

Escala, Chillida, Espacio, tiempo, comparar, proporción, tamaño, monumental, antropométrico, materia, alometría, referencia humana

/// Scale, Chillida, Space, Time, compare, proportion, size, monumental, anthropometric, material, alometría, human reference

Fecha de envío: 11/03/2015 | Fecha de aceptación: 29/04/2015



En un encuentro con Giacometti, ante unas esculturas figurativas de este, Chillida pregunta al escultor: “¿Por qué las haces tan pequeñas?”, a lo que el maestro suizo responde: “para que el espacio se agrande”.¹

Al pensar en los dibujos de manos, en los espacios encontrados en la palma de la mano y sus extrapolaciones a obras de otros materiales y dimensiones surge inevitablemente el problema de la escala. La cuestión de la escala es uno de los temas esenciales en Chillida por cuanto su obra bascula entre lo muy pequeño (medallas), lo grande (aceros, hormigones...) y lo muy grande (peine del viento como operación de paisaje o Tindaya como proyecto).

En numerosas ocasiones, dado el carácter arquitectónico de su obra, encontramos dibujos y pequeñas esculturas como estudios de lo que será la obra definitiva de gran tamaño. “Maquetas” que son obras en sí. Documentos que vemos como el proyecto arquitectónico del escultor.

La poética y precisa respuesta de Giacometti, que Chillida reconoce haber tenido siempre presente, maneja la incertidumbre creativa. El término escala es ambiguo. Todo el mundo parece tener claro el concepto de escala, sin embargo la idea de escala es poco precisa y se aplica con significados diversos en distintas materias. En general tiene que ver con una relación entre la medida de las cosas, sin embargo, su complejidad se hace evidente cuando es capaz de hermanar el espacio y el tiempo.

Hay escalas espaciales y escalas temporales. Y estas pueden llegar a confundirse, dándose el caso de que al decir cerca queramos decir que llegamos pronto o que tarde signifique que estamos lejos. Se da una medida del tiempo en las escalas musicales y una medida del espacio, del territorio en los mapas. Hablamos de gran y pequeña escala, de escalas próximas y lejanas, escalas musicales y escalas métricas...

El diccionario dice: “3. Línea recta dividida en partes iguales que representan metros, kilómetros, leguas, etc., y sirve de medida para dibujar proporcionalmente en un mapa o plano las distancias y dimensiones de un terreno, edificio, máquina u objeto, y para averiguar sobre el plano las medidas reales de lo dibujado. 4. Tamaño de un mapa, plano diseño, etc., según la

1. Ver “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 55.

escala a que se ajusta. 5. Tamaño o proporción en que se desarrolla un plan o idea. 6. Graduación empleada en diversos instrumentos para medir una longitud.” Y por supuesto, está la escala natural de las cosas, aquella que los seres adquieren como consecuencia del azar y la necesidad. La que hace que nuestros huesos sean capaces de sostenernos en nuestro tamaño pero no pudieran hacerlo (como consecuencia de la falta de resistencia del material en relación a la sección) si midiéramos cinco veces más.

Las dos aproximaciones más frecuentes a la idea de escala según Frank Orr son la comparación o relación de tamaño en relación a otra cosa y la comparación específica o relación al tamaño humano.² El límite entre la idea de escala y el tamaño es difuso. En realidad mientras aquella es incierta y relativa, el concepto de tamaño es preciso. “*Mayor o menor volumen o dimensión de algo*” es la definición del diccionario.

El tamaño es definido por unas dimensiones objetivas que se pueden cuantificar: un escarabajo mide tres y el Modulor de Le Corbusier ciento ochenta y tres centímetros. Sin embargo tendemos a ver el tamaño de un objeto por comparación con los de su misma especie o por comparación con nosotros mismos o con el entorno.³

Se da una cierta confusión entre tamaño y escala. Ambos tienden a ser considerados como una cuestión relativa. Autores, artistas y arquitectos tienden a ver ambos como algo relacional. La escala en arquitectura ha tendido a ser entendida como una cuestión de proporciones –entre el todo y las partes– tomando como referencia al ser humano. Por supuesto, no ha existido un patrón fijo sobre el que establecer la comparación.

Le Corbusier inventa un sistema de medidas –Modulor– a partir del cuerpo de un hombre que mide 1,83 metros mientras Wright dimensiona la sección de sus casas tomándose a sí mismo, su altura de 1,74 metros, como medida. La diferencia de pocos centímetros trae consigo una alteración notable de la espacialidad interior. La dificultad de precisar cuál es una buena escala en arquitectura llevan a Federico Soriano a abogar por la desaparición del término escala.⁴ Parece más fácil optar por medidas y tamaños.

Si la idea de escala más arraigada en la arquitectura y el arte es la relación de los objetos con el ser humano, la noción de escala no puede referirse únicamente a una cuestión dimensional. Dado que es interpretada por nuestra mente ha de ser considerada en el ámbito de la significación. La obra nos afecta por las relaciones que somos capaces de establecer con y a partir de ella. Por la experiencia sensorial y no únicamente visual.

Ad Reinhardt lo explica así: “*Ninguna dimensión, ninguna escala. La amplitud y la profundidad de pensamiento y de sentimiento no tienen relación con*

2. Ver Orr, Frank, “Scale in Architecture”, New York, Van Nostrand Reinold Company, 1985. Pág.9.

3. El carácter objetivo del tamaño no siempre es considerado así. “Y digo esto porque es conveniente saber que las cosas no tienen dimensión en arquitectura, sino que el tamaño es algo relativo, algo que depende del entorno, de lo que podríamos llamar medio ambiente”. Sert, Jose Luis. Sert en Ibiza, 1973.

4. Ver Soriano, Federico. Sin Tesis. Tesis doctoral, ETSAM, UPM, 2001.

una dimensión física.”⁵ Pequeños objetos cargados de energía (significación) pueden ocupar un gran espacio en nuestra memoria. Por eso lo monumental tiene que ver con el tamaño en lo físico pero no en su capacidad simbólica. La escala se adentra en el terreno de lo subjetivo, lo intuitivo, el conocimiento inmediato, el preconocimiento como hemos visto que lo llama Chillida.

Podemos explicar lo que mide una obra, el material que la construye y quizá, con algo más de detenimiento, describir su forma, pero es difícil explicar su escala. La escala no pertenece únicamente al objeto sino que es un constructo intelectual entre el objeto y el sujeto que la deleita. Quizá por ello Robert Smithson lo relaciona con la idea de incertidumbre: “*La escala depende de la capacidad de ser conscientes de la realidad de la percepción. Si uno se niega a liberar la escala del tamaño, se queda con un objeto o un lenguaje que parece cierto. Para mí la escala opera en la incertidumbre.*”⁶

La experiencia de la percepción fotográfica es distinta a la corporal. En una fotografía descontextualizada, sin referencias, podemos confundir una pieza pequeña con la obra a tamaño grande.⁷ Las obras que solo vemos en fotografías no tienen tamaño para nosotros. O mejor, tienen aquel que nuestra imaginación asigna. Una primera interacción personal, diferente en cada interlocutor. En muchos casos la arquitectura da pistas –relaciones antropométricas otorgadas por una ventana, un mueble, una puerta– que la escultura no ofrece. Sin referencias tendemos a asignar tamaños erróneos. Algún tipo de mecanismo interno nos hace asignar a determinadas formas, materiales o combinaciones entre ambos, determinadas dimensiones.

En ocasiones, cuando conocemos las particularidades de la materia, el modo en que se comporta, su textura diversa en función del tamaño, podemos aprender a interpretar, siguiendo una actitud científica, la dimensión física de la obra. Pero no siempre es así. El verdadero tamaño de una obra no lo podemos conocer más que cuando estamos delante de la obra. A partir de ahí nuestro recuerdo –conocimiento– de la misma siempre estará condicionado por esa experiencia directa.

David Hockney achaca al cambio de escala la diversa experiencia de contemplar un original o una reproducción, en su caso pictórica.⁸ Sin embargo no es el cambio de escala lo que hace diferente la percepción entre el original y su reproducción fotográfica, sino la propia experiencia. Enfrentarse a la materialidad del hormigón, la textura del acero, el efecto cambiante de la luz en el alabastro o la cualidad plana o corpórea del

5. Reinhardt, Ad. “Doce reglas para una nueva academia” (1957), en Marchan Fiz, Simón. “Del arte objetual al arte de concepto”. Madrid, Akal, 1988. Pág. 370.

6. Smithson, Robert. “Robert Smithson: The Collected writings. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. Edited by Jack Flam. Pág. 147

7. “*Yo por ejemplo, nunca olvido el tamaño real de una pintura que he realizado; los demás pueden haber visto o no el cuadro anteriormente. Lógicamente nuestra percepción no será la misma.*” Hockney, David. “Así lo veo yo”. Madrid, Siruela (1993). 1994. Citado por Soriano, Federico. Sin Tesis.

8. “*...Tampoco las reproducciones son objetivas. El cambio de escala provoca enormes diferencias: la contemplación de una pintura en vivo y su visión sobre una página impresa son experiencias completamente distintas debido al cambio de escala.*” Hockney, David. Op. Cit.

color en el lienzo de una pintura es aprehender la obra en relación a uno mismo. Percibimos espacios y objetos con el tacto, con el olfato, con el oído. Su escala está ligada a una materialidad. Pero también a un lugar, a un momento (un tiempo) preciso de la experiencia personal.⁹

Kosme de Barañano ha escrito sobre el concepto de escala en Chillida. Explica que para el escultor el cambio de tamaño a una pieza mayor siempre exige algunos cambios; que en escultura agrandar matemáticamente una pieza produce una descompensación; que la pieza “artesana” original siempre dispone de una proporción más natural y que es esencial el “olfato”, la intuición del artista para salvar los peligros de un cambio de escala “exacto”.¹⁰

El fenómeno de “*la dependencia de la forma respecto del tamaño*” ha sido denominado por Rudolf Arnheim como *alometría*.¹¹ Según este, en el aspecto puramente geométrico sería imposible una traslación formal directa entre tamaños a partir de determinadas dimensiones y obligaría siempre a interpretación del modelo por parte del autor. Chillida explica la componente “incierta” del cambio de escala, la no exactitud de la reproducción, los cambios necesarios para que la obra grande responda a las intenciones del modelo desde una gran diferencia material y un imperceptible ajuste formal: “... cuando estamos llevando una obra a su escala definitiva no pretendo una reproducción exacta. Hay una serie de variaciones necesarias. Y ahí es donde dejo a la materia responder según su dimensión y según su presente. Es otro momento, es otra escala y son otras fuerzas.”¹²

Barañano sostiene que toda la obra Chillida, con independencia de su tamaño, es monumental. Según él se debe a su energía interior y a su estructura formal. Sostiene también que trabaja siempre con la escala humana.¹³ Sin duda, el poder con que Chillida transforma y presenta la

9. Bernardo Atxaga (Obabakoak. Barcelona, Ediciones B.1977) otorga al tamaño un aspecto relacional y una connotación experiencial: “A menudo creemos que las cosas son de por sí grandes o pequeñas, y no nos damos cuenta de que lo que llamamos tamaño no es sino una relación entre las cosas. Pero se trata justamente de eso, de una relación, y por eso puedo decir ahora que, propiamente hablando, jamás he vuelto a ver un lugar más grande que la iglesia de Obaba. Era cien veces mayor que la escuela, mil veces mayor que mi habitación. Además la penumbra borraba los límites de los muros y de las columnas, y alejaba los medallones y los nervios del techo. Todo parecía más grande de lo que en realidad era.”

10. Ver Barañano, Kosme. “Geometría y tacto: La escultura de Eduardo Chillida 1948-1998.” En *Chillida 1948-1998*, Catálogo exposición Museo Centro Nacional de Arte Reina Sofía, 1998, pág. 46

11. “...Un objeto grande tiene más volumen en relación con su superficie ... que un objeto pequeño, o dicho de otro modo más preciso: la superficie crece al cuadrado de la dimensión lineal pero el volumen crece al cubo. (...) Dado que un aumento de volumen también supone un aumento de peso, con el tamaño también cambia la relación entre peso y forma. (...) Las columnas o pilares que soportan un edificio de gran masa parecen en realidad más delgadas que en una maqueta pequeña, aunque las proporciones sean las mismas”. Arnheim, Rudolf, *Die Dynamik der architektonischen Form*, Citado por Teja Bach, Friedrich. “La escultura como shifr: sobre la relación entre la escultura y la arquitectura” en: *ArquiEscultura*, catálogo exposición Guggenheim Bilbao, 2005. Pág. 39.

12. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 171.

13. Barañano, Kosme. Op. Cit.



Fig. 1. ABESTI GOGORRA IV, madera, propiedad Fundación Juan March, medidas: 114x132,5x137. 1964

Fig. 2. ABESTI GOGORRA V, granito, propiedad Museo de Bellas Artes de Houston; 465x587x428. 1966



materia –sea ésta acero, papel o una línea de tinta– deriva de la radicalidad de su concreción material.

El tema de la escala humana no tiene que ver con una dimensión o tamaño determinado, sino más bien con que el hombre está en el centro del pensamiento de su obra. La escala humana abarca desde lo muy pequeño, como las medallas que hace para su familia, y que afectan a lo más íntimo, hasta grandes piezas que recrean espacios de tamaño arquitectónico o las obras urbanas como la plaza de los fueros de Vitoria o el peine del viento.

Chillida usa la madera de unas vigas -en los *Abesti Gogorra*- para aumentar el tamaño de la obra en relación al cuerpo, y los mínimos espacios encerrados, casi invisibles al exterior, para “agrandar” el tamaño de las maderas y el espacio que envuelve a estas.

El hormigón le permite dar un paso más creando espacios capaces de incluir al hombre, abrazándolo.¹⁴ Una de las grandes obras de hormigón, aunque no la primera, es *Homenaje a la tolerancia*. Situada junto al Guadalquivir, en el muelle de la Sal frente al antiguo palacio de San Jorge, sede de Inquisición, dándole la espalda, conmemora el decreto de expulsión de los judíos de 31 de marzo de 1492 de los Reyes Católicos.¹⁵ El día de la inauguración Chillida declara: “No es mi intención dar ningún ejemplo a nadie, pero sería perfecto que algún día en Sevilla el pueblo judío, el árabe y el cristiano volvieran a darse la mano. Eso es precisamente la idea que refleja el monumento.”¹⁶

Monumento a la tolerancia es una gran mano de tres dedos que recrea con su forma absidal un espacio cóncavo y receptivo. Un lugar de encuentros mayor que ninguno de los realizados con tal nombre. Aunque el concepto de tolerancia -“*respeto a las ideas, creencias o prácticas de los demás cuando son diferentes o contrarias a las propias*”-¹⁷ incluya la idea de comprensión pero no necesariamente la de encuentro, Chillida construye un espacio físico, un nuevo abrazo como metáfora. Los tres brazos desplegados, como símbolo de los tres pueblos, sugieren un espacio como lugar de convivencia. Un monumento entendido como signo totémico por la libertad, como señala Peter Selz.¹⁸ ¿Cuál es el tamaño adecuado a semejante empeño?

El origen de *Homenaje a la Tolerancia* son dos dibujos en una hoja de papel. En el primero de ellos –de estructura netamente arquitectónica–, una bóveda de cañón es sustentada por cuatro pilares cuadrados. En el dibujo contiguo la bóveda se voltea y tres de los pilares se retuercen con forma circular mientras el cuarto pilar desaparece. El dibujo tiene mucho

14. También conseguirá grandes tamaños envolventes en acero. La primera obra de gran tamaño en acero será Rumor de límites IX, 360x430x500 cm., 1971, un monumento instalado en Düsseldorf.

15. La idea del monumento surgió del equipo municipal en 1980. Sufragado por la comisaría de Sevilla para 1992 y por la Fundación de amigos de Sefarad se inauguró, tras largos periodos de paralización, el 1 de Abril de 1992.

16. Chillida, Eduardo. Diario El País, 1 de Abril de 1992.

17. Definición de tolerancia según el diccionario de la R.A.E

18. Selz, Peter, Sculpture in Public Domains, en Chillida, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, New York, pág. 107.

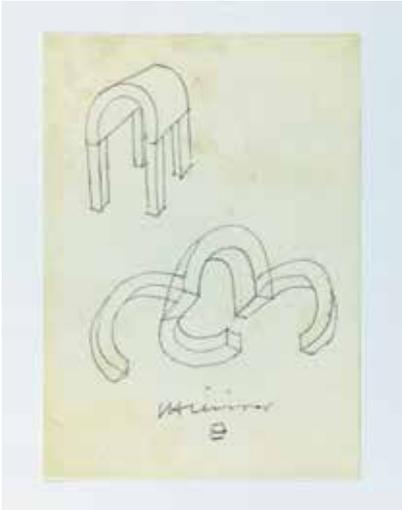


Fig. 3. (derecha superior) MONUMENTO A LA TOLERANCIA, hormigón, medidas: 500x1200x800. 1992

Fig. 4. PROYECTO PARA MONUMENTO A LA TOLERANCIA, acero, medidas: 12x31x27. 1982

Fig.4.1. DIBUJO PRELIMINAR, papel. 1982

Fig. 5. MONUMENTO A LA TOLERANCIA, acero, medidas: 94x264x220. 1985

Fig. 6. (derecha inferior) TOLERANCIA II, acero, colección particular New Jersey medidas: 94x333x195. 1986

que ver con las gravitaciones a que nos acabamos de referir. Entre 1982 y 1985 Chillida realiza tres obras denominadas *Proyecto para monumento a la Tolerancia* 1982 en acero, *Monumento a la Tolerancia* 1985, y *Tolerancia II* 1986¹⁹. Serán los estudios que desembocarán siete años después en el homenaje de hormigón de mucho mayor tamaño, 500x1200x800 cm.

Como escultura descomunal o como pequeña arquitectura la construcción responde a un carácter monumental. La forma de la obra queda definida en el *Proyecto para monumento a la Tolerancia* 1982; la simbología de los componentes también. Sin embargo no se puede considerar ésta como un mero proyecto de otra cosa. El acero es una obra en sí. Los modelos sirven al artista para la definición de la forma, para la comprobación de proporciones y para imaginar el tamaño adecuado en relación a la escala humana. El modo en cómo nos afecta *Proyecto para un monumento*, un acero de 94 centímetros de altura, es distinto a como lo hace la obra de hormigón. Lo que percibimos en ella también. La magnitud del símbolo exige un tamaño adecuado en relación al cuerpo. Sólo el escultor sabe a partir del proyecto la dimensión adecuada que ha de

19. El primero de ellos de dimensiones (94x204x220 cm) pertenece a la colección del artista y el segundo 94x333x195 a una colección particular.



Fig. 7. ELOGIO DEL HORIZONTE II, acero, medidas: 20X24X28. 1985

Fig. 8. ELOGIO DEL HORIZONTE I, yeso, medidas: 20X25X30, 5. 1985

Fig. 9. ELOGIO DEL HORIZONTE IV, hormigón, medidas: 1000x1250x1550. 1989

tener la obra final. El tamaño de la escala humana. Las dimensiones en relación al hombre. Para acogerlo. Para sobrecogerlo.

En la fotografía en que Chillida se retrata frente a *Tolerancia II* aparece agachado, como adaptándose al tamaño de la obra para, incluyéndose en el interior, imaginar la escala de la concavidad en la versión grande. *“En el Elogio del horizonte... estuve mucho tiempo sintiendo el lugar como posible y circulando mentalmente dentro de mi escultura, de mis distintos estudios sobre ella, como si fuera un hombrecito, antes de hacerla en escala definitiva, para darme cuenta de lo que iba a ser en relación a la escala del hombre normal cuando estuviera colocada allí. Me he dado cuenta así de mi medida en relación a la montaña, al cerro de Santa Catalina en Gijón.”*²⁰

La actitud, el modo de pensar la obra grande con modelos a “escala falsa”, es la del arquitecto que imagina en sus secciones y maquetas la inserción en el lugar. Que se introduce mentalmente en el interior para intuir la sensación espacial de habitarlo. Sentirse “un gigante” al lado de los modelos e imaginarse “un enano que circula por el interior” de la obra final es un imprescindible ejercicio mental de “simulación”, que Chillida relata en relación al Homenaje a Hokusai, necesario en el proyecto de arquitectura para dar con la dimensión adecuada.²¹ Todo ello forma parte de la complejidad de la escala.

20. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 27.

21. *“En el proceso de creación ha pasado por unas mediciones muy complicadas. Es una cuestión de escalas, un tema tremendo. Y es que en todos estos procesos de escala no hay que olvidarse, por mucho que uno ya lo sepa, de la medida que tenemos nosotros, los hombres, en relación con una pieza de ocho metros. Mientras iba creando estas piezas, los estudios pequeños, yo era un gigante a su lado. Luego en la obra acabado seré un enano que circula por su interior. Por eso hago muchos ejercicios de simulación, circulo alrededor de la obra, moviéndola y viendo mi escala en relación a un lugar como este. Pero eso se produce realmente el día en que la escultura ha surgido en un lugar determinado con sus ocho metros. Es entonces cuando parece que reencuentras lo que has visualizado a escala falsa.”* Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.

Volvemos a la incertidumbre de la escala a la que se refiere Robert Smithson, a la confusión de su proximidad con el tamaño, a la significación capaz de permitirnos alterar mentalmente la escala de un objeto. Todo ello desde la visión del propio artista: *“El tema de la escala es misterioso por muchas razones. Sobre todo hay bastante confusión al tratar de la escala y la dimensión. Hay objetos que tienen escala sin tener dimensión, y hay objetos que tienen dimensiones inmensas y no tienen escala. Esa es la manera que yo tengo de entender la escala. Las obras que tienen escala conllevan una posibilidad de dimensiones inmensas aun siendo ellas de un tamaño mínimo. Aunque esto no se puede controlar del todo al crear la obra, se nota a través de la sensibilidad y la razón.”*²²

La afirmación parece decir que cuando una obra ha sido pensada imaginando su dimensión en relación al hombre puede, siendo muy pequeña, constituir un modelo “a escala” (como los planos o maquetas arquitectónicos) de otra realidad diferente pero posible. Que lo grande y lo pequeño no son nada en sí sino en relación al ser humano. En realidad lo que la afirmación hace es dotar a la escala de un poder taumatúrgico sobre la posibilidad de que el arte exista o no en una obra concreta.

Tratándose de escultura, tan obra es el modelo como la versión agrandada. Una vez construidas, ambas son igual de reales. Ante dos realidades de igual forma pero diferentes en relación al espectador, una grande y otra pequeña surgen algunas preguntas ¿Cuándo podemos decir que la pequeña es pequeña? ¿Cuál es el tamaño correcto de una obra, el del modelo o el de su versión agrandada? ¿Hay un tamaño adecuado? ¿Es la escala la que ayuda a encontrar el tamaño correcto?

Aldo Van Eyck construye en torno a estas ideas un atractivo laberinto de difícil salida: *“De hecho, lo que es grande sin ser pequeño no tiene tamaño más real que lo que es pequeño sin ser grande. Si no hay tamaño real no hay medida humana. Cuando una cosa es solamente pequeña o solamente grande no podemos aprehenderla... En tales lugares todo es siempre demasiado grande o demasiado pequeño... No se busca el tamaño adecuado (es decir el correcto efecto del tamaño) y por lo tanto no hay escala humana. Lo que tiene tamaño correcto es al mismo tiempo grande y pequeño...”*²³.

Robert Smithson añade algo de luz a la disquisición de van Eyck. Explica que en Spiral Jetty la escala fluctúa dependiendo del punto de vista del observador. Afirma que *“El tamaño determina el objeto, pero la escala determina el arte”*, lo que coincide con las asignaciones mágicas que hemos visto que otorgaba Chillida a la escala, y finaliza fijando en nuestra mente una imagen poderosamente visual: *“Una grieta en un muro vista en términos de escala, y no de tamaño, puede considerarse como el Gran Cañón.”*²⁴

22. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.

23. van Eyck, Aldo. Circo 40, 1997. Citado por López Peláez, Jose Manuel.

24. Smithson, Robert. “Robert Smithson: The Collected writings. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California. Edited by Jack Flam. Pág. 147



Me pregunto si la posibilidad referida por Chillida -de que las obras con escala puedan tener unas dimensiones inmensas aun siendo de tamaño mínimo- es lo mismo que propone Smithson con su ejemplo de la grieta.

El propio escultor lo aclara: “*Un fenómeno peculiar se manifiesta con toda claridad haciendo fotografías del mismo tamaño a objetos de distinta dimensión, sin ninguna clase de referencias alrededor... al hacerlo, se observan objetos que tienen el poder de ser mayores de lo que son. Y se ve como cosas inmensas son en realidad pequeñas. Todo se convierte en mucho más poderoso y mucho más inmenso cuando le quitas la dimensión.*”²⁵

Proposición ésta que Michael Heizer demuestra visualmente en el pavimento mojado al lado de unas botas, bajo el título *Windows 2, Matchdrops*, 1969, que podrían compararse con los *Nine Nevada Depressions: Dissipate 2*, 1968



Se diría por tanto que la imaginación abre la posibilidad de la escala. Y la escala, según Smithson, y por lo que se deduce de sus textos también según Chillida, determina el arte.

Me pregunto si esa posibilidad abre una rendija para ver su escultura de pequeño tamaño como versión reducida de una arquitectura. Me pregunto si los vacíos extraídos al alabastro tienen en la mente del escultor una dimensión variable. Escalable. Si podemos pensar esos pequeños vacíos - la grieta en el muro - como interiores, con una escala habitable y llenos de actividad. Me pregunto si hay una causa por la cual una obra admite ser reproducida a tamaño mayor y otras no. Si en el lento proceso de introducir el vacío en el interior de la piedra el escultor ha sentido la tentación arquitectónica.

Si la escala y detalles de relación arquitectónica que aprecio en algunas esculturas son deformación profesional de arquitecto. Me pregunto el motivo por el cual Chillida es un espejo en el que tantos arquitectos se reflejan. Me pregunto si el proyecto de Tindaya existe ya en los años sesenta como posibilidad de escalar el vacío de sus alabastros (*Elogio de la arquitectura I*, 1968). Si nace, tomando fuerza en los ochenta con obras como *Lo profundo es el aire II* (1983) o *Mendi Hutz I* (1984).

Fig. 10. *Windows 2, Matchdrops*, 1969 Michael Heizer. 1968

Fig. 11. *NINE NEVADA DEPRESSIONS Dissipate 2* Michael Heizer. 1968

25. Chillida, Eduardo, en “Elogio del horizonte, Conversaciones con Eduardo Chillida”. Ediciones Destino, Barcelona, 2003. Pág. 173.



Fig. 12. (derecha superior) ELOGIO DE LA ARQUITECTURA I, alabastro, 30X30X31. 1968

Fig. 13. LO PROFUNDO ES EL AIRE II, alabastro, 23,5x22x25.1983

Fig. 14. MENDI HUTZ I, alabastro, 55x52x54,6. 1984

Fig. 15. (derecha, inferior izquierda) LO PROFUNDO ES EL AIRE XV, alabastro, 85x99x75. 1995

Fig. 16. (derecha, inferior derecha) ELOGIO DE LA LUZ XX, alabastro, 81x120x60. 1995



Si el gran vacío pensado para poner en contacto al hombre con la luz del cielo y con el horizonte está presente en las pequeñas horadaciones, igualmente de escala humana, labradas en bolos de alabastro que conforman *Lo profundo es el aire XV* (1995) y *Elogio de la luz XX*.

Si estos últimos pueden considerarse como modelos previos, experimentos de su gran vacío inconcluso. Me pregunto si más allá de la forma, hay una relación escalar entre el vacío encontrado en la palma de la mano y la montaña vacía.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Juan Ignacio Mera González

Universidad Castilla la Mancha Toledo / juanmeramh@gmail.com

Continuidad - Concentración / Continuity - Concentration

El concepto de continuidad, relacionada con el paso del tiempo y su opuesto, la concentración, como aquello que no se extiende, que se agrupa hasta producir un cuerpo compacto y limitado en forma y tamaño, forman dos mundos, que siempre están presentes en el universo de la acción artística. Continuidad versus Concentración, son dos conceptos, en principio opuestos, pero que se entremezclan y que la mayoría de las veces están presentes sin haber sido descubiertos. Hacer arquitectura, así como en otras disciplinas del arte, se manejan estas dos figuras continuamente. Continuidad y concentración, opuestos o complementarios, son dos ideas que nos llevan al campo de la generalidad. Este trabajo se impone aceptar el riesgo de la selección de ejemplos concretos que en su aparente desconexión, quizá puedan servir en la tarea de proyectar.

“Continuidad”. El aire, el espacio que nos envuelve es continuo..., o quizá cuente con infinitos fragmentos.

“Concentración”. 22. *Cuadrado negro*. Kasimir Malevich. / Este lienzo, cuya dimensión es 79,5 X 79,5 cm, es una superficie cuadrada, perfectamente negra, sobre un fondo blanco que lo enmarca, sin ningún otro elemento o adorno. aterrador, ¡el cuadrado negro!

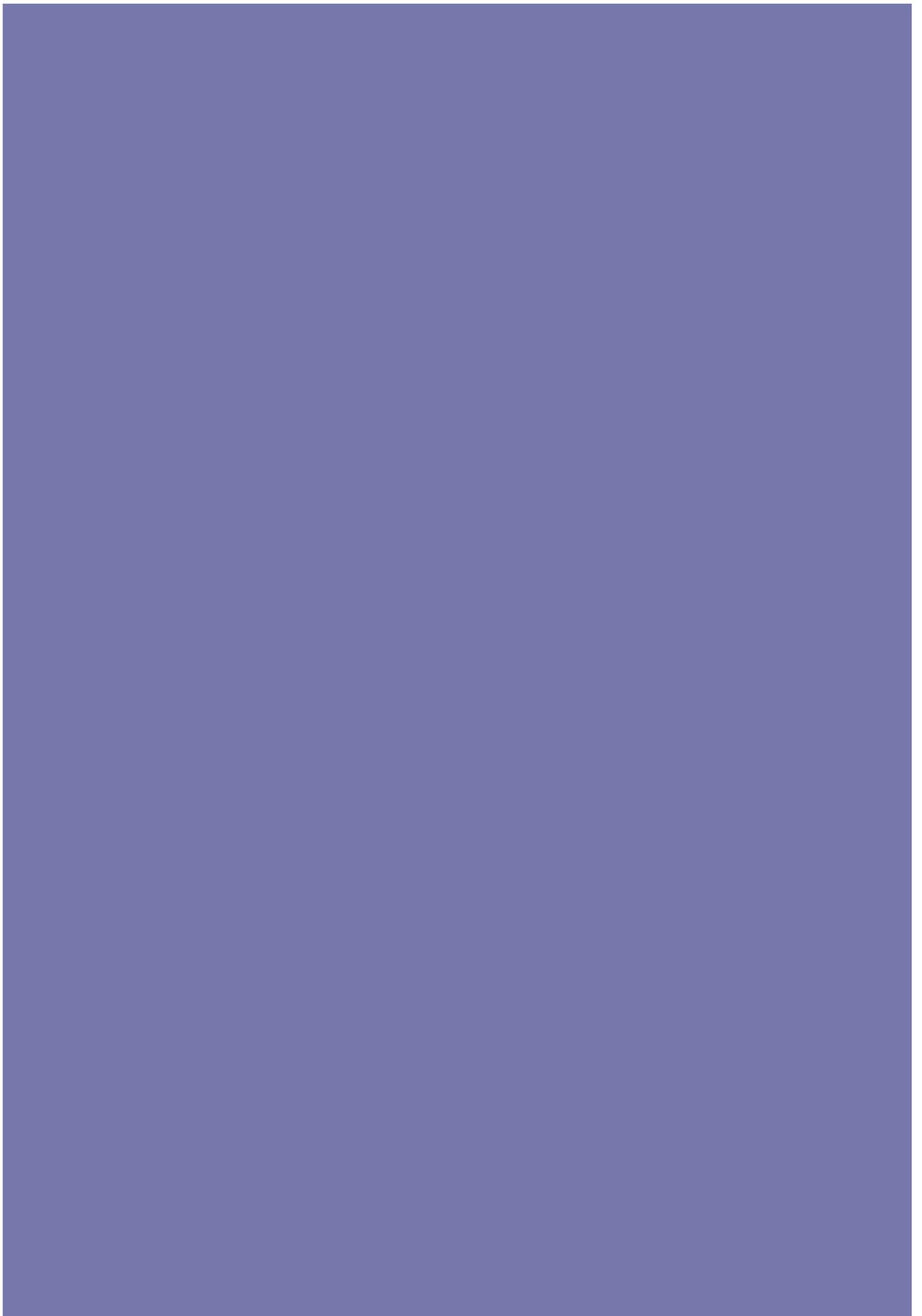
The concept of continuity, related to the passage of time and its opposite, concentration, as that which does not extend, which are grouped to produce a compact and limited in body size and shape, form two worlds, which are always present in the universe of artistic action. Continuity versus concentration, are two concepts at opposite principle, but that intermingle and that most of the time are present without being discovered. Ask architecture and other disciplines of art, these two figures are handled continuously. Continuity and concentration, opposite or complementary, are two ideas that lead us to the field of generality. This work is imposed accept the risk of selecting specific examples in its apparent disconnection may be able to serve on the task of planning.

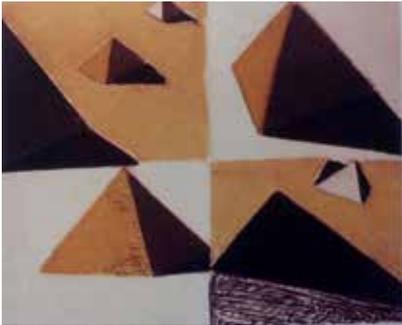
“Continuity”. The air space around us is continuous ... or maybe count with infinite fragments.

“Concentration”. 22. *Black Square*. Kasimir Malevich. / This painting, whose dimension is 79.5 X 79.5 cm, it is a perfectly square black surface on a white background framing it, without any other element or motif. scary, black square!

Continuidad, Concentración, Mural, Klee, América, Beuys, Matisse, Malevich
/// Continuity, Concentration, Mural, Klee, América, Beuys, Matisse, Malevich

Fecha de envío: 23/03/2015 | Fecha de aceptación: 20/05/2015





1. Pirámides. Gizeh, dibujo de Louis Khan, 1951

2. Mural

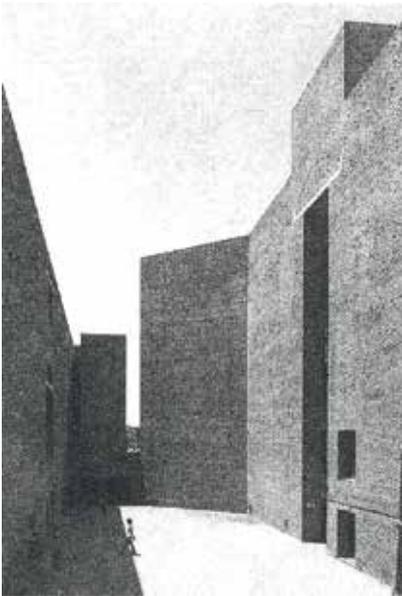
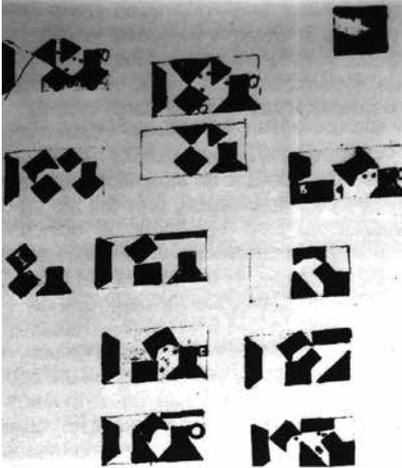
3. Campo de amapolas. Gustave Klimt

El concepto de continuidad, relacionada con el paso del tiempo y su contrapartida, la idea de concentración, como aquello que no se extiende, que se agrupa, hasta producir un cuerpo compacto y limitado en forma y tamaño, forman dos áreas de trabajo, que siempre están presentes en el universo de la acción artística. Continuidad versus Concentración, son dos conceptos, en principio opuestos, pero que se entremezclan y que la mayoría de las veces están presentes sin haber sido descubiertos. En la labor de hacer arquitectura, así como en otras disciplinas del arte, se manejan estas dos figuras continuamente. Continuidad y concentración, opuestos o complementarios, son dos ideas que nos llevan al campo de la generalidad.

“Continuidad”. El aire, el espacio que nos envuelve es continuo..., o quizá cuente con infinitos fragmentos. El pintor Gustave Klimt, nacido en Viena en el año 1862 y desaparecido en 1918, perteneciente al grupo de pintores que definieron el simbolismo como espacio artístico y englobados dentro del espíritu del gran Art Nouveau, sería sobre todo un artista comprometido con la batalla modernista de la elegante Viena del cambio de siglo. Primer presidente de la fundación de la Secesión Vienesa, pintó en 1907 el cuadro, “Campo de amapolas”. Este lienzo fue expuesto en la Oesterreichisch Galerie de Viena, sus dimensiones eran 110 x 110 cm. Superficies de color, se extienden por todo el cuadro y completan el espacio hasta perder su identidad en favor de una superficie continua, que va produciendo un elemento único. ¿Hasta qué punto pintores como Jackson Pollock y todo el movimiento posterior desde el Expresionismo Abstracto hasta la Abstracción, tuvieron en cuenta años después esta pintura, que nació muy alejada de ese deseo?¹

Giácomo Leopardi, poeta italiano, nacido en Recanati en el año 1798 y desaparecido en Nápoles en 1837, en sus pasajes de “Zibaldone” hace elogio de

1. Mural 1943 / 1944. Oleo sobre lienzo 247 x 605 cm. Iowa City. The University of Iowa Museum of Art. Regalo de Peggy Guggenheim. La obra Mural, está considerada como el punto de inflexión por excelencia en la carrera de Jackson Pollock. Esta pintura significó el abandono de la figuración y la adopción de la abstracción gestual lineal entre los años 1947 y 1951. En ninguno de los trabajos precios del artista estadounidense reconocemos indicios de preparación de éste cuadro. Peggy Guggenheim se había trasladado a Nueva York con su familia, donde, por aquel entonces todavía casada con Max Ernst, había abierto la galería Art of This Century como “laboratorio de investigación de nuevas ideas”. Asesorada por Marcel Duchamp, entre otros. Fue sin embargo Piet Mondrian quien intercedió para que Pollock pudiera exponer por primera vez en solitario en la galería que tan llamativamente diseñó para Peggy, Fredeick Kiesler en el año 1942.



4. Fotografía de Dogon. Mali. África vista por Aldo Van Eyck

5. Algunos croquis de Louis Khan. Indian Institute

6. Fragmentos contruidos del Indian Institute. Ahmedabad. Louis Khan

lo vago, de lo indeterminado, de lo múltiple e impreciso. Partiendo del sentido original de la palabra “Vagar”; vago lleva consigo la idea de movimiento y mutabilidad, que se asocia con lo indefinido e incierto pero también con la agradable, muy contrario a su sentido estático y despreciativo habitual. Vagar significa: **andar**. No es extraño que la figura del vagabundo haya sido usada habitualmente por la literatura o el cine en su doble vertiente dramática por un lado, pero sin duda también cómica, familiar e incluso heroica. El deseo de vagar hacia lo indeterminado encaja como un guante entre los deseos más profundos de lo humano. Es lógico, que en la lengua italiana, lengua madre de Leopardi, vago signifique también gracioso y atrayente. Si alguien nos considerase como un “vago”, más que un insulto, deberíamos tomarlo como un halago. Leopardi nos pide para hacernos gustar de la belleza de lo indeterminado, que realicemos la acción de tendernos boca arriba, de manera, que solo veamos el cielo separado de la tierra. De esta forma, según él, comprobaremos como esta visión es menos grata que la producida por la unión del firmamento y tierra, en su correspondencia. También, a lo largo de sus escritos, nos hace ver, la consideración gratísima en la visión de una multitud innumerable, como la de las estrellas o de personas. Un movimiento múltiple, incierto, confuso, e irregular que el alma no pueda determinar ni concebir de forma definida, como el de una muchedumbre o un gran número de hormigas o el mar agitado. Análogamente nos habla, de las sensaciones agradables transmitidas por multitudes de sonidos irregularmente mezclados y no distinguibles el uno del otro.

Los fragmentos, las pequeñas partículas del aire o las formaciones minerales que están en la naturaleza, analizados en proximidad, cobran independencia, buscan su acomodo y descubrimos que se agrupan en formas geométricas. Si como hombres menguantes pudiésemos acercarnos a ellas, estas pequeñas piezas se irían haciendo inmensamente grandes y nos descubrirían su orden y jerarquía, su volumen y sobre todo los espacios medidos, los vacíos no casuales que existen entre ellas. Todo tiene una cierta apariencia de indeterminado, pero tarde o temprano descubre su orden interno, que no es otra cosa que su propia geometría. En sus escritos, Italo Calvino nos habla de su preocupación por la geometría, la necesidad de su uso en relación con la medida de las cosas y su tamaño relativo. Entre sus palabras, lo grande y lo pequeño se confunden. Calvino describe su predilección por las formas geométricas, por las simetrías, por las series, por la combinatoria, por las proporciones numéricas. Trata de explicar las cosas que ha escrito en función de su fidelidad a la idea de límite y de medida. Pero tal vez esta idea es la que justamente evoca la idea de lo que no tiene fin: la sucesión de los números enteros, las rectas de Euclides, lo infinitesimal. En lugar de explicar su escritura, nos cuenta los problemas que todavía no ha resuelto y según él no supo resolver.

La dificultad estriba en los tamaños de las cosas y su encaje..., a veces tareas inmensas..., otras demasiado pequeñas. En cualquier labor de proyecto es necesario contar con el factor de la dimensión y este debe ser exacto.²

2. Fotografía de August William Ericson. Nacido en Orebro, Suecia, el 26 de abril de 1848. Ericson viajó a América en 1869, en busca del / Sueño Americano / alimentado por la fiebre del oro. En su caso la riqueza le llegó más en el campo personal que en el económico. Asentado en Arcata, California, se casó con Ella Fitzell en el año 1878. Dedicado al trabajo de la tala de los grandes ejemplares que poblaban los bosques de California, descubrió la fotografía. Con su cámara retrató un mundo nuevo que a golpes se abría paso sobre aquel que allí había perdurado durante siglos.



7. Corte en una gran roca de granito.
California, 1905



8. Gato y Pájaro. Paul Klee

No puede leer, ver un libro, porque no tiene su idea y la realidad libro no existe para él. No ocurre así con el Arte. En su reino todo es posible y en él, los animales pueden pensar.

Paul Klee, el pintor-músico, que nació en Münchenbuchsee cerca de Berna en el año 1879 y murió en Locarno en 1940, llegó a ser el segundo violinista en la Orquesta de la Ciudad de Berna en su juventud. Nunca empezaba a pintar sin haber dedicado a la interpretación de su violín al menos una hora³. En el año 1928 pintó, utilizando la técnica de óleo sobre tinta, el cuadro "Gato y Pájaro". La imagen, representada en este lienzo, es la faz de un gato y la silueta de un pájaro. En este caso su gato Fritz, tan conocido como él entre los estudiantes de la Bauhaus. El pequeño pájaro se ha instalado en la cabeza del felino y este abre sus grandes ojos entre sorprendido y contento. El pájaro se sitúa de perfil, mostrándonos su silueta, mientras que el rostro del gato frontal se convierte en un plano de expresión. No sabemos realmente si es un caso insólito, por la permisividad que exigiría por parte del felino que el pájaro se pose alegremente en su cabeza, sin que en él actúe su instinto cazador o si por el contrario se trata de algo aún más sorprendente: tal vez sea la representación del pensamiento animal. El pájaro es la idea, por tanto no es ninguna especie clasificable aún. Se trata de un ave universal. Aquí se inicia el camino inevitable en el progreso del Arte: la abstracción, sólo a través de ella este puede evolucionar. ¿Es el gato el que ha encontrado la idea del pájaro o es el pájaro el que ha ido a su cabeza?⁴

En la imagen, se observa el retrato de un grupo de niños apoyados en un inmenso tronco de árbol cortado. El tamaño de éste, es tan enorme que aparenta ser un montículo. El fragmento de árbol que nos queda, nos da una idea del tamaño real que pudo llegar a tener. Conocemos la realidad anterior por ausencia. Seguramente su huella impresione más que su presencia. A veces el recuerdo es lo más fuerte y conviene desaparecer. El grupo envuelve el tronco cortado y nos resulta difícil fijar nuestra atención en alguna de las caras que nos miran. Todos los niños son distintos, pero de alguna forma todos son el mismo. Como el pájaro del cuadro de Klee, la

3. En 1886, con apenas siete años, comenzó a tocar el violín. Pronto dominó el instrumento con tal perfección, que a los once años fue nombrado miembro extraordinario de la orquesta de conciertos de la Sociedad Musical de Berna. Es curioso, que como músico, Klee destacó como un maestro de la interpretación apegado a la tradición. Música y pintura no eran para el dos artes equivalentes. Su actitud hacia la pintura como renovador radical, no tuvo un espejo paralelo en su actividad musical. En septiembre de 1906, Paul Klee contrajo matrimonio con la pianista Lily Stumpf. Matrimonio de músicos, que a duras penas conseguían mantener una economía exigua, mediante clases particulares de piano ella y con su participación en la orquesta local él. De momento, todos sus intentos de mantener a flote la economía familiar con la venta de sus dibujos fueron infructuosos. Paul Klee centró su vida en dos vocaciones, pero curiosamente su actitud hacia ellas fue muy distinta. Es como si de dos personajes diferentes se tratase. Por una parte el pintor de la crítica furibunda, hacia lo existente, poniendo la tradición pictórica contra las cuerdas y destruyendo la ortodoxia y los convencionalismos establecidos. Por otra parte el músico de orquesta, social y entregado a la corrección musical. De esta forma, nos encontramos con la sorpresa, de la doble cara en un solo artista. Alguien sobre el que se pondría la mano en el fuego, en su entrega y lucha radical en el campo de la pintura, hacia el cambio y la modificación de lo existente, se incorpora a otras regiones del arte con la docilidad y amabilidad de un defensor de la norma. La misma persona ante dos formas de entender la vocación.

4. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



9. (derecha) Retrato de un grupo de colegiales. California, 1892

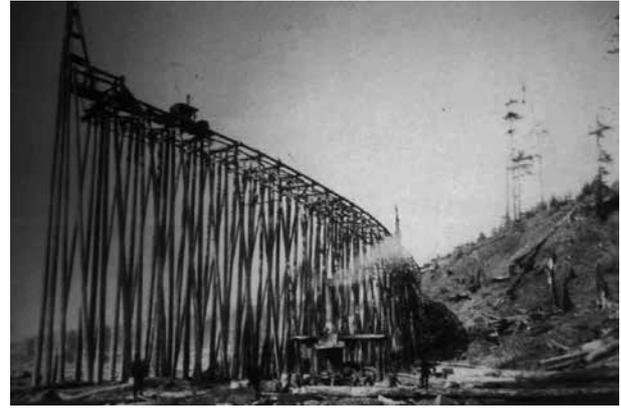


10. (arriba) Acción Coyote. Joseph Beuys

imagen representa claramente la relación entre el molde y la idea. Todos los colegiales pertenecen al mismo molde, la idea/hombre, tal vez mejor la idea/niño. Hemos dicho que todos eran iguales y si retenemos en la cabeza como el gato de Klee la idea niño, reconocemos el molde, aunque cada uno de nosotros nos reservemos nuestra opinión sobre cada uno en concreto. La idea hombre, es abstracta..., y nos preguntamos habitualmente. ¿Cómo puede ser que no existan dos caras idénticas a partir de un modelo tan simple?

En Mayo de 1974, el Artista conceptual alemán, Joseph Beuys, nacido en Cleves en el año 1921 y desaparecido en 1986 en la ciudad de Düsseldorf, realizó la acción denominada “Coyote”; también titulada por el artista “Amo a América y América me ama”. Esta acción comienza cuando se anuncia una exposición en New York en la Galería René Block. Para llegar hasta la galería, el artista se hace trasladar en ambulancia envuelto en una manta de fieltro sobre una camilla con su bastón y su sombrero desde su domicilio en Düsseldorf. Es trasladado en avión, siempre aislado por su manta de fieltro y una vez en New York, otra ambulancia le espera para ser transportado a la galería, donde le espera un coyote salvaje recientemente capturado en el desierto. El suelo alfombrado de paja, se cubrirá con ejemplares del Wall Street Journal repartidos cada día mientras dure la acción. En el plazo de un mes, en esta habitación de mediana dimensión, Beuys y el chacal van a cohabitar sin interrupción. Si el animal manifiesta señales agresivas, Beuys está obligado a utilizar su bastón y la manta de fieltro para protegerse, pero sobre todo, su talento de persuasión para inducir gradualmente a la fiera a renunciar a su instinto salvaje e ir por último a tenderse a los pies de su amo, quien tomará las mismas medidas para regresar a su domicilio de Dusseldorf una vez conseguido el objetivo.

El tiempo transcurre y Beuys consigue amansar al coyote. La constancia en su acción obtiene el resultado deseado. Beuys se gana la confianza del coyote y éste la confianza del artista, a través del tiempo. Solo se ha esperado y el tiempo ha hecho su trabajo. José Luis San Pedro, concibió su novela-mundo, (como él la denominó) “Octubre, Octubre”, cuando aún era joven. Según sus propias palabras, tuvo que esperar a envejecer. Veinte



años pasaron antes de escribir la obra. Sin interrupción se ha conseguido la compenetración entre el hombre y el animal salvaje, sin que para aquél haya sido necesaria apenas la realización de acción alguna. La verdad es que siempre tendremos la duda de quién amansó a quien. En caso extremo. ¿Quién sería más salvaje? ¿El animal o el hombre, el coyote o el artista? Nunca lo sabremos..., sólo una cosa puede evitar que el hombre sea más fiera que el animal, ¡el desagüe de las lágrimas!. En la acción de Beuys, el tiempo actúa como soporte que da continuidad para obtener un resultado.⁵

11. Acción *Amo a América y América me ama*. El artista congenia con el animal después de un tiempo de convivencia. No obstante, Joseph Beuys se protege con su manta de fieltro

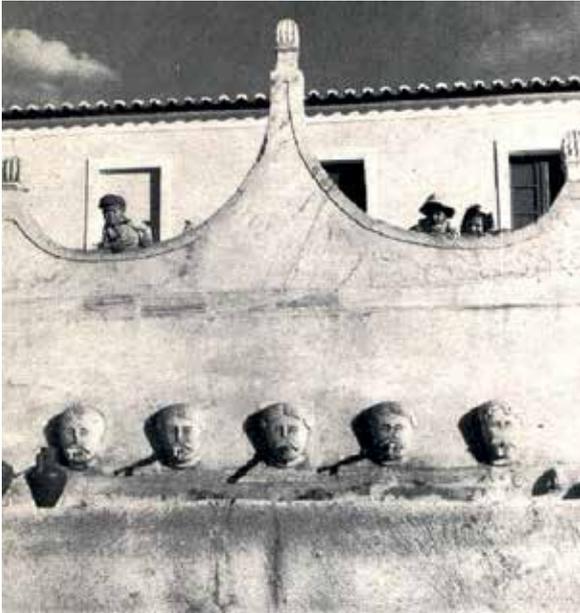
12. Little River Rail-Road Company

13. *La Música*. Henri Matisse

En la Imagen un tren se traslada sobre un rail, que a su vez se apoya sobre una estructura de pilares repetidos en el espacio. Cada uno de los ligeros soportes situados unos al lado de los otros de forma secuencial, ejercen una base anónima, para el deslizamiento suave y continuo del tren. En esta acción intervienen varios factores. Por una parte la repetición de elementos, los soportes. Cuantos más hay, más garantía de continuidad existe. Por otra, interviene el tiempo. Sólo a través de él se produce el movimiento. Basta recordar la simple fórmula física de la velocidad, igual a espacio partido por tiempo. La velocidad es un concepto irremediamente continuo. En el momento en que su continuidad se deshace, también ella desaparece. La misma imposición de continuidad está presente en los raíles del tren. Sólo su prolongación hasta el infinito permite el movimiento y la imagen nos descubre un tren que va a dejar de avanzar inmediatamente por falta de continuidad.

Henri Matisse pintó el cuadro titulado "La Música", en el año 1910. Óleo sobre tela de dimensiones, 260x398 cm, que se encuentra en el Museo Ermitage de Leningrado, sobre el que el pintor situó cinco personajes. Cinco músicos iguales. En la imagen, dos tocan instrumentos y tres usan la voz. Los cinco tienen el mismo color y se sitúan sobre un fondo neutro. Todos son al mismo tiempo distintos, pero todos pertenecen también al mismo molde y representan la misma idea. La cuestión de la continuidad, vuelve a estar presente aquí, a través de recursos pictóricos que consisten en usar un elemento igual, siempre de frente, que tiene un mismo color y a su vez tiene un fondo continuo. Lo continuo por repetición entra en juego. En este caso de forma casi infantil se representa la figura humana. Los personajes premeditadamente están llevados al mínimo y dibujados

5. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



14. Veiros. Portugal.



15. Imagen del lienzo, "Taller en Rojo".
Henri Matisse

de forma plana. En el cuadro existe una búsqueda voluntaria de lo primitivo. El fondo continuo da sentido en la composición a la distancia exacta entre los personajes.⁶ Un año más tarde, en 1911, Henri Matisse pintó este cuadro. Óleo sobre tela de dimensiones, 181x219 cm, expuesto en el Museo de Arte Moderno de New York. Esta tela plantea también la idea de la continuidad pero esta vez desde otra perspectiva. En la imagen Matisse representa su lugar de trabajo. El espacio está bañado por una gran bolsa de color rojo, de la que algunas piezas se separan y afloran a la superficie, mientras otras se sumergen en ella como si de un líquido se tratase. La mesa, el reloj, la silla, solo insinúan su contorno, están a punto de desaparecer absorbidos por el espacio de la habitación. El suelo y la pared difícilmente se diferencian, destruyéndose la sensación de gravedad y produciendo la impresión de ligereza o más bien de flotabilidad en un medio líquido donde el peso no existe y el color se adhiere a los cuerpos. Así, se refleja la continuidad del espacio, haciendo difícil descubrir donde empieza y termina la habitación. "Taller en Rojo", es quizá, el ejemplo más claro del origen en el Arte Moderno, de un nuevo concepto de representación. La representación del espacio como un cuerpo. Quien observa el cuadro, el espectador, cree que el espacio se puede tocar y en el flotan los objetos. Hasta este momento el espacio en la pintura pertenecía al reino de lo aéreo. Es, en este instante, cuando el espacio se hace líquido, se extiende derramado inundando con el color todo lo que en él existe.

Otro tema "Concentración"⁷ Junto a la continuidad, aparece otra idea, opuesta, a veces complementaria; la concentración. Observemos la

6. Veiros. Portugal. Imagen tomada por los fotógrafos Francisco Pires Keil Amaral y por Jose de Santa Barbara. Reportaje "Portugal, raíces de un Townscape" publicado en la revista Hogar y Arquitectura del año 1971. Tomando sus propias palabras: "Por que el destino de las ciudades no es idéntico. Valladolid nunca será Tokio, ni Coimbra Nueva York". En una plaza cualquiera, la tradición ha dejado cinco personajes que nos miran. Iguales o parecidos, como los músicos de Matisse, confundidos sobre un fondo continuo, se mezclan con otras figuras, los turistas.

7. Fotografía de A. W. Ericson. Op. Cit. Nota pie 6



16. Imagen de un paisaje ganadero. Angel Ranch. California

17. *Cuadrado negro*. Kasimir Malevich



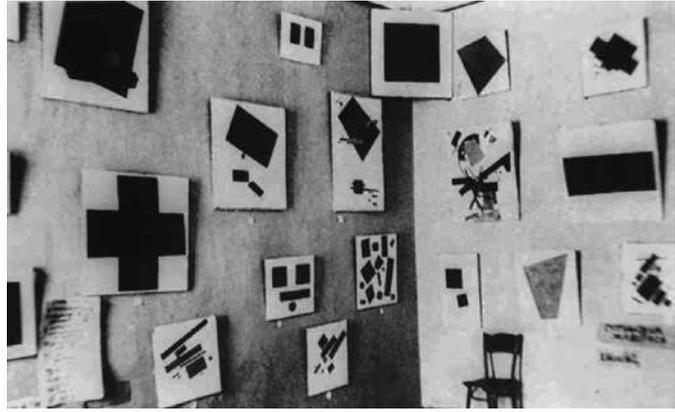
imagen. Un valle, en algún lugar. No tenemos la sensación de que existan límites muy contundentes, salvo las lejanas montañas perdidas en la bruma, que sentimos posibles de atravesar y el límite de los árboles que rodean la casa. Sin embargo sobre este paisaje extenso, se instala un numeroso grupo de carneros. Estos se hallan reunidos en un gran rebaño. Así, los animales se concentran y por definición pierden su propia identidad pasando a ser una unidad compuesta por muchos fragmentos. Este es un asunto, pero la concentración tiene además otra característica, su geometría. Los carneros se han extendido en la pradera como una alfombra, que representa un cuadrado o mejor casi un cuadrado. Si nos fijamos, éste se puede apreciar en perspectiva caballera. Algo tan incontrolable como una reunión de animales sin voluntad, representación directa de los actos de la naturaleza, se organiza en la imagen siguiendo unas leyes puramente geométricas. Un cuadrado que aún no lo es porque se está formando, lo que lo convierte en más perfecto aún, en la representación de su propia idea. Cuando lo observamos, nuestro afán organizador nos induce a imaginar un cuadrado perfecto. Un empeño como otro cualquiera.

El pintor ruso Kasimir Malevich, nacido en Kiev, Ucrania en el año 1878 y fallecido en Moscú en el año 1935, creador del movimiento Suprematista, pintó el cuadro titulado / Cuadrado negro / hacia el año 1914/1915. Este lienzo, cuya dimensión es 79,5x79,5 cm, pintado sobre tela y expuesto en Moscú en la Galería Tretyakov, es una superficie cuadrada, perfectamente negra, sobre un fondo blanco que lo enmarca, sin ningún otro elemento o adorno. El cuadro en realidad surge de una gran duda del autor, como lo demuestra el hecho de que esté sobrepintado sobre otra base de óleo y composición desconocidas. En un momento de inquietud desbordante, el artista tapa con el color negro, todo lo que hasta ese momento había desarrollado. Las grietas de color que al poco tiempo aparecieron así lo delataron. Superadas sus dudas, el artista se decidió por una figura de pureza geométrica y color aterrador, ¡el cuadrado negro! La crítica y con ella toda la sociedad del momento, suspiraron: “Todo lo que hemos amado se ha perdido. Estamos en un desierto...; ¡Ante nosotros hay un cuadrado negro sobre un fondo blanco!”. Malevich vivió la Revolución Rusa en su



18. La ciudad de Vitebsk. La calle decorada por la geometría. ¡La ciudad encantada! 1920

19. Sala de exposiciones de Malevich. San Petersburgo, 1915



primera parte amable, contando en esa época con el apoyo y la complicidad de unos políticos, que creyeron en los artistas. Entre los años, 1914 y 1924 llega a ser un personaje de gran relevancia política y cultural. Sin embargo, será tras la muerte de Lenin, cuando el Estado y la economía sufren la instrumentalización de la autocracia estalinista, poniendo de manifiesto la dureza de un sistema que en realidad no estaba tan interesado en los avances de la cultura, sino más bien en el control de las masas por medio de la propaganda disfrazada bajo la legitimidad del Arte. Presidente de la comisión Nacional de Arte en 1917, director del Museo de Cultura Artística de Leningrado en 1924, termina finalmente por ser expulsado en 1929 del Instituto de Historia del Arte de Leningrado. En 1920, es invitado a impartir clase, en la escuela de Arte de Vitebsk, dirigida entonces por Marc Chagall, donde desarrollará su trabajo hasta el año 1922. Durante ese periodo, fundará el grupo Unovis, “Innovadores del Arte”. Este grupo, centró su trabajo en el intento de remodelación de la realidad cotidiana. De ellos se dice: Pintan los tranvías, imprimen rótulos y carteles que cuelgan en las calles. Círculos, cuadrados y cruces de colores, invaden la ciudad de Vitebsk. En esa época, una visitante de la ciudad la describe así: “Yo vine a Vitebsk después de las festividades de octubre, pero la ciudad todavía resplandecía gracias a la decoración de Malevich: círculos, cuadrados, puntos, líneas de diferentes colores... y tuve la sensación de haber llegado a una ciudad encantada”.

Estos artistas entraron a caballo contra el mundo real. Ante un universo figurativo, intervinieron en la creación de formas simples. La acción, como en este caso sobre la ciudad de Vitebsk, tatuada de objetos geométricos abstractos, produjo un cambio radical sobre ella. En sus exposiciones o en su propio estudio, Malevich hablará del Suprematismo: “El visitante avanza en diagonal por el espacio de la sala hacia el universo pictórico no objetivo. Se visualizan composiciones ingravidas que desconocen los conceptos de arriba y abajo, es como una premonición de lo irreal y lo nuevo. El vacío de la no objetividad se abre ante el observador”.

En el mundo no objetivo, el espacio creado por el artista, se convierte en ingravido. La imagen muestra un detalle fundamental, que sin embargo pasa desapercibido. Las figuras geométricas flotan sin peso y si no fuera por la silla, que siempre Malevich tenía la precaución de colocar en alguna esquina de sus composiciones, realmente no sabríamos qué es suelo, qué techo y paredes. El espacio pierde su cualidad vertical. Según Malevich, “Si, Chagall podía pintar las mujeres volando, boca abajo..., por qué no pintar

20. (izquierda superior) *Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones / Cuadrado Rojo*. Dos títulos para un solo cuadro. Kasimir Malevich, 1915

21. (izquierda inferior) Vladímir Ílich Uliánov, Lenin, Presidente del Consejo Soviético de los Comisarios del pueblo desde la Revolución de Octubre, 1917 hasta su muerte, 1924

22. (derecha superior) *Autorretrato*. Kasimir Malevich

22. (derecha superior) *Autorretrato*. Kasimir Malevich

23. (derecha inferior) Malevich en su lecho de muerte, fotografía de 1934

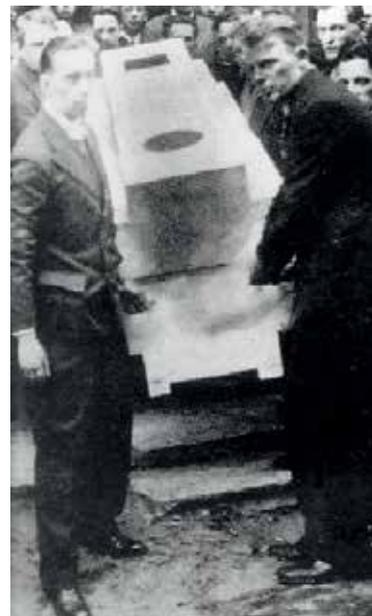
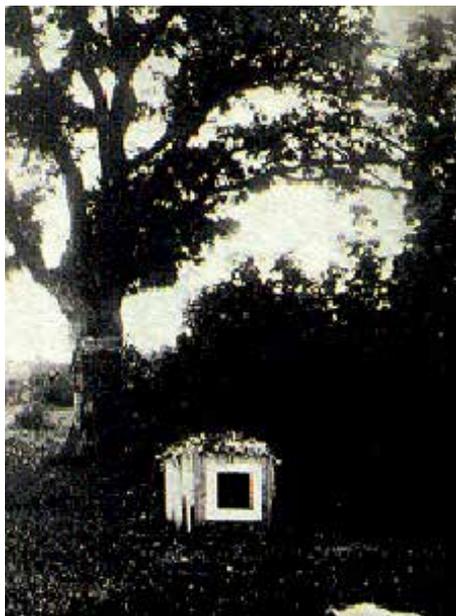


el mundo sin que exista la gravedad”. Desde el aspecto que nos interesa, la concentración, observamos como el pintor va trabajando sobre piezas que se van haciendo cada vez más densas, como un líquido que se comprime hasta convertirse en sólido, cada vez más pequeño, cada vez más reunido.

En la imagen aparece un cuadrado ligeramente desviado. No es un cuadrado perfecto. (recuérdese la imagen del paisaje de los carneros reunidas). Se trata del lienzo titulado: “Cuadrado Rojo”, óleo sobre tela de 53x53 cm, pintado en el año 1915. Su título, tiene otra denominación en el realismo pictórico no objetivo, en realidad se denomina: “Realismo pictórico de una campesina en dos dimensiones”. Este cuadro reducido en más de un tercio de su superficie, respecto a su antecesor, “Cuadrado negro”, iniciará la búsqueda de formas pictóricas para la nueva figuración no objetiva.

El fotomontaje titulado Lenin, realizado por Malevich en el año 1920, muestra una imagen que parece real. Lenin es tomado en una de sus típicas posturas en el púlpito de oradores. Pero la realidad esconde un mensaje; ¡Lenin, no habla! Algo ha pasado en el ambiente. Las dificultades en la libertad del Arte no han hecho más que empezar. Kasimir Malevich comienza a ser arrinconado. Su pintura inicia un camino que parece traicionar todo lo investigado hasta el momento. Sus cuadros se esconden tras la figuración, en un camino tan sorprendente que nos acerca al Renacimiento. En el año 1933, cercano a su muerte, Malevich pintará el cuadro titulado, “Autorretrato”, óleo sobre tela 73x66 cm.

24. "Autorretrato", 1.933. 30. Ataúd y Lápida de Kasimir Malevich. Fotografía de 1.935



Declaradamente olvidado por el artista el /mundo no objetivo/, éste se desdice de toda su obra entregado al arte figurativo. Ahora el cuadro es un "Durero". Parece, que por fin ha entrado en razón. ¡Ha olvidado lo absurdo de pintar cuadrados cada vez más pequeños! Pero hay una clave, que nos evitará la tristeza de lo aparentemente perdido. Recordemos que este cuadro es pintado en el año 1933. Malevich ya está enfermo y demasiado apartado por el poder.

Parece que el artista ha claudicado, pero, siempre somos los mismos y el artista nos guiña y de forma secreta nos señala su verdadero interés. Atendamos a un leve detalle. En la esquina inferior derecha del lienzo, casi imperceptible se encuentra la firma del autor. Se trata de una señal, de un grito silenciado. Antes de morir, insiste en su idea. La firma es otra vez, el "Cuadrado negro sobre fondo blanco". Como detectives, podemos asistir con alegría a la demostración de una auténtica creencia. La fe en la abstracción. Su firma, lo que parece casi una broma, es su despedida. Un cuadrado muy pequeño, abstracto y negro, como lo serían su ataúd y su lápida.

El pintor ruso, Markus Rothkowitz, nacido en la localidad letona de Dvinsk el 25 de septiembre del año 1903, se suicidó en su estudio de Nueva York el 25 de Febrero de 1970. Unas horas antes de recibir en su taller, al vicepresidente de las galerías Marlborough, quien se dirigía a seleccionar su obra para una gran exposición, acabó con su vida. Quince años habían pasado desde que el conductor del movimiento Abstracto, Pollock, pintor de una sola obra, desapareciera al volante de su vehículo abandonado al alcohol. En el año 1970, su generación se desmoralizó ante la presencia y el éxito impredecible de lo que se daría en llamar "Arte Pop", que iniciaba su gobierno sobre las esferas altivas del Arte. Aunque particularmente le repugnasen estética y moralmente los nuevos presupuestos de esta nueva tendencia, no pudieron afectar tanto a un artista que odiaba la fama y sufría remordimientos por el reconocimiento oficial que se le prodigaba y que él consideraba corruptor y esterilizante. Vinculado en sus primeros años a los movimientos Surrealistas más tarde al Expresionismo abstracto y arte Abstracto Americano. Unido al grupo



25. Sin Título

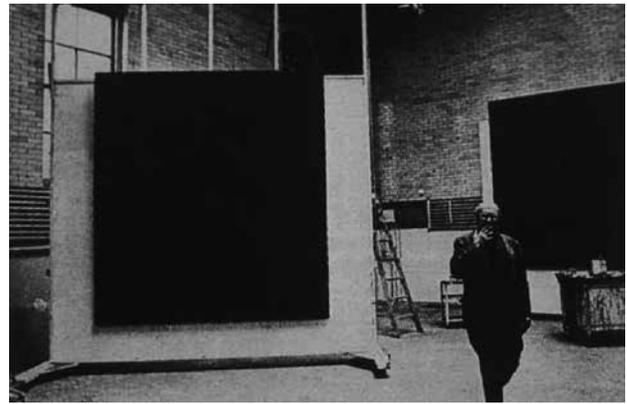
26. Sin Título.

27. Sin Título

“Los Irascibles”, junto a Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning, dedicó gran parte de su vida a realizar obras de gran tamaño. Telas saturadas de color, donde el artista superponía de forma asombrosamente ligera, capas de color, casi aéreas. Pintura de la ligereza. En ella unas capas sobre otras van produciendo un mundo de continuas transparencias. En 1958, cambia legalmente su nombre por el de Mark Rothko, en un acto de simplificación de la forma similar al producido en sus cuadros. Pintará sus cuadros inmensos en los que parece que ocurre todo lo contrario a lo que perseguía Malevich, la continuidad del espacio enmarcada dentro de un lienzo. El espacio de Rothko en sus cuadros no tiene dimensión. Sus pinturas parecen no querer tener límites demostrando su meta por representar un universo continuo. Sin embargo el espacio físico tiene sus leyes y no permite su manipulación fácilmente, lo cierto es que la realidad es resistente. Lo cierto es que los cuadros de Rothko tienen medidas y estas son concretas. Cada vez de mayor tamaño, los lienzos invaden el espacio de su estudio donde en ocasiones tocan techo. El artista pinta impulsado por su deseo de extenderse por la tela, reflejando un espacio que poco a poco se torna gaseoso. Si tomamos tres ejemplos en distintas fechas y los comparamos vemos su crecimiento.

Tomemos primero el cuadro titulado /Sin título/, cuyo tamaño es 125x110 cm, pintado en el año 1949. Junto a éste, el segundo, titulado también “Sin título”, de tamaño 233x175,3 cm y pintado en el año 1955 y por último el cuadro obviamente titulado, en lo que parece una broma otra vez “Sin título”. Sus dimensiones 294,3x264,2 cm y fue realizado en el año 1960. Observemos las imágenes / /. Entre estos tres cuadros hay aproximadamente cinco años de diferencia. Vamos a dedicar unos instantes a la observación, mientras comprobamos cómo pasa el tiempo el pintor Markus Rothkowitz sentado en su estudio tal y como representa la imagen.

Parece preocupado o esperando algo. Mira sus cuadros, pero ninguno de ellos da la impresión de ser elegido como objeto de su meditación. De hecho todos los lienzos están recogidos sobre la pared, sin pintar o vueltos de espaldas. ¿Estará observando los lienzos? Nos encontramos en el año 1949 y la fotografía nos revela su crecimiento. Parece más un pastor



28. Mark Rothko en su taller, a principios del año 1950

29. Mark Rothko fuma satisfecho en su estudio, hacia el año 1960

30. "Sin Título". Mark Rothko.

que pasa revista a su rebaño de bastidores, que un pintor obsesionado por una obra en concreto. ¡La altura del techo es el verdadero problema!, ¿Quizá piense en eso? El espacio con el que cuenta el pintor, se encuentra ya al límite agotado por sus dimensiones y hay que tomar una decisión. Tarda unos años en resolver el dilema, pero sobre los años sesenta consigue su objetivo. La imagen nos proporciona el respiro del artista en su nuevo local de trabajo. Mark Rothko, ya disfruta de un nuevo nombre, más simple y de un estudio que alberga sección suficiente. El pintor puede relajarse por un momento, mientras, esta vez, fuma satisfecho consciente de su libertad para trabajar en sus próximas obras "Sin título".

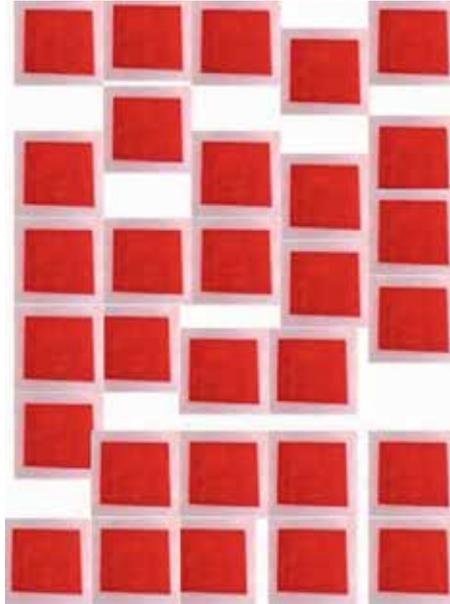
Sin embargo, no todo pueden ser alegrías. El tiempo revelaría que, aunque el artista disponía de un determinado margen de maniobra, su libertad iba a ser relativa. Por mucho que quisiera hacer sus cuadros extensos y continuos, terminaría encajado entre los cuatro lados de sus lienzos, siempre dentro de un determinado tamaño. Este tamaño es una de las claves. La cuestión de las dimensiones. Por muy pequeña que deseemos una cosa, esta tendrá un tamaño y por muy grande que la pensemos ocurrirá lo mismo. Entre lo grande y lo pequeño, nos encontramos con los límites de lo humano, pero este admite grados. La capacidad del pensamiento es infinita, pero la realidad nos impone medidas. A veces la distancia entre algo enorme y algo pequeño es relativamente corta. Recordemos Micenas. Allí la diferencia real entre un sillar inmenso y uno ridículo, no es tanta en cm^2 . No depende únicamente de su tamaño, entra en juego otro factor, el lugar y nosotros mismos.

Si en un viaje imaginario, reuniéramos una junta a otra, alguna de las obras citadas, una obra de Mark Rothko y una de Kasimir Malevich y las situáramos al lado, comprobaríamos lo primero la evidencia de su enorme diferencia de tamaño. Como dos actores, podríamos recordar ahora los personajes malvados e inmensos que continuamente perseguían a Charlot o la dama acaudalada siempre al borde del matrimonio con Groucho Marx, con su escala aumentada.

Alrededor de treinta "Campesinas" de Malevich serían necesarias para obtener un lienzo de Rothko, elegido entre sus "Sin Título" de gran tamaño. Hasta aquí queda clara la cuestión del tamaño. ¡Ahora!, no sólo esto diferencia una obra de otra o un pintor de otro. La diferencia fundamental es su vocación. Mientras uno buscaba la expansión el otro lo contrario, la economía máxima del espacio. Lo que en un caso era

31 "Campesina en dos dimensiones".
Kasimir Malevich, (lienzos colocados uno
junto a otro para comprobar su relación de
tamaños)

32. Groucho Marx corteja a Margaret
Dumont en la película Sopa de Ganso



nebuloso y ligero en el otro se transformaba en plano y opaco. La transparencia de uno que admitía múltiples capas de color, pasaría a ser en el otro una única superficie de color que no admitirá nada detrás. Testigo fueron las grietas de "Cuadrado negro" que bajo su huella dejaron entrever, un mundo oculto negado bajo el manto oscuro que lo cubrió.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Marina Rodríguez Sotoca

Universidad Europea de Madrid / marina.rodriguez.sotoca@gmail.com

Untitled-Unlimited

UNLANDSCAPE*. El Paisaje Indefinido / The Undefined Landscape

* Se propone el nuevo término UNLANDSCAPE para designar la situación contemporánea del paisaje. El término Landscape, proviene de Landstchap, palabra de origen holandesa, con la cual se comenzaron a definir, limitar, nombrar las pinturas de los primeros pintores paisajistas occidentales. El prefijo UN se requiere para hablar de lo contrario, de la condición negativa del paisaje, de su estado de indefinición, sin límite, sin nombre, como forma de entendimiento de la realidad contemporánea del límite entre Arquitectura, Arte y Paisaje.

1. Diccionario de la Real Academia. R.A.E.

2. Hiper-definido: hiper-. (Del gr. υπερ-). Significa 'superioridad' o 'exceso'. R.A.E. Definir. (Del lat. *definire*). 1. tr. Fijar con claridad, exactitud y precisión la significación de una palabra o la naturaleza de una persona o cosa. U. t. c. prnl. 2. tr. Decidir, determinar, resolver algo dudoso. U. t. c. prnl. 3. tr. *Pint.* Concluir una obra, trabajando con perfección todas sus partes, aunque sean de las menos principales. 4. prnl. Adoptar con decisión una actitud. R.A.E.

3. Véase continuo: FERRATER, MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Maria and.: *Diccionario De Filosofía*. 1a., rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 350-353.

4. Trías, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona Destino, 1991, págs.15-22 y págs.401-428.

El estudio de los límites, los intersticios, los bordes, las fronteras entre Arquitectura, Arte y Paisaje, de las prácticas fronterizas que se han desarrollado a lo largo del último siglo, conduce a reformular la idea de límite; para con ello entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar de manera fronteriza y limítrofe.

Se propone un recorrido a través de las dimensiones del límite: desde la dimensión primitiva, pasando por las dimensión negativa, positiva, expandida y finalmente dando pie a reflexionar sobre la dimensión *indefinida*¹ o *hiperdefinida*² como forma de entendimiento de la realidad compleja en la cual habitamos.

Se plantea el Límite como parte de un *-Continuum-*³, como espacio en el cual se despliegan las artes fronterizas (E. Trías): el límite, entendido como *limes*⁴ (E. Trías), como sector fronterizo, como lugar cambiante, mutable, situado entre la barbarie y la civilización, entre la cultura y la naturaleza, un *continuum* que conecta a través de los hilos invisibles del tiempo las dimensiones del *límite*. Esta es la razón por la cual se propone la dimensión *indefinida* o *hiperdefinida* como el estado en el que nos encontramos, un estado *espectral*. Dimensión que nos sitúa en el nomadismo perpetuo del presente eterno.

La "Estética limítrofe" (E. Trías), da lugar a un nuevo Arte que niega formalismos y conceptualismos del pasado para apostar por una visión ampliada de sus propias categorías.

Para entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar de manera fronteriza y limítrofe, se expone un recorrido a través de las dimensiones del límite.

The exploration of the limits, interstitial spaces, boundaries between architecture, art and landscape, about border practices that have been developed over the last century, leads us to rethink the idea of limit.

It is proposed a journey through the dimensions of limits; from the primitive dimension, through the negative, positive, expanded dimensions, and finally giving rise to reflect on the undefined or *hiperdefinida* dimension as a way of understanding our complex reality in which we live.

The limit as part of a *-Continuum-*, as a space in which the bordering arts (E. Trías) are deployed, the limit, as a *limes* (E. Trías), as a changeable, mutable place, located between barbarism and civilization, between culture and nature.

The "Bordering aesthetics" (E. Trías) rise to a new art that denied formalism and conceptualism from the past to achieve an expanded vision of their own categories.

To understand and to propose new ways of projecting from a border perspective, it is proposed a journey through the dimensions of limits.

Límite, Paisaje Indefinido, Campo expandido, Artes fronterizas, Dimensión expansiva, Paisajes fronterizos
/// Limit, Unlandscape, Expanded field, Bordering Arts, Expansive dimension, Border landscapes

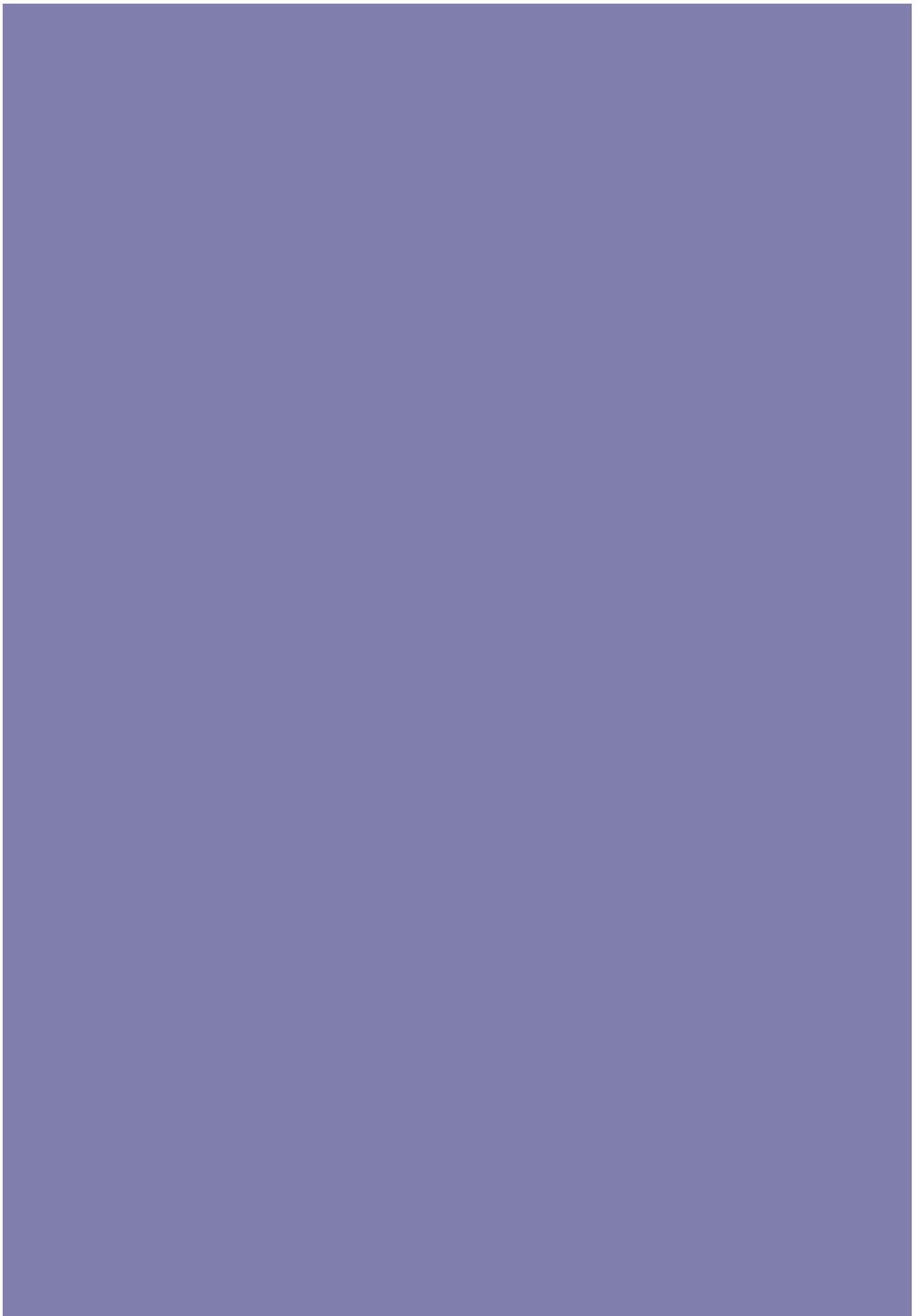
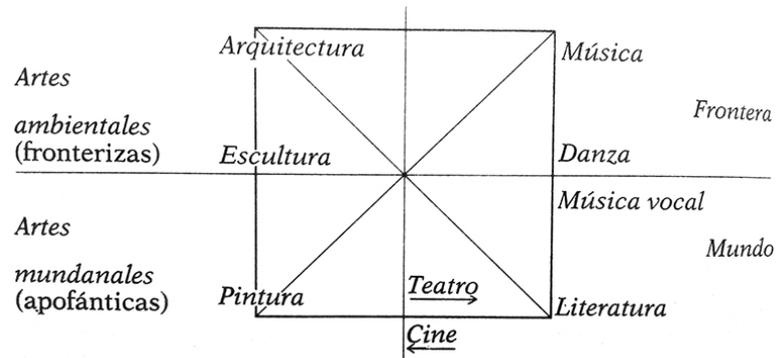


Figura 1. Diagrama lógico de la fórmula que se establece como clave hermenéutica de la estética del límite. Trías, Eugenio. *Lógica del Límite*. 1991. (p. 102 y 111)



La multiplicidad y diversidad de paisajes artificiales, es puesta en práctica a través de las artes, las ciudades, el urbanismo, la arquitectura, los paisajes fronterizos.

Se propone habitar y pensar como seres limítrofes, seres que son *limes*.

“ese *limes* puede ser legítimamente concebido como territorio o franja de naturaleza afirmativa y positiva, probada por su carácter hermenéutico.”⁵

Pensadas las cosas desde el límite se abre una nueva condición histórica, que no es moderna ni postmoderna, [...] no se halla definido por el *pathos* orientado al infinito sino que está polarizado por un ser que es *limes*, *horos*, espacio fronterizo, abierto a la hermenéutica, a las artes (*tejnai*) hermenéuticas y simbólicas. [...] reteniéndose el carácter jánico del *limes*, que abre y cierra a la vez, o que flexiona y articula lo flexible con lo inflexible, se advierte como el espacio de lo vital y de lo esencial, el lugar de la vida y de la esencia”.⁶

Sólo en dirección al *limes* se puede ser acorde y ajustado al ser, o vivir y habitar en lo verdadero, que eso es ser fronterizo, habitante de la frontera.⁷

Una nueva noción de paisaje se desprende aquí, un paisaje habitado por las “Artes fronterizas”.⁸ (figura 1)

5. (ibid), pág. 406.

6. (ibid), pág. 426.

7. (ibid), pág. 427.

8. (ibid), págs. 33-129.



Figura 2. Pinturas Cueva Áurea, Desfiladero de la Hermida, municipio de Peñarrubia, Cantabria. 25.000 a.C.



Figura 3. Silbury Hill, 4750 a.C., mayor túmulo europeo, 339.600 metros cúbicos. Condado de Wiltshire, Inglaterra

Para entender y llegar a proponer nuevas formas de proyectar fronteras y límites, se plantea un recorrido a través de las dimensiones de el Límite⁹: la dimensión¹⁰ primigenia o primitiva¹¹ de los primeros habitantes los cuales se relacionaban y construían el territorio a través de las trazas efímeras del andar; la dimensión negativa, presente desde la época platónica hasta finales del siglo XIX; La dimensión positiva, iniciada en la transición entre los siglos XIX y XX, la cual aporta una apertura en el entendimiento de las dimensiones del propio límite dando pie a la siguiente dimensión; la dimensión expandida,¹² la cual comienza a bullir con fuerza a partir de los años 60 y que culminará en la década de los 70 y 80 a través de múltiples prácticas que se establecen en las periferias entre disciplinas, propiciando un paisaje múltiple y vibrante que seguirá su expansión hasta la actualidad.

La búsqueda actual se centra en conocer la dimensión o dimensiones límites para con ello exponer nuevas dimensiones novedosas y sistemas de proyección fronteriza.¹³

Dimensiones límites. Dimensiones fronteras

1. Dimensión primitiva

La dimensión primitiva se podría remontar millones de años atrás, al periodo que dio lugar a los primeros intersticios fronterizos, a los primeros nexos entre materia y forma, entre naturaleza y cultura.

9. Véase entre otros: TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona: (sp): Destino, 1991; TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004; FERRATER MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Mariaand COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosofía*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 59-60.

10. Diccionario de la Lengua Española. R.A.E.

11. FERRATER MORA, José; TERRICABRAS, Josep-Mariaand COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosofía*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, págs. 478-481.

12. Sobre la dimensión expandida véase: KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *The Art of Art History*, 1998. pág. 281-298,(publicado por primera vez en *October*, 1979.); TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004, págs. 87-121.

13. TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.



Figura 4. Huellas de Australopithecus, Laetoli, Tanzania



Figura 5. Grabado rupestre, Bedolina, Val Camonica, Italia, c. 10000 a. C.



Figura 6. Palimpsesto de Arquímedes, Siglo X

Las primeras pinturas rupestres, como las recientemente halladas en la cueva Áurea, en el desfiladero de la Hermida, Cantabria (figura 2), datadas aproximadamente del 25.000 a.C., los dibujos de la cueva de Lascaux, Francia, muestran una serie de dibujos geométricos, espontáneos que revelan una forma de comunicarse y entender el territorio. Estas pinturas podrían ser consideradas la primera forma de Arte, diseño y ordenación del “Mundo” por el hombre primitivo; la primera forma de expresión limítrofe. Expresaban su forma de habitar a través de la representación pictórica de los elementos del paisaje, los cuales formaban parte de su imaginario cotidiano.

De una manera intuitiva, los habitantes prehistóricos vinculaban aquellos aspectos tan esenciales y naturales como la caza, que se producían en el exterior, en la naturaleza, en la barbarie, en el “más allá” con el ámbito cotidiano de la vida interior, de la cueva, del “Mundo” del “más acá”.

Existía una búsqueda e intención de entender y modificar el territorio, de pasar de lo natural al paisaje construido, de convivencia entre lo natural y lo artificial; de transgresión y expansión de la dimensión limítrofe en la que habitaban. Ejemplos como Los siete túmulos de Wiltshire, (figura 3) o el alineamiento Ménec en Carnac, Bretaña (5000-3000 a. de C.), hablan de la evolución del hombre primitivo y su necesidad de habitar el territorio ya fuese con fines estéticos o rituales.

La arquitectura primigenia se posaba y se mimetizaba con el espacio natural, haciéndole partícipe, e incluso posicionando a éste como protagonista de estas construcciones.

El hombre prehistórico habitaba de forma limítrofe e inestable. A través del habitar nómada¹⁴ (figura 4) se inicia el entendimiento del territorio como lugar para el Recorrido¹⁵ y la Arquitectura.

“Por más que el trayecto nómada siga pistas o caminos habituales, su función no es la del camino sedentario, que consiste en *distribuir a los hombres en un espacio cerrado*, asignando a cada uno su parte y regulando

14. CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, págs. 27-40.

15. (ibid), págs. 40-49.

la comunicación entre las partes. El trayecto nómada hace lo contrario, *distribuye a los hombres (o los animales) en un espacio abierto, indefinido, no comunicante*¹⁶

A través del recorrido errático¹⁷ (Figura 5) del hombre del paleolítico, se comienza a entender y articular la Arquitectura como parte del trayecto, del camino y por ello como límite del territorio, un límite que es una traza efímera y cambiante, un palimpsesto¹⁸, (Figura 6) un *espacio nómada*¹⁹ donde las trazas se borran y reaparecen, un desierto de huellas que se hallan en la frontera entre el aparecer y el desaparecer.

Esta forma iniciática de entender la Arquitectura como recorrido, da forma al *espacio nómada*, a la *ciudad nómada*, entendida como parte de las artes fronterizas.

La Arquitectura del recorrido establece su base en el andar²⁰ como forma primigenia de transformación del lugar y su significado, se trata del primer signo antrópico²¹, que imprime en el territorio el primer orden artificial, un primer espacio fronterizo, un primer nexo entre hombre y “Mundo”.

Esta forma primigenia de modificar el territorio y habitarlo da pie a establecer una conexión conceptual y formal, en su sentido nómada y efímero, con algunos de los movimientos arquitectónicos, artísticos, paisajísticos, urbanos y filosóficos que comenzaron a darse a principios del siglo XX. Dadaísmo (figura 7), Surrealismo, Letrismo, Situacionismo o los denominados Earthworks son algunas de las prácticas surgidas a lo largo de siglo XX situadas en las periferias interdisciplinarias, que han propiciado la actualidad magmática e indefinida de prácticas fronterizas.

2. Dimensión negativa

Desde Platón y su idea de “Horos”²², como límite que define y delimita su contenido, su horizonte, pasando por René Descartes el cual reflexiona sobre la infinitud de la voluntad humana y el entendimiento limitado “¿De dónde nacen, pues, mis errores? Nacen de que la voluntad, siendo mucho más amplia y extensa que el entendimiento, no se contiene dentro

16. Deleuze, Gilles., Guattari, Félix. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, pág. 385.

17. Sobre el recorrido errático véase: CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, págs. 23-57.

18. Diccionario de la Lengua Española, R.A.E.

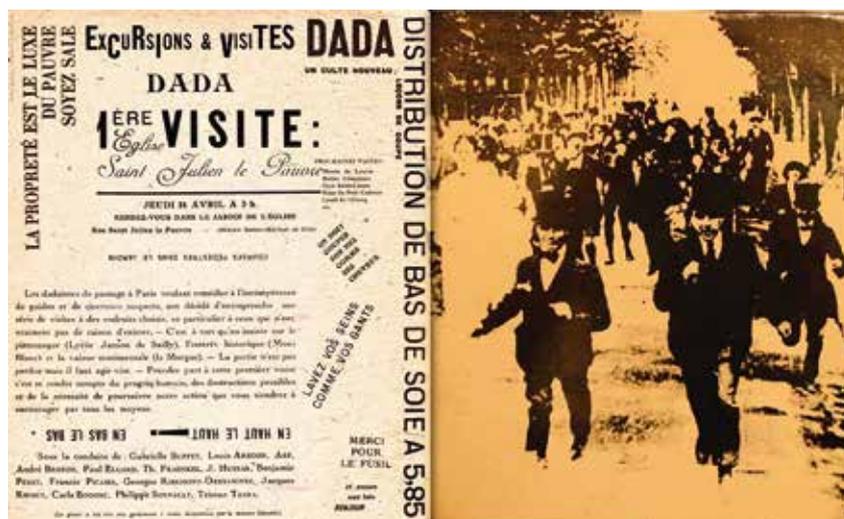
19. Sobre el espacio nómada nuevamente resaltar la importancia de Gilles Deleuze y Félix Guattari véase: *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2004, y CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, pág. 28-30.

20. CARERI, Francesco. *Walkscapes: Walking as an Aesthetic Practice*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009.

21. Diccionario de la R.A.E.

22. Para un conocimiento ampliado de “Horos”, su definición y significado platónico véase: Bravo, Francisco. *Teoría Platónica De La Definición*. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela, 1985, pág. 82.

Figura 7. Deambulaci3n dadaista 1921, Paris, Francia



de los mismos l3mites [...]”, o Immanuel Kant quien habla de los l3mites del conocer, los l3mites de la raz3n, llegando a Ludwing Wittgenstein, que reflexiona sobre los l3mites del lenguaje y del mundo y Martin Heidegger el cual se sitúa en el l3mite del mundo como mundo. Todos ellos han sometido el pensamiento a la dimensi3n negativa del l3mite, a la idea de un l3mite que disgrega y separa.

La influencia plat3nica y su concepci3n del l3mite se extienden as3 durante varios siglos al sistema de las artes. El termino Arte²³ (τ[ε]χνη) signific3 (en particular el Arte manual),”industria”, “oficio”. Se dec3a as3 que alguien “sab3a su Arte”, su oficio, por tener una habilidad particular y notoria.

Plat3n (428/427-347 a. de C.) escribe sobre el proceso mismo del Arte. Arte es imitaci3n, por lo que el artista no es artista si no artesano. El Arte busca la verdad, la belleza, por lo que si el artista imita, no es artista, ya que no busca la verdad, solo la imita. Esta disyuntiva se dio en gran parte debido a la necesidad de Plat3n de determinar a cada individuo en una posici3n. La ciudad ideal plat3nica²⁴ no daba cabida al artista ya que 3ste buscaba la verdad, la belleza y por ello buscaba ser y hacer todas las cosas. El artista era un ser sin identidad, un ser fronterizo ya que pod3a ser cualquiera, un individuo “sin lugar” en la sociedad plat3nica. Esto produce la expuls3n del artista y del Arte de la ciudad plat3nica, la cual 3l mismo hab3a defendido de manera te3rica.

La ciudad ideal plat3nica se basa en la Triple s3ntesis de la filosof3a plat3nica:²⁵

Eros + Po3sis, Alma + Ciudad, Arte + Sociedad

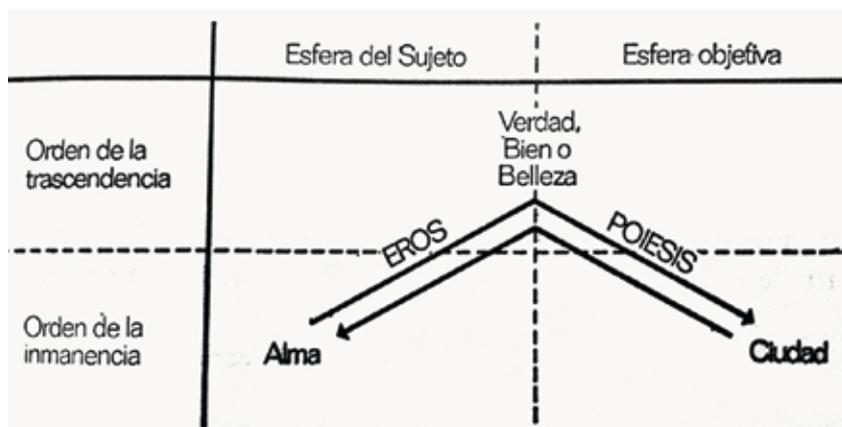
Esta triple s3ntesis sugiere que todo hombre es artista y en consecuencia sujeto er3tico y productor.

23. FERRATER MORA, Jos3; TERRICABRAS, Josep-Mar3a and COHN, Priscilia. *Diccionario De Filosof3a*. 1a , rev, aum, y actualizada ed. Barcelona: Ariel, 1994, p3g. 142-145.

24. Trias, Eugenio. *El Artista y La Ciudad*. Barcelona: Anagrama, 1997, p3g. 47.

25. (ibid), p3g. 48.

Figura 8. Estructura y proceso del mismo Arte. Trías, Eugenio. *El Artista y La Ciudad*. 1997. (pág. 47).



La primera separación entre *Eros* y *Poiesis* conlleva la separación entre producción y *Poiesis*, ya que no hallará en *Eros* su principio y fundamento, resultando así producción que solo busca producción por lo cual se constituyen dos esferas autónomas, la esfera anímica y la esfera social.²⁶

La estructura y proceso del mismo Arte²⁷ (Figura 8), basada en la confluencia de verdad o belleza, alma y ciudad, donde *Eros* recorre el camino desde la verdad hacia el alma y *Poiesis* recorre el camino desde la verdad o belleza hasta la ciudad para finalmente conectar ciudad y alma generando la estructura y el proceso del mismo Arte. Dicha estructura y proceso del Arte son consecuencia de la dimensión negativa del límite platónico la cual regirá el pensamiento occidental hasta finales del siglo XIX.

3. Dimensión positiva

A lo largo del siglo XX la idea de límite en los campos artísticos, arquitectónicos y filosóficos irá mutando y haciéndose más flexible.

A principios de los 60 comienzan a darse toda una serie de transformaciones artísticas, sociales, arquitectónicas y filosóficas que hablan de la idea de límite entendido como lugar, como territorio o franja de naturaleza afirmativa y positiva probada por su carácter hermenéutico (figura 9).

Arquitectura y Música como artes ambientales (E. Trías), se instalan y dan forma al aire, al intersticio fronterizo, son artes que tienen una especial relación con el aire y las atmósferas. Por ello tiene un vínculo singular con el mundo de los sueños, el mundo onírico, con las producciones inconscientes que se instalan en el pre-consciente (figura 10).

El pensamiento salvaje y onírico se organiza según relaciones y éstas según oposiciones; relaciones y oposiciones que se originan y establecen en la práctica arquitectónica y musical. *Horizontal/Vertical; Plegado/Desplegado; Saliente/Entrante; Espacio abierto/Espacio cerrado.*

Este formalismo representa el universo onírico del pre-consciente, donde se genera lo simbólico, en el cual se despliega el escenario

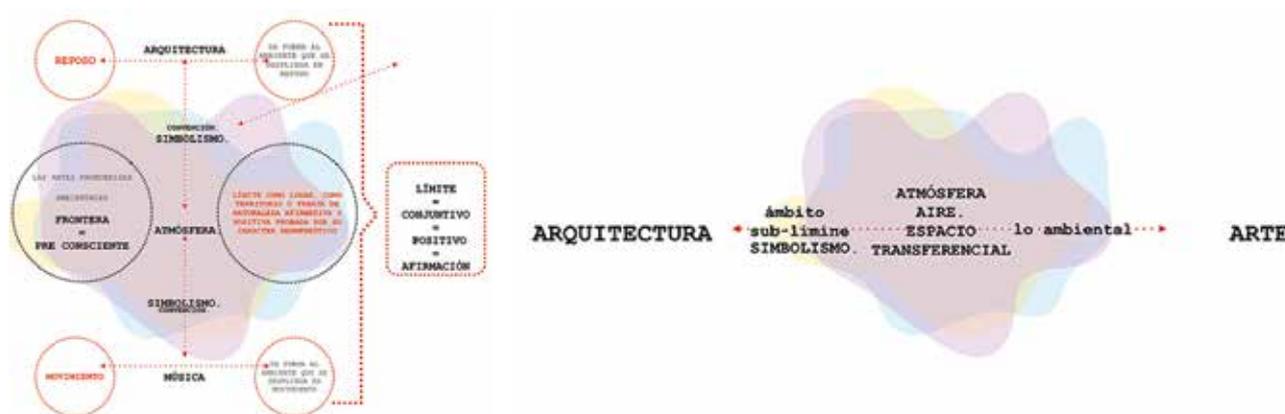
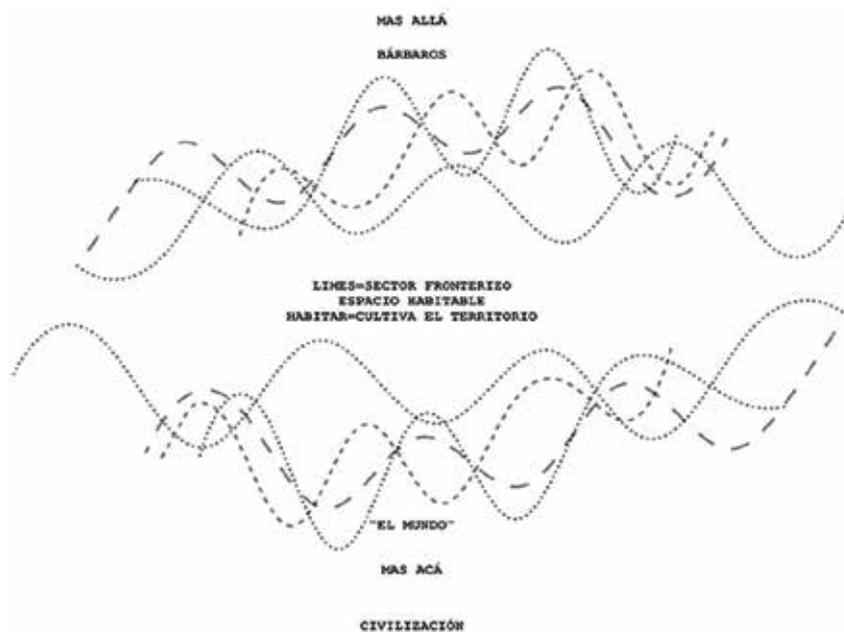
26. (ibid), pág. 47.

27. TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona : (sp): Destino, 1991, pág. 76.

Figura 9. Diagrama del intersticio fronterizo, producción propia Marina Rodríguez, 2015

Figura 10. Diagrama personalizado del funcionamiento de las artes fronterizas, producción propia Marina Rodríguez, 2015

Figura 11. Diagrama del espacio transferencial, producción propia Marina Rodríguez, 2015



arquitectónico, a través de la convección simbólica. La gruta, la torre de Babel, las ciudades imaginarias e ideales o las tramas urbanas utópicas.

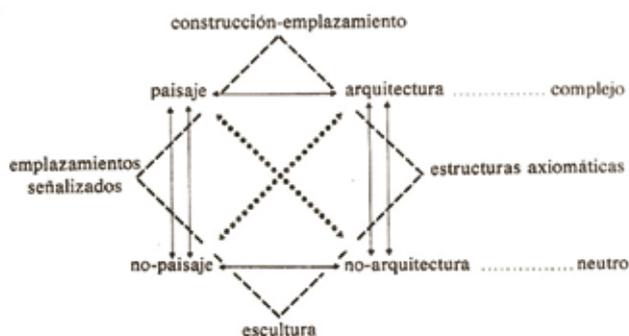
Es aquí donde se encuentran y se generan las ideas arquitectónicas, donde se le da forma a las atmósferas que preceden el mundo. El universo onírico ha sido y es de gran importancia para la práctica artística, arquitectónica y urbanística.

”La Arquitectura se cumple como Arte si es capaz de ofrecer un espacio transferencial en el cual esos sueños resuenan como ámbito familiar. Solo si se produce esa transferencia puede ser el espacio dispuesto habitado”.²⁸ (figura 11)

La época moderna ha agotado todas las posibilidades de pliegue y repliegue, de discusión entre las artes, ha buscado con desesperación el ideal, la unidad que da sentido a las artes. Con la modernidad surge la idea de “Campo unificado” (Maxwell, 1864), (Glashow-Weinberg-Salam, 1967).

28. (idem)

Figura 12. Diagrama de las dimensiones del campo expandido. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. October, 1979, vol. 8.



Este “campo unificado” tiene en su centro el enigma de la belleza, el enigma de la verdad, podría ser que este campo unificado o su fórmula no sea otra que la que planteaba el propio Platón sobre la estructura y el proceso del Arte. Lo que busca la modernidad es esa triple síntesis de la filosofía platónica.

Eros + Poésis, alma + ciudad, Arte + sociedad

El vínculo compartido históricamente por la Arquitectura y la Escultura, el monumento, se desvanece. La lógica de la Escultura era inseparable de la lógica del monumento²⁹, ya que la Escultura se definía como categoría históricamente limitada y no universal, como elemento conmemorativo de un hecho histórico, vinculada al lugar y al hecho.

La lógica del monumento requiere que la Escultura sea figurativa y vertical y que posea un pedestal, el cual ejerce de mediador entre la Escultura, la figura y el lugar en el que se encuentra, es el vínculo.

A finales del siglo XIX, la lógica del monumento es puesta en duda; Rosalind Krauss sitúa la transición o el fin de la lógica del monumento en dos esculturas: Las Puertas del Infierno y La Estatua de Balzac, ambas de Auguste Rodin.

Estas obras que fueron concebidas como monumento conmemorativo de un hecho específico, fracasan debido a varios factores como el hecho de que ninguna de ellas ocupará su lugar original en ningún momento, así como la creación de varias réplicas de las obras.

La consecuente *pérdida del pedestal*³⁰, del vínculo con el lugar, así como de la propia narratividad de las esculturas, marcan el cruce del umbral de la lógica del monumento para entrar en lo que se ha venido llamando la *condición negativa*.³¹

29. Es de especial interés el análisis que realiza Rosalind Krauss, sobre el desvanecimiento de la lógica del monumento y la condición negativa de la Escultura. Se destaca el inicio del fin de la era moderna como el inicio de la dimensión positiva del límite en términos expansivos que propiciarán el despliegue de las artes fronterizas.

30. Sobre la pérdida del pedestal véase: KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *The Art of Art History*, 1998. pág. 281-298, (publicado por primera vez en *October*, 1979).

31. KRAUSS, Rosalind. *Sculpture in the Expanded Field*. *October*, 1979, vol. 8. (pág. 64).

La Escultura moderna caracterizada por su nomadismo, por la pérdida del pedestal y la negación de la lógica del monumento, abre un vasto campo para la experimentación que colonizará el ámbito del Paisaje y la Arquitectura.

4. Dimensión expandida.

Las décadas de 1960 y 1970 marcan un punto de inflexión en el campo de las Artes y la Arquitectura.

La publicación de los ensayo de Rosalind Krauss, “Notes in the Index”³² parte I y parte II en la revista *October* en 1977 y 1978, respectivamente, y especialmente “Sculpture in the expanded field”³³ en 1979, no hacen más que recalcar o darle voz a determinadas prácticas artísticas que habían comenzado a transgredir los límites de sus propias definiciones. El agotamiento de las categorías artísticas dentro de sus propios límites se ha venido manifestando a lo largo del siglo XX en todas ellas. Pintura, Escultura, Arquitectura, Música, Paisaje, Teatro, reflexionan sobre sus propias condiciones, dimensiones y límites.

El ensayo de Rosalind Krauss, “Sculpture in the Expanded Field” contextualiza el análisis de dichas prácticas, tanto artísticas como arquitectónicas y paisajísticas, que se instalan en los límites de sus propias disciplinas y exploran las transiciones y las transgresiones entre ellas.

El diagrama de Klein utilizado por Rosalind Krauss para explicar el *campo expandido*³⁴ se sitúa en la periferia como campo de oportunidad para redefinir y experimentar hacia otros campos. Sitúa Arquitectura y Paisaje como términos de *lo complejo*³⁵ y no-arquitectura y no-escultura como términos de lo neutro que se contraponen respectivamente. En los vértices de la figura sitúa aquellas prácticas periféricas: Escultura, construcción-emplazamientos, emplazamientos señalizados y estructuras axiomáticas (figura 12).

La arquitectura se enmarca en el campo expandido como un elemento complejo, definido por sus propios límites y bordes.

Los años 60 marcan el agotamiento de la hegemonía de la arquitectura moderna. Arquitectura y Escultura comienzan a plantearse cuestiones de índole parecida en un mismo momento, de hecho el texto de Rosalind Krauss “Sculpture in the expanded field”, ha sido releído y revisado sin cesar por arquitectos que vieron y vemos en él un elemento de inspiración para ampliar las prácticas artísticas en general.

32. KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index: Seventies Art in America. *October October*, 1977, vol. 3. pág. 68-81; KRAUSS, Rosalind., Notes on the Index: Seventies Art in America. Part 2. *October October*, 1977, vol. 4, pág. 58-67.

33. KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, 1979, vol. 8, pág. 31-44.

34. (idem)

35. (idem)

La limitación del Arte post-renacentista había prohibido ideológicamente dos términos: Arquitectura y Paisaje. Admitir lo complejo, era admitir la existencia dentro de los dominios del Arte de dichos términos.

Durante las décadas de 1960 y 1970 aparecen una serie de artistas como Sol Le Witt, Walter De María, Tony Smith, Robert Morris, Michael Heizer, Mary Miss, Robert Irwin, Robert Smithson o Richard Serra, que forman parte de un grupo cada vez mayoritario de artistas que llevan a cabo su práctica dentro del campo expandido, artistas que se interesaron por los propios límites entre las disciplinas.

Las propuestas fronterizas de dichos artistas durante la década de los 60 dieron lugar a una expansión aun mayor durante los siguientes años, donde las prácticas se vinculan tanto al espacio “no urbano” como al “urbano”; se comienzan a dar una serie de prácticas que tienen que ver con la *des-integración*, la *des-materialización* de las propias disciplinas, las interferencias entre ellas, la disolución entre lo público y lo privado.

El campo expandido, se despliega hacia todos los campos en busca de una expansividad³⁶ propia de la filosofía del límite.

El Paisaje³⁷ se impone aquí como término que engloba a otros tantos y que conecta la realidad del Arte con el medio, como elemento limítrofe de una realidad expandida, como el espacio de despliegue de las artes fronterizas. Dadaístas, Surrealistas, Letristas y Situacionistas ya hablaban del paisaje de acontecimientos cuando realizaban sus derivas a través de la ciudad.

Los “Ambientes”³⁸ surgidos en los años 60, provenían del “Assemblage”³⁹, construcciones como las iniciadas durante los años 20 por Kurt Schwitters situadas a medio camino entre la Arquitectura, el Arte relacional, la Escultura y la Instalación.

Un ambiente puede hacer referencia a la apropiación y re-interpretación creativa de un espacio determinado, en el cual se genera una actividad o una re-lectura del propio espacio o puede tener un sentido estrictamente arquitectónico. Esto es la creación de un *espacio transferencial*.⁴⁰

36. Sobre la *expansividad* es interesante recalcar la idea de movimiento expansivo desarrollada por Eugenio Trías. Véase: TRÍAS, Eugenio. *El Hilo De La Verdad*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004, págs. 87-92.

37. Paisaje, es un término que proviene del ámbito artístico, que surge a través del medio pictórico. Paisaje es constructo, una construcción teórica que realizamos a través del fenómeno de la cultura. La ambigüedad del término en la actualidad nos da la posibilidad de hablar del término como una realidad expandida. Véase: MADERUELO, Javier. *El Paisaje: Génesis De Un Concepto*. Madrid: Abada, 2005; MADERUELO, Javier. *Paisaje y Arte*. Madrid; Huesca: Abada ; CDAN, Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, 2007; MADERUELO, Javier. *Paisaje y Pensamiento*. Madrid: Abada, 2006.

38. MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual Al Arte De Concepto :(1960-1974) : Epílogo Sobre La Sensibilidad “Postmoderna” : Antología De Escritos y Manifiestos*. 10a ed. Tres Cantos, Madrid: Akal, 2010.

39. (idem)

40. TRÍAS, Eugenio. *Lógica Del Límite*. 1. ed. Barcelona : (sp): Destino, 1991.



Figura 13. An Apple Shrine, instalación,
Allan Kaprow, 1960



Figura 14. Soft space, Coop Himmelblau,
Viena, Austria, 1970

Los “Ambientes” implican la inclusión del hombre dentro de un espacio el cual puede habitar, generan espacios, integran al espectador en la propia obra permitiéndole ser participe y posible productor. Establecen una realidad extra-artística y defienden la tesis de la identidad ambivalente, el Arte conectado a las vidas y las vidas conectadas al Arte.

La triple síntesis platónica es aquí puesta en práctica, un campo unificado desde una perspectiva fronteriza. Un campo unificado que habita y da forma al intersticio fronterizo. La tensión constante creada entre los llamados “Ambientes” y la Arquitectura, a veces de una forma disyuntiva, se remiten a la separación entre los elementos, objetos y la propia Arquitectura. Se instalan más cerca de la Escultura que de la Arquitectura y otras veces estos “Ambientes” se expanden para crear y dar forma a la atmósfera interna, dando lugar a espacios habitables. La diferencia entre unos y otros es una cuestión de extensión, dimensión y ocupación.

...Ambientes

“Ambientes” como *An Apple Shrine* (1960)(figura 13), *El Patio* (1961) de Allan Kaprow o *La Casa* (1960) de Jim Dine, muestran ese tipo de composición basada en la acumulación de objetos diversos, de uso cotidiano, o la disposición casual de estos objetos creando un espacio o un ambiente por el cual el espectador discurre, toma partido. Artistas como George Segal, Edgar Kienholz, o Kurt Schwitters serán precursores de la estética ambientalista, interesados por temas que tienen que ver más con lo cotidiano, con lo íntimo, con la vida como obra de Arte, con la experiencia y las relaciones. Intereses que se expanden hacia el pensamiento de lo urbano, de la creación de las ciudades, impregnaron activamente las reflexiones de las nuevas utopías urbanas, nuevas formas de habitar, relacionarse y proyectar la ciudad.

Estos “Ambientes” implicados en las estrategias transformadoras de la ciudad y la vida urbana tensarán aún más las relaciones con la obra de Arte tradicional, insertados de lleno en el mundo arquitectónico y urbanístico. Los “Ambientes” como los elementos que modifican el contexto semiótico de la ciudad.

Los utópicos berlineses serán los primeros en confiar en los “Ambientes” desde un punto de vista arquitectónico, estos dejarán fluir su imaginación y fantasía para la creación arquitectónica.

...Proyectos

Proyectos como los de los Paul Gosch, Hermann Finsterlin, Lebbeus Woods o Coop Himmelblau (figura 14) situarán las bases de la Arquitectura utópica y visionaria que se desarrollará durante los siguientes años. Lo que es buscado a través de los “Ambientes”, es la síntesis entre Ciudad-Arte, entre Alma-Ciudad, entre Arte-Vida, objetivo primordial de la propuestas utópicas que surgirán durante los años posteriores.

El Arte como parte del sistema social y cultural, como parte de la vida cotidiana, de lo urbano, afectará y configurará el medio ambiente, creando modelos y estructuras para él.

...Ciudades

Ciudades utópicas, móviles, espaciales, mega infraestructuras; arquitectos como Yona Friedman y su Ville Spatiale, (1967) o el grupo Archigram con Instant City o Walking City, así como los proyectos de Haus-Rucker Co. (1972), dieron pie a repensar y formular nuevos interrogantes a través de los cuales se guiaría el Arte durante los siguientes años.

La generación de dichas prácticas dio lugar a la creación de una estética que tiene en el concepto de límite su máxima; las artes fronterizas, como mecanismo de definición, pensamiento y re-interpretación de las artes.

...Land art – Earthworks.

Si los ambientes se desarrollan en los espacios o en los entornos urbanos, generando situaciones en la ciudad, el land art o los earthworks generan estos ambientes en entornos no urbanos.

Desarrollados paralelamente a los ambientes durante los años 60 y 70, se inicia con los mismos miembros y postulados del Arte minimal (Robert Smithson, Dan Flavin, Carl André, Robert Morris, Mary Miss).

Se propicia la extensión del interior al medio ambiente, de la interioridad a la exterioridad. La polaridad entre Arte-naturaleza es suprimida, Arte y naturaleza convergen en un mismo plano.

El paisaje natural se convierte en objeto artístico, las tensiones entre lo artificial y lo natural, entre la naturaleza salvaje y el paisaje cultivado, dominado por el hombre (artista) son objeto de estudio. Se emplea la naturaleza como forma-medio-contenido-lugar, considerándola como

soporte para la experimentación, como terreno para realizar una escultura monumental o construcciones de carácter arquitectónico.

5. *Hacia la dimensión indefinida-hiperdefinida*

La última Bienal de Venecia comisariada por Rem Koolhaas bajo el título *Fundamentals*⁴¹ se ha centrado en la historia de la Arquitectura, con la intención de investigar y cuestionar el estado actual en el que se encuentra, para dar una respuesta e imaginar su futuro, imaginar los paisajes fronterizos que definirán las atmósferas del futuro.

La situación actual se puede caracterizar por la indefinición, o por la *hiperdefinición*. Hay múltiples e infinitas definiciones y dimensiones artísticas, las artes siguen en constante búsqueda de nuevas formas de pensamiento, creación y concepción del mundo.

Se podría concluir que en la actualidad comienza a emerger una dimensión expansiva, indefinida o hiperdefinida, una dimensión del “tiempo real” y “rizomática”,⁴² basada en el movimiento expansivo propio de la filosofía del límite y de los paisajes que son límite. Entendiendo dicho límite desde una perspectiva fronteriza, que engloba el límite en sus sentidos antropológicos, sociales, filosóficos, arquitectónicos, artísticos y paisajísticos.

El presente texto se plantearía finalmente como una apertura, una reflexión abierta e indefinida, des-materializada, de-construida y re-construida, plegada y desplegada sobre las posibles dimensiones y dispersiones del límite

41. International Architectural Exhibition, Koolhaas, Rem., Biennale di Venezia, *Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition*. Venice: Marsilio, 2014.

42. DELEUZE, Gilles, et al. *Rizoma : (Introducción)*. 1a, 7a reimpr ed. Valencia: Pretextos, 2010; 1977.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Mara Sánchez Llorens

Universidad Pontificia de Salamanca de Madrid y Universidad Nebrija / marasanchezlllorens@gmail.com

¡Todos a bordo... nos vemos en el Ártico!

*La evolución democrática de la arquitectura
eco-lógica de Ralph Erskine*

/ All aboard... See you in the Arctic!

*The Democratic Evolution of the Eco-Logic
Architecture of Ralph Erskine*

La imagen del arquitecto Ralph Erskine conversando con un grupo de futuros usuarios de su proyecto de Ciudad Ecológica para el Ártico en Resolute Bay, Canadá, sintetiza una trayectoria profesional definida como «Arquitectura Democrática». La filosofía de Erskine se apoyó en la lógica del lugar, el reciclaje y la participación de los interesados en el proceso creativo.

En 1939 este arquitecto británico se trasladó a Suecia. Viajó con una bicicleta, una mochila y un saco de dormir. Suecia sería su nuevo hogar.

Erskine fue llamado por el gobierno canadiense en 1973 para desarrollar un proyecto territorial, su proyecto inacabado de ciudad para setecientos habitantes, Resolute Bay. Su propuesta se enfrentó al modelo de «Ecological-Architecture» a través de su contra-modelo de «Eco Logical Architecture». El arquitecto fue el interlocutor entre los lugareños Inuits y los habitantes provenientes de las ciudades sureñas y ofreció una alternativa a otros proyectos como The Arctic Town de Frei Otto.

La propuesta de artículo comienza con el viaje estival iniciado por Erskine y todo su estudio a bordo del barco Verona por los mares del Báltico y concluye en el último destino ártico ya anotado, Resolute Bay.

The picture of the architect Ralph Erskine that is talking to a group of future users of the Green City for the Arctic in Resolute Bay, Canada, synthesizes a career that we could define as “Democratic Architecture”. Erskine’s philosophy was supported by the logic of place, recycling and participation of settlers in the creative process.

The article begins with the travel of Erskine to move from England to Sweden, it continues with the tours he conducted with his office staff in his shipboard by Baltic Sea and concludes on the last destination, Resolute Bay in the Arctic. The Canadian Government asked Erskine project for a seven hundred inhabitant’s city, Resolute Bay. It was a regional project.

The architect was the interlocutor between the Inuit settlers and residents from the southern cities and he offered an anthropological project, that it was a choice of others proposals such as Frei Otto’s. For Erskine, the plan he designed for Resolute Bay was “Eco- Logic” and the result of mixing this kind of architecture with the participation of the future users in the creative process. All of this was a new concept called Democratic Architecture that is the main question of this article.

Ártico, eco-logía, reciclaje, participación, arquitectura democrática

/// Arctic, Eco-Logic, Participation, Recycling, Democratic Architecture

Fecha de envío: 16/03/2015 | Fecha de aceptación: 15/05/2015

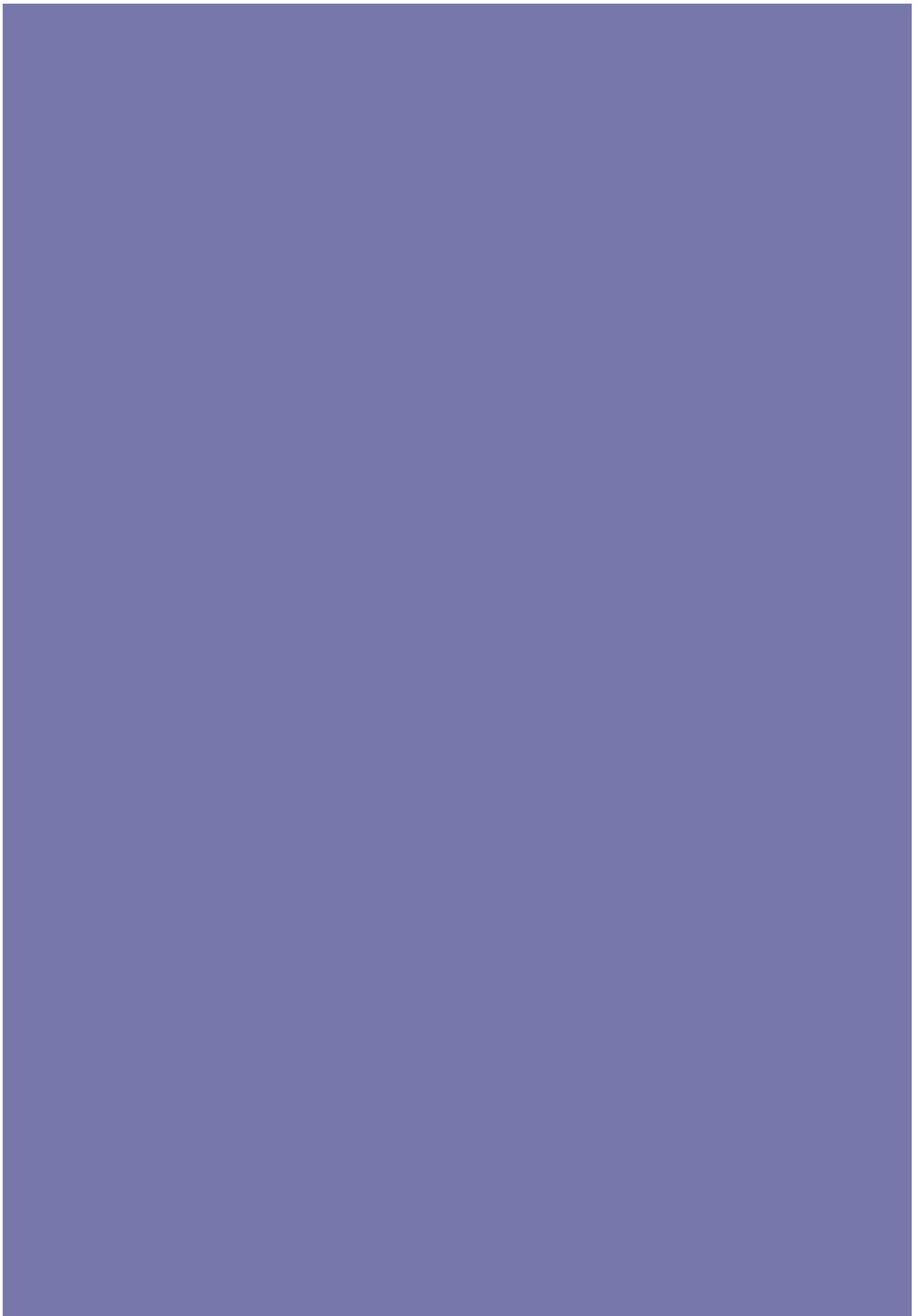


Figura 1. Ralph Erskine conversando con un grupo de Inuits en Resolute Bay. En Collymore, Peter; *The Architecture of Ralph Erskine*, Granada Publishing Limited, Londres, 1982

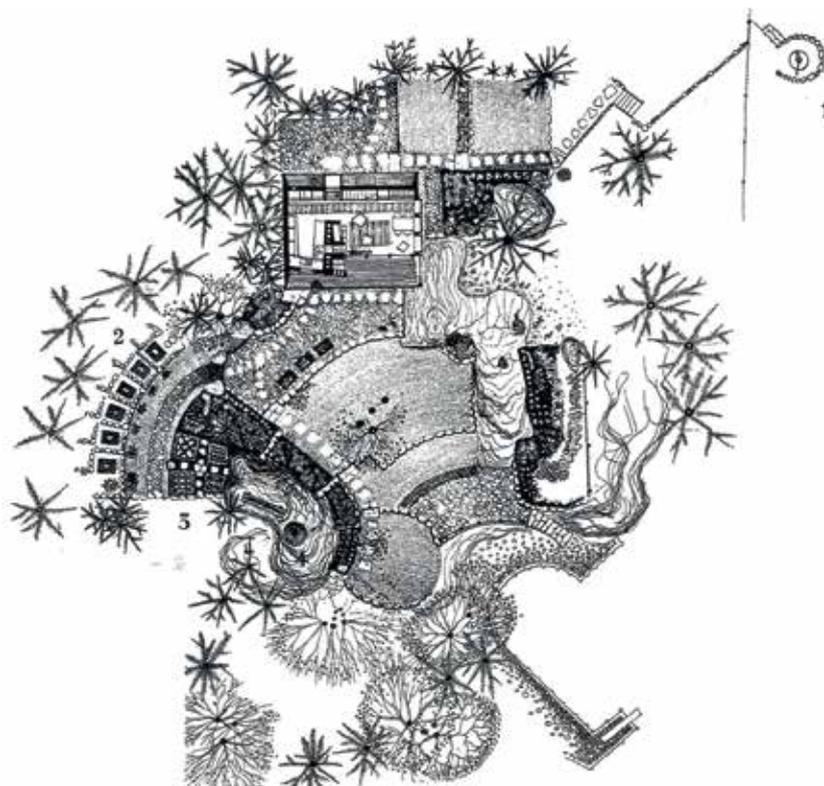


En 1939 Ralph Erskine, a la edad de veinticinco años y ante la inminente guerra europea, se puso en camino rumbo a Suecia con la esperanza de que este país fuera neutral en el conflicto. Viajó en compañía de la mujer que se convertiría en su esposa, Ruth Francis, con una bicicleta, una mochila y un saco de dormir. El invierno sueco de aquel año fue el más gélido del siglo XX (Winter, 1991: 104), circunstancia en la que el arquitecto realizó un viaje por mar que fue casi épico y tras el cual, el país nórdico se convirtió en su hogar¹.

Durante aquellos primeros duros años en su nuevo destino, Erskine consiguió un encargo profesional: el diseño de una cabaña para el inventor local Baltzar von Platen. Simultáneamente, entre 1941 y 1942, construyó otra arquitectura parecida, *The Box*², donde su familia y él vivieron por

1. Ralph Erskine nació en el condado de Northumberland, Inglaterra, en febrero de 1914. En mayo de 1939, el arquitecto –que desde hacía dos años era miembro de la Royal Institute of British Architects (RIBA) y del Royal Town Planning Institute (RTPI)– viaja a Estocolmo. Tres meses más tarde contrae matrimonio con Ruth Francis y ambos se instalan en un apartamento de la capital sueca. Un año más tarde se trasladan a Djupdalen situado al sur de la urbe.
2. *The Box* es la traducción del término sueco, *Lådan*; con que Ralph Erskine nombró este prototipo. Está formado por un espacio único de veinte metros cuadrados, ordenados espacialmente por una chimenea –abierta y controlada por un tubo que sube y baja en el interior del muro, con entrada de aire bajo el fuego– que separa la cocina del resto del espacio.

Figura 2. Plano de situación de la casa de Ralph Erskine conocida como *The Box*: (1) Pozo (2) Colmenas (3) Huerto (4) Palomar. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo



tres años [fig.2]. Al hallarse en el campo, descubrió la posibilidad de integrar ciertos ideales cuáqueros en los que él se había formado con formas de vida lugareñas, todo ello propuesto desde una enorme creatividad (Collymore, 1982:12).

El enclave de este refugio, provisional inicialmente, fue una ladera orientada norte-sur en las afueras de Lissma, a veinte kilómetros del sur de Estocolmo, en unos terrenos cedidos por Oskar Börjesson, un granjero amigo de von Platen para quien Erskine había realizado la cabaña piloto.

El agua que alimentaba la casa era extraída de un pozo cercano, situado al este; al suroeste había seis colmenas, un huerto y un palomar. *The Box* demandaba la proximidad de un sendero y un lago, por estar profundamente ligado a la naturaleza de la que obtenía todo aquello que podía necesitar.

La construcción fue posible gracias al préstamo de materiales como ladrillos, madera y chatarra; y medios de transporte para los mismos, caballo y trineo; así como la mano de obra de su esposa Ruth y del danés Aage Rosenvold, quien a partir de entonces sería su socio (Egelius, 1990: 13). Esta reflexión resulta significativa para entender el espíritu de colaboración con el que nuestro protagonista, Ralph Erskine, propondría todos sus proyectos.

La vivienda anotada, en su interior, funcionaba como un espacio único formado por un estar y una cocina, separados por un hogar. La cama-sofá, donde dormía el matrimonio, se disponía colgada del techo de la sala. Posteriormente la cuna de pino de la primogénita, Jane, también estaría suspendida de un sistema similar. El funcionamiento de este artefacto se realizaba gracias a un sistema de seis poleas que, no sólo

orientaba el respaldo del sofá hacia la chimenea o hacia las ventanas paisaje, sino que, según la estación del año, elevaba más o menos la cama en función de la temperatura deseada.

Al norte del terreno se encontraba el acceso a la vivienda. La pieza arquitectónica se protegía de los vientos dominantes gracias al espeso bosque y la orientación de la pendiente de la cubierta: se trataba de una pieza aerodinámica que desviaba los vientos en esta orientación. En este margen la vivienda estaba levemente separada del terreno a escasos diez centímetros y el espacio habitable, azotado por los vientos del norte, se encontraba aislado del exterior gracias a una fachada-almacén de leña. La fachada oeste estaba también totalmente cerrada, situándose allí la cocina que se abría hacia el sur. El cerramiento de ésta giraba ligeramente para dilatar su iluminación natural conforme el horario solar. Al este estaba el espacio único “estar-estudio de día, estar-dormitorio de noche” que enfocaba la mirada, a través de una ventana rasgada a la terraza natural en la que se situaba el pozo. Al sur había una veranda abierta al horizonte y convertida en una habitación más para los meses de primavera y verano; y se despegaba del terreno hasta un metro, lo que permitía sentarnos y contemplar el paisaje. El refugio estaba construido sobre un soporte de piedra y hormigón, que no sólo asumía las irregularidades de la suave colina en la que se asentaba, sino que lo aislaba térmicamente del terreno.

Desde esta perspectiva entendemos *The Box* como un sistema de vida claramente ligado al campo, una pieza arquitectónica austera pero de enorme riqueza al desplegarse en el medio en el que se ubicaba. Podría decirse que el refugio quedaba varado sobre un podio paisajístico permanente; los muros de piedra que escalonaban el jardín, ordenaban el huerto y controlaban la escorrentía, eran una extensión de la casa en la que la familia Erskine pasaba la mayor parte del tiempo y donde la veranda, próxima al terreno, operaba sobre el paisaje circundante exterior del sistema en el que habitaba.

El programa arquitectónico se resolvía en tan sólo veinte metros cuadrados, pero se disponía de casi seiscientos metros para habitar. El paisaje divisado, el lejano repicar de las campanas o el suave sonido del viento en otoño justifica lo valioso de los lugares cedidos. Dicho entorno podía cambiar y de hecho lo hizo. Años más tarde, el refugio fue trasladado y reubicado en un nuevo paisaje, potenciando de esta manera la idea erskiana de prototipo transportable a cualquier paraje que cumpliera con las condiciones próximas y la orientación relativa entre el refugio y el paisaje. Se trataba de una manera de construir con aquello que ya estaba en el lugar, lo que significaba también, construir con la naturaleza. Ralph Erskine llevó a la praxis el concepto de «Eco Logical Architecture» al construir *The Box*. Para él un edificio era excelente, en un sentido ecológico, cuando estaba bien orientado y sombreado, aireado y ventilado, económicamente construido y sin despilfarros y planificado socialmente; una ecología que era verdadera cuando afectaba a todo el ecosistema (Collymore, 1983: 24-25).

De la experiencia personal a una idea de eco-logía

La familia Erskine vivió en Lissma hasta que alquilaron una casa tradicional en Drottningholm, ciudad veraniega de la Casa Real, en la isla de Lovön, situada al oeste de Estocolmo junto al lago Mälaren. Al acercarse el verano regresaban a su refugio. Años más tarde dejaron de utilizarlo en verano y éste se fue deteriorando gradualmente, tanto, que a mediados de 1989 hubo que repararlo, ubicándolo entonces cerca de la isla en la que residían. Los Erskine se desplazaban a su refugio de Lissma durante los primeros veranos, posteriormente fue el refugio fue el que se desplazó de Lissma a Lovön, donde ellos acudían a conversar y compartir experiencias con sus amigos alrededor de una taza de café caliente, tras un largo paseo en compañía de sus perros.³

En la casa de Drottningholm, Erskine organizó también su estudio que fue creciendo tanto, que la falta de espacio se suplió con la compra de una vieja embarcación de cabotaje del Támesis que él llamó *Verona*.

Para la compra de la nave, el arquitecto viajó en junio de 1955 a Londres y en un dock del barrio de Deptford, al sur de la ciudad, adquirió una gabarra. Podemos sospechar que la negociación, por la que consiguió la nave pagando mil quinientas libras esterlinas, se realizó conforme al sistema de compra-venta habitual de este contexto: a través de largas conversaciones. La nave escogida medía veinticinco por seis metros, era de suelo plano porque originalmente servía para transportar bienes pesados, necesitaba ser remolcada y contaba con escasa iluminación, pero fue escogida por la amplitud del espacio de almacenaje donde alojar su estudio. Erskine planificó como un miembro más de la tripulación el arriesgado recorrido: en primer lugar a Pinn Mill (al este de Londres) donde preparó la *Verona* para que pudiera enfrentarse al mar abierto incorporándole un motor auxiliar para convertirlo en velero (Egelius, 1990:51); y después desde Gran Bretaña, a través del canal de Kiel en un peligroso encuentro con el Mar del Norte, hasta Suecia. El viento les acompañó favorablemente en toda la travesía que duró doce días. Una vez en Drottningholm, transformaron el velero en velero-oficina, reacondicionando la nave para doce puestos de trabajo [fig. 3], ocupando, él mismo, el camarote del capitán. Erskine, al incorporar la idea de reciclar un barco en desuso contemporaneizó la forma de vida de sus vecinos. El navío quedó amarrado cerca de su vivienda.

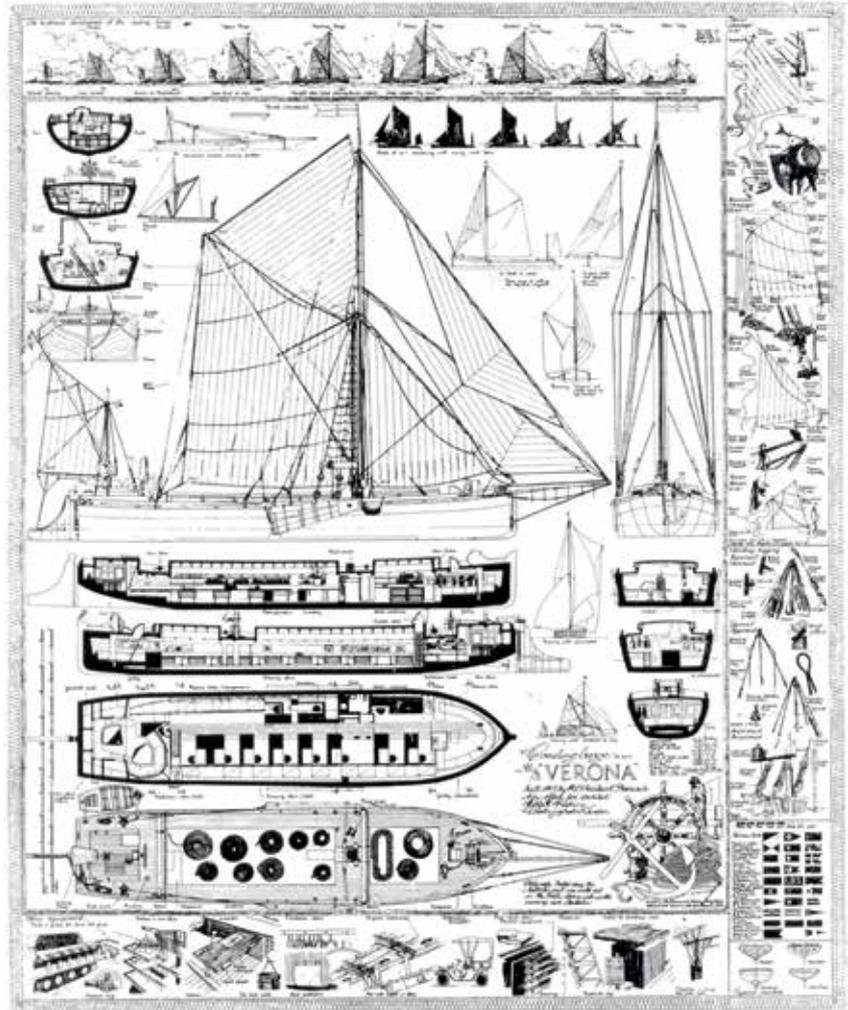
De esta experiencia aprendió soluciones constructivas navales que utilizó posteriormente en las estructuras de algunos de sus edificios, como la Universidad de Frescati en Estocolmo (Collymore, 1982: 150).

Durante los meses invernales Erskine vivía en Drottningholm, donde se desplazaba esquiando y practicaba largas sesiones de patinaje. Los mares del Báltico, por los que navegaba junto a su familia, y su estudio a bordo de la barcaza fueron su lugar de residencia en la época estival durante muchos veranos. Paraban en tierra sólo algunas tardes para reponer provisiones y tenían como sede un cobertizo en un parque natural del archipiélago de Rågö, al sur de Estocolmo.

3. Estos datos se desprenden de la conversación mantenida por Mara Sánchez Llorens con amigos de la familia Erskine quienes participaron de estas costumbres con el arquitecto, en *The Box* en noviembre de 2008.

Figura 3. Plano de la nave *Verona*, transformada en estudio de arquitectura. En Jencks, Charles; "Ralph Erskine. The Human Architect", *Architectural Design*, vol 47, nº 11/12, Nov-Dec, 1977

Fuente. *Architectural Design*, 1977: 779.



«La *Verona* funcionaba como lugar de trabajo por la mañana y durante las últimas horas de la tarde; a mediodía, hacíamos una larga pausa para navegar o nadar y por las noches solíamos reunirnos para comer, conversar y tocar música.» (Erskine, 1982)

En 1980 Ralph Erskine cedió la *Verona* a la Rudolph Steiner School, donde anteriormente había enviado a sus hijos a estudiar (Jane, Karin, Patrick y Suzanne, que nació con síndrome de Down) para que el velero-oficina se convirtiera en velero-escuela. Esta escuela tenía como principio pedagógico la antropología, con un método de aprendizaje basado en el juego y el arte. La nave, hoy convertida en S/Y Ellen, es la sede de verano de dicho centro de aprendizaje (S. Llorens, 2010:115). Para construir *The Box*, Erskine recicló materiales; para construir su estudio metamorfoseó la *Verona*. El reciclaje se convertía, de manera definitiva, en una de sus estrategias de proyecto.

El porqué del encargo de una ciudad en el Ártico: Resolute Bay

Esta experiencia personal de los primeros años de Ralph Erskine en Suecia se convirtió en un sistema nómada de habitar: barco y cobertizo en verano, barco y vivienda en invierno,⁴ y le sirvió al arquitecto para

4. Investigación realizada por Mara Sánchez Llorens durante el curso académico 2011-12 de la Universidad Europea de Madrid, bajo el título «Un refugio, un nave y un paisaje».



Figura 4. (izquierda) Tärnafjäll. Acuarela del iglú construido con la colaboración de Ralph Erskine. En Egelius, Mats; *Ralph Erskine, Architect*, Byggförlaget y Museo de Arquitectura, Estocolmo, 1990

Figura 5. (derecha) Estudios sobre el aislamiento de la nieve en el Ártico. Diagrama presentado en la reunión de los CIAM celebrada en Otterlo, 1959. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo



fundar las bases de su arquitectura eco-lógica; es decir, que respondía a la lógica del lugar. A partir de entonces, Erskine puso a disposición de todos los usuarios de su arquitectura estas claves aprendidas en primera persona y las defendió en entrevistas, congresos y prácticas; se trataba de una idea de eco-ología colectiva.

Los años transcurrieron tras la llegada de Ralph Erskine a Suecia y su vida se desarrolló en torno a los archipiélagos que rodean el conjunto de islas que conforman la capital. Cada nuevo proyecto y obra realizada por él era una investigación sobre los diversos sistemas constructivos locales⁵ y la integración de lo vernáculo y lo tecnológico.⁶

El arquitecto exploró además las altas latitudes de la geografía nórdica que eran entornos sometidos a climas extremadamente fríos. Estaba muy interesado en las formas de habitar septentrionales de esquimales y lapones. Como observante democratizador, tomaba fotografías, dibujaba refugios tradicionales árticos, conversaba con los pobladores lugareños compartiendo con ellos una bebida caliente y participaba en los procesos constructivos. Concretamente, tomó parte de un curso con el objetivo de levantar un iglú en Tärnafjäll [fig. 4] donde, una vez construido, pasó la noche. Descubrió la capacidad, la inventiva y el arte con que se resolvían las dificultades peculiares del vivir en un terreno helado; fijándose también en la respuesta dada a tales condiciones externas en aquellas latitudes por cierta flora y fauna lugareña [fig. 5].

El antropólogo Robert Paine, describe los años cuarenta y cincuenta del norte de Escandinavia como la invasión urbana de la tundra (Paine, 1982:74); se trataba de una zona emergente, sin planificaciones previas en la que se podían ensayar nuevos modos de vida. Ralph Erskine fue, sin duda, un experto en dichos ensayos.

Suecia también escondía otros modos de vida, en los que el clima extremo del Ártico, implicaba otros retos ligados a su clima específico y a sus comunidades particulares; y esta imbricación le llevó a deducir dos

5. Entre 1945-46 estudia arquitectura y materiales locales suecos, en la School of Architecture, College of Art, Stockholm.

6. La Casa Engström de 1955, situada en Lisón, sintetiza quizá este espíritu al experimentar con los sistemas desarrollados por la aviación en el conflicto bélico y el programa tradicional de vivienda, gracias a una serie de patios exteriores cubiertos con diferentes grados de exposición —adecuados a las distintas estaciones y horas del día (Collymore, 1983: 74), estrategias también utilizadas por el arquitecto en su propia vivienda, conocida como *The Castle*.

Figura 6. Ciudad Ecológica en el Ártico de 1958. Dibujo presentado en la reunión de los CIAM celebrada en Otterlo, 1959. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo



preceptos en la filosofía de su arquitectura: que los edificios estuvieran estrechamente relacionados con el clima y que los usuarios participaran en el proceso de creación como él mismo había podido experimentar.

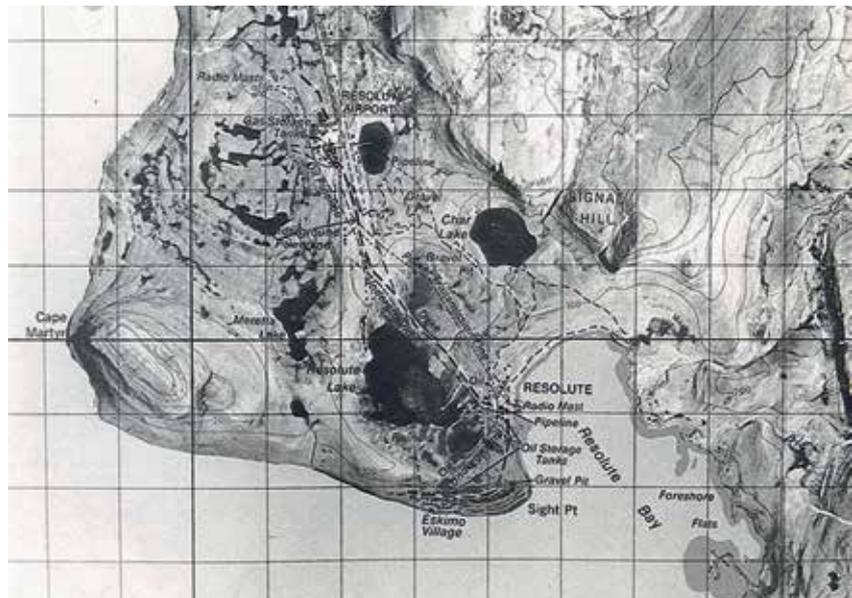
Desarrolló entonces, y fruto de todas estas investigaciones realizadas en los ecosistemas nórdicos, dos proyectos teóricos. Uno, la *Gramática de las Altas Latitudes* y dos, el proyecto de una *Ciudad Ecológica en el Ártico* [fig. 6]. En 1959 presentó públicamente sendos trabajos en el Congreso de los CIAM celebrado en Otterlo, Holanda, invitado por el Team X.

La *Gramática de las Altas Latitudes* exponía inicialmente doce factores a tener en cuenta en los climas septentrionales extremos (Collymore, 1983: 30-37). Erskine afirmaba: «Se trata de un mundo de grandes contrastes, de la acometida anual desde la fría y oscura esterilidad del invierno, a través de una breve y explosiva primavera, hasta unos pocos meses de vida lozanos bajo el sol nocturno, de los que se retrocede rápidamente a días de niebla, lluvia y escarcha, hasta la nieve y el hielo del invierno.» (Collymore, 1983:33)

En 1968 publicó un artículo científico para el Instituto Escocés de Investigación, *The Polar Record*, que ahondaba en cuestiones de diferente naturaleza: las presiones psicológicas del vivir en climas extremos, donde la alianza entre el ser humano y la naturaleza era prioritaria. En este artículo se concluía que esta alianza sólo era posible teniendo en cuenta a los usuarios. Éstos, por un lado, desconfiaban del aislamiento cultural en el que se encontraban y eran conscientes de estar fuera del límite de los acontecimientos de la época, pero por otro lado, los lugareños alegaban que ellos ya contaban con su propia cultura basada, precisamente, en su propia e intensa imbricación con la naturaleza. Al entender cómo los habitantes locales se enfrentaban al Ártico, Erskine entendía también la lógica auténtica del lugar.

Tras visitar África en los años sesenta, el arquitecto extrapoló su *Gramática* a una idea de sistema de proyecto para climas extremos (fríos o cálidos) cuyo punto de partida era la aceptación de dicha meteorología.

Figura 7. Mapa de los territorios del noroeste de Canadá, Resolute Bay. Creative Commons



Por otro lado, desarrolló la propuesta de *Ciudad Ecológica en el Ártico* que colonizaba el paisaje desplegándose hacia el sol y resguardándose de los vientos gélidos. Se trataba de crear un recinto protector de casas dispersas e instalaciones comunitarias, pensado desde la lógica del lugar; partiendo de consideraciones probadas (fruto de la observación in situ) y conceptualizadas primeramente en sus estudios sobre el Ártico; en suma, se trataba de una búsqueda minuciosa de una arquitectura eficiente en su ahorro energético (Fernández-Galiano, 1995: 60).

El diseño se asemejaba a una ciudad medieval amurallada que protegía el interior destinado a los indígenas que habitaban las viviendas centrales, con un muro perimetral que contenía viviendas para los no indígenas, aquellos que acudirían a vivir a esta ciudad ideal. Las áreas comunes con tiendas, restaurantes y biblioteca; la piscina y el jardín botánico estaban bajo una cúpula transparente. La forma de la propuesta era aparentemente intuitiva; sin embargo, reflejaba todo el conocimiento adquirido a través de sus viajes boreales. Era una ciudad ecológica porque era eco-lógica.

Gracias a sendos trabajos teóricos, divulgados mundialmente, en 1970 Ralph Erskine fue llamado por el gobierno de Canadá y recibió el encargo de planear una ciudad para una comunidad de setecientos habitantes, en Resolute Bay, en los territorios gélidos⁷ de Nunavut; Canadá [fig. 7].

A pesar de que las condiciones de partida se acercaban de manera extraordinaria a las de su proyecto teórico; se trataba de un encargo difícil, no sólo por las dificultades de construir en unos territorios tan aislados y con un clima tan extremo⁸; sino por la compleja mezcla de habitantes que allí residiría.

7. Gelisol (o permahielo): Suelo permanentemente congelado. (Petterssen, 2001: 416)

8. Resolute Bay: 74°43'0"N- 94°40'0"W se encuentra cerca del Polo Norte magnético terrestre (78°35'7"N-104°11'9"O) actualmente está situado a unos 1.600 km del polo Norte geográfico, cerca de la isla de Bathurst, en la parte septentrional del Canadá, en el territorio de Nunavut.
<es.wikipedia.org/wiki/Polo_Norte> [Consulta realizada 30/01/2014]

Resolute Bay era un enclave significativo en los años setenta: estratégico por su localización frente a Rusia y de interés económico por los ingresos obtenidos por el petróleo. Inicialmente, y de manera conjunta, Canadá ocupó este enclave en 1947 con un aeródromo y una estación meteorológica, con la intención de afianzar su soberanía sobre el Ártico. Estados Unidos participó en dicho proyecto, desplazando en 1953 a los lugareños Inuit de Resolute Bay a otros territorios costeros, situados a seis kilómetros del aeropuerto. Hasta los años sesenta era un paraje desértico, que se convirtió en el escenario idóneo para realizar pruebas del programa espacial canadiense en 1963.

Antes de la llegada de otros pueblos en el norte, los Inuit tenían un estilo de vida nómada. En la región de Baffin, las familias vivían en más de cien lugares. Aunque el proceso de reubicación de las comunidades locales comenzó como una respuesta a la presencia de comerciantes, exploradores y misioneros, el desarrollo no transcurrió como se esperaba y en el periodo de 1940 a 1960, mientras que al norte la población se mezcló culturalmente, al sur la presencia aislada Inuit alcanzó un 85% de la población.

Casi veinte años más tarde, el gobierno canadiense intentó resolver los problemas sociales que generaron los primeros reasentamientos, esto es: la segregación racial total entre los canadienses originarios, nómadas pero nativos del ecosistema gélido, y los canadienses sureños transitorios.

Ralph Erskine viajó allí con su mochila a cuestas, no a bordo de la *Verona* (aunque lo intentó) y ofreció una propuesta en la que todos los agentes del proyecto eran tenidos en cuenta y que despertó más interés que los proyectos presentados por el Department of Public Works Chief Architect's Branch en 1958, Frei Otto en 1971 o Moshe Safdie en 1974 (Lee, 2012). La propuesta de Erskine fue aceptada porque priorizaba un sistema creativo participativo, cuyo objetivo era mantener las estructuras sociales ya existentes en el lugar. En eso consistía la arquitectura democrática propuesta por el arquitecto, una idea con la que comenzábamos este artículo.

Los proyectos de Brach, Otto y Safdie respondían arquitectónicamente a las condiciones extremas del lugar pero Erskine iba más allá. Su proyecto era claramente eco-lógico como el de sus colegas, pero lo era no sólo en términos medioambientales como los otros tres, sino también en términos económicos y primordialmente, en términos sociales.

En 1973, bajo la supervisión de los gobiernos sueco y canadiense, comenzó a gestionarse el encargo.

La fórmula de una ciudad eco-lógica llevada a la práctica

En Resolute Bay, durante la década de 1960, hubo intentos de reestructurar las rutinas diarias de las familias Inuit a través de la importación de formas de arquitectura y economía doméstica euro-canadienses (Nuna Vut Housing Corporation, 2014: 3-6). Esta estrategia importadora no funcionó. Coincidiendo con las ideas del antropólogo Marcel Mauss, Ralph Erskine detectó una fuerte relación entre la organización espacial de las formas tradicionales de casa autóctona y la morfología social de las familias. Erskine trató de integrar dos comunidades estimadas en doscientos cuarenta nativos y una población blanca transitoria que oscilaba entre las

Figura 8. Perspectiva de proyecto de ciudad en Resolute Bay. En Jencks, Charles; "Ralph Erskine. The Human Architect", *Architectural Design*, vol 47, nº 11/12, Nov-Dec, 1977



doscientas y las seiscientas personas. Se esforzó por mejorar la calidad de vida de todos ellos y dar cabida a un aumento de población prevista de dos mil a tres mil personas (se trataba del personal del aeropuerto allí instalado que en época estival alcanzaba las máximas cifras) e intentó reconstruir los territorios y las estructuras sociales allí existentes, o como afirmaría Alan Marcus, dotarles de un nuevo amanecer.

En la portada del monográfico de la revista *Architectural Design* de 1977 dedicado a Ralph Erskine⁹ (Jencks, 1977) un dibujo del arquitecto esquematiza su propuesta para Resolute Bay y en él se superponen varias historias esbozadas en brillantes tonos: [fig. 8]. Esta imagen captura la esencia de nuestro arquitecto viajero, que abrió las casas y las ciudades como flores al sol de primavera y verano, para girar sus espaldas sobre las sombras dilatadas y los vientos fríos del norte, ofreciendo el calor del sol y la protección del viento a sus terrazas, jardines y calles.

En un plano intermedio, los edificios están intensamente coloreados en naranja, rojo y amarillo, un muro perforado por ventanas nos habla de la vida que en él habita; mientras, el exterior de este muro habitado es

9. En julio de 2011 la revista *Architectural Review* publica un monográfico, Teoría de la Evolución de la Arquitectura del siglo XX, en el que el crítico estadounidense Charles Jencks, le atribuye al arquitecto de origen británico, Ralph Erskine, el papel de facilitador de la cohesión social. Erskine, además de arquitecto propiamente dicho, fue uno de aquellos últimos humanistas del siglo XX que reflexionó sobre maneras de habitar alternativas a las ofrecidas por la modernidad. Para una parte significativa de la crítica, Erskine fue un arquitecto humanizador (Jencks, 1977: 753) que profundizó en el relevante papel de las tradiciones, entendidas como parte de la memoria colectiva, y las incorporó a sus proyectos.

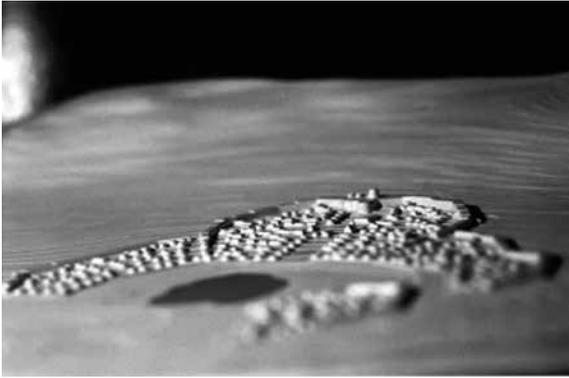


Figura 9. (izquierda) Vista norte de la maqueta de proyecto de ciudad en Resolute Bay. Archivo del Estudio Erskine- Tovatt, Estocolmo [Consulta 25/04/2005]



Figura 10. (derecha) Viviendas en hilera en dos plantas, Resolute Bay. Archivo del Estudio Erskine-Tovatt, Estocolmo [Consulta 25/04/2005]

azul y verde. El espacio que envuelve este edificio encierra figuras que pueblan las calles interiores, juegan y patinan alzando sus brazos en un espacio limitado por una línea trazada en el suelo, se trata de un espacio sensible, usado y visitado con gusto, estamos en Resolute Bay.

En el primer plano del dibujo, encontramos una construcción aislada, tecnificada, también lo está la más alta de las tres montañas escarpadas del fondo. Encima de este paisaje blanco montañoso, un sol puntiagudo que va del amarillo al naranja, un globo de aire, un helicóptero y una bandada de pájaros que van a la deriva, felices, sin esfuerzo, por un cielo despejado azul verdoso.

En el agua helada, del mismo color pálido, entre icebergs y la costa helada, la nave viaja desde algún lugar lejano y es recibida por una escena alegre de figuras y trineos. Quizá los usuarios del navío grande amarillo y negro que protagoniza el primer plano de la ilustración, están haciendo una larga pausa para poder comer, conversar y tocar música, como Eskine hiciera con su estudio en la *Verona*.

Tratemos de profundizar en la propuesta concreta que realiza nuestro protagonista. [fig. 9]

La primera acción propuesta era el muro perimetral [fig. 10]. Un posible primer antecedente a esta respuesta arquitectónica, fue la propuesta que en 1953 Erskine y el escultor Egon Moller-Neilsen presentaron al

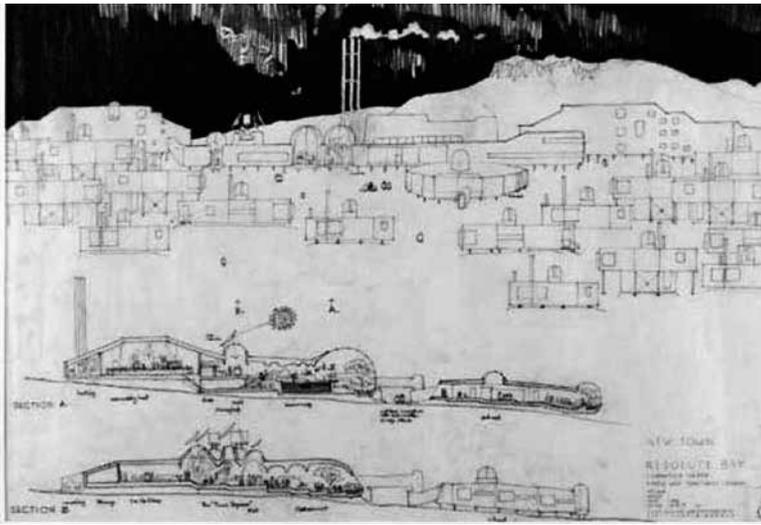


Figura 11. (izquierda) Hotel y centro urbano en Resolute Bay. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo

Figura 12. (derecha) Plano de la ciudad en Resolute Bay: (1) Pista de hockey (2) Centro Urbano (3) Hotel (4) Viviendas en hilera (5) Escuela (6) Viviendas unifamiliares nuevas (7) Vestigios (8) Iglesia reubicada (9) Centro sanitario reubicado (10) Viviendas elevadas. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo



concurso de escultura sobre «El preso político desconocido». A pesar de no resultar vencedores, ya entonces la respuesta operaba en el suelo materializando en éste un límite en forma de vasija que era un rueda para juegos infantiles y actividades de adultos simultáneamente.

De igual manera, si nos detenemos a examinar la documentación fotográfica que Erskine realiza en Resolute Bay y la comparamos con los dibujos que realiza en Laponia, entendemos su necesidad de marcar un límite que le permita al usuario orientarse y discernir entre la realidad y el espejismo del lugar (un efecto similar al Fata Morgana). Es decir, en el proyecto ártico que nos ocupa era necesario crear una referencia física visible y esa era una de las finalidades del muro perimetral.

Los dos niveles de esta suerte de muralla alojaban viviendas en hilera cuyos corredores de acceso se situaban, separados, en la cara exterior. La estructura de este edificio se asemejaba a las estaciones balleneras (Barroso, 2007: 8), realizadas en ocasiones con los restos de los barriles en los que se almacenaba el aceite de las ballenas, por ser éste el material que se podía encontrar y reciclar en la zona.

Centrado en la muralla, surgía el centro urbano y la zona deportiva [fig. 11]. La topografía envuelta por estas edificaciones cobijaba algunos vestigios del lugar, el resto del equipamiento y las viviendas unifamiliares, que respondían a las exigencias de los terrenos helados en los que se asentaban (despegándose del gelisuelo como si quisieran moverse), se entremezclaban con algunas de las viviendas que ya existían y que eran parte de la memoria colectiva del lugar. [fig. 12]

El proyecto buscaba el bienestar de la población de los años setenta, pero trataba de ofrecer también una alternativa a las generaciones futuras de Resolute Bay. La maqueta [fig. 9] y el plano del conjunto urbano [fig. 12] expresaban diferentes etapas de la ciudad, previendo el modelo de crecimiento de la urbe en una segunda fase. El trabajo creó vínculos entre diferentes parcelas del conocimiento, minimizó los recursos a utilizar y dialogó con todos los afectados, sumando sinergias. Se trató de garantizar el ciclo de vida que tendría Resolute Bay, desde un pensamiento general que afectaba al Ártico pero, también, desde un pensamiento

particular local. La realidad propuesta por Erskine era una nueva manera de habitar que democratizaba su concepción de lo eco-lógico.

Al tratar de crear otras formas metropolitanas que acercaban hombre y naturaleza, a través de su eco-logía¹⁰ democratizada, aunaba sentido común, participación y ciertas consideraciones antropológicas. Erskine participó en el destino de muchos habitantes recónditos, proponiéndoles una alternativa de vida a la modernidad urbana en la que los habitantes eran expertos de su propia situación, necesidades y aspiraciones.

Después de reubicar dichas viviendas unifamiliares de los Inuit y comenzar la construcción del muro perimetral, el proyecto fue abandonado en 1978 por motivos económicos y políticos.

¿Qué habría sucedido si se hubiera construido en su totalidad el proyecto de ciudad en Resolute Bay? No podemos hacer una predicción pero sí podemos recopilar algunas de las valoraciones realizadas por los propios pobladores potenciales, como las recogidas en el artículo publicado por John Thomson en 2005 en un periódico local de Nunatsiq, Resolute Bay: *Arctic City of the Future?*¹¹ En él se narra:

«En la zona sub-ártica hay una enorme cantidad de espacio pero no una cultura estable. Hasta los años cincuenta esta zona era la periferia de todo lo que pasaba en el mundo. Los nativos condujeron su vida allí, tenían una cultura propia que, aisladamente, era suficiente. Tradicionalmente ubicaban sus asentamientos contiguos al mar para tener un acceso rápido a los barcos utilizados para la caza y la pesca, la nueva ubicación en el proyecto de Resolute Bay y la escasa interacción entre los Inuit y el medio ambiente, les hacía depender de los alimentos ofrecidos en las tiendas de la nueva ciudad. Parafraseando a Harold Strub, ex arquitecto jefe de los territorios del noroeste, en las latitudes altas del Ártico, el mar y el viento son parte de la vida.»

En Nunavut, hoy en día, existen veinticinco comunidades con poblaciones que oscilan entre ciento diez a siete mil quinientos habitantes. Se trata de una población muy joven. Todas las comunidades están geográficamente aisladas y sólo son accesibles por aire, agua o moto de nieve en invierno.

Ralph Erskine se adelantó con su arquitectura al concepto de sostenibilidad contemporáneo, enunciado por primera vez en la Conferencia Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo, en Estocolmo de 1972. Uno de sus alegatos finales a este concepto fue expuesto por el arquitecto en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos de 1996 en Barcelona, donde criticó el tema central del encuentro, la ecología, a través de su contra modelo de eco-logía.¹² Para Erskine la eco-logía implicaba crear desde

10. Conferencia presentada por Ralph Erskine en el Congreso de la UIA celebrado en Estocolmo y Helsinki en 1992.

11. Artículo publicado con motivo del fallecimiento de Ralph Erskine: http://www.nunatsiaqonline.ca/stories/article_print/11247 [Consultada 26/09/2013]

12. UIA, Ciudades para un Futuro más Sostenible, 1996 <http://vimeo.com/40983338> [Consulta 03/09/2012]

el sentido común, lo que dependía de la relación entre los grupos humanos y su ambiente, tanto físico, como social y medioambiental.

Arquitecturas Democráticas

Ralph Erskine, en el proyecto de ciudad en Resolute Bay, Canadá, fue facilitador de la cohesión social gracias al diálogo promovido por él mismo entre los lugareños y los habitantes provenientes de las ciudades sureñas canadienses. Él no importó modelos europeos, sino que transpuso la metodología participativa aprendida a través de su experiencia vital, sus viajes, investigaciones y trabajos profesionales previos; que tal y como escribía Charles Jencks,¹³ humanizaba la intervención al convertir al futuro usuario en creador por medio de su colaboración. El lugar era un participante más en el proceso. Las arquitecturas resultantes de la aplicación de todos estos factores, es lo que llamamos «Arquitecturas Democráticas».

El arquitecto conversando con un grupo de futuros usuarios, imagen con la que comenzábamos este texto, es una prueba de la inventiva democrática erskiana. Todos juntos visitaron y conocieron los modos de vida de las ciudades del sur de Resolute Bay. Los Inuit dialogaron con Erskine y discutieron sobre el programa arquitectónico y de manera voluntaria quisieron renunciar a su condición nómada para dejarse seducir por los nuevos modos de vida que el arquitecto también les ofrecía; aunque él siempre mantuvo la idea de que las viviendas para los habitantes locales fueran móviles y estuvieran cerca del mar como comprobamos en la maqueta del conjunto. La forma de vida que les ofrecía era una suerte de nomadismo que participaba de los aspectos positivos del sedentarismo; en definitiva, les ofrecía un modelo de comunidad que integraba respectivos modos de vida.

El sistema dialogado de creación, ya había sido ensayado por el propio arquitecto durante su carrera profesional.

En 1948, Erskine inició el diseño de la ampliación de un pequeño pueblo, Gästrike-Hammarby, a unos ciento sesenta kilómetros al norte de Estocolmo. «Por vez primera recurrió a la participación, (...) se celebraron reuniones en las que compartía café, se pasaban diapositivas, se veían dibujos y maquetas» (Collymore, 1983: 21). En el texto de Peter Collymore, éste deduce que como los cuáqueros no celebraban oficios sino reuniones, tal vez Erskine (formado en entornos cuáqueros como ya apuntábamos al comienzo de esta reflexión) no pontificaba sino que se involucraba en las discusiones al mismo nivel que el resto de los participantes (Collymore, 1982: 23), quizá de ahí el carácter democrático de dicho método. «La arquitectura», solía decir Erskine, «no es cuestión de casas sino de personas y de sus necesidades» (Moreno, 2005)

En 1969 con sus trabajos en Byker, New Castle (Inglaterra), la estrategia participativa dio unos resultados interesantes en un contexto de gran magnitud.

13. En *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-modernism* de 2002, Charles Jencks, sitúa en la cartografía con la que ilustra el texto (pp. 49-50) a Ralph Erskine entre el Regionalism, el Contextualism y Critical Regionalism Crítico; y cualifica su obra con términos como *Neo-vernacular, Recycling, Self-Build, Instant Communities*.



Figura 13. (derecha) Ralph Erskine junto a un futuro usuario de Byker en la oficina allí instalada por el arquitecto, mostrando el programa semanal de intercambio de dibujos y charlas. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo

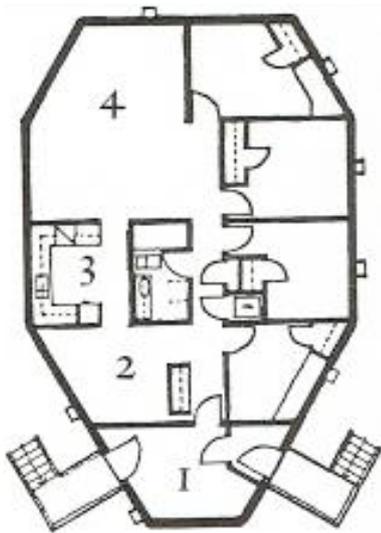
Figura 14. (arriba) Reportaje fotográfico realizado por Ralph Erskine en su primera visita a Resolute Bay. Archivo del Museo de Arquitectura de Estocolmo



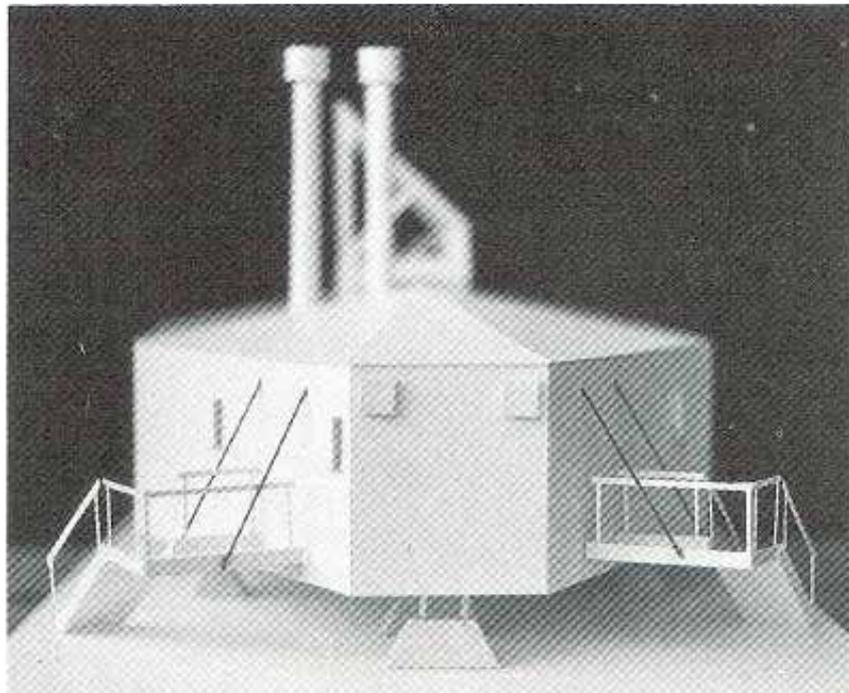
Las tres mil viviendas proyectadas allí rediseñaban un fragmento de un municipio industrial local y recibieron el sobrenombre de *The Wall*. Los conflictos sociales en este contexto eran complejos y Erskine, junto a su esposa Ruth y su hija Jane, se acercaron inicialmente a los futuros usuarios abriendo un puesto de flores en las cercanías del solar (Jencks, 1977:753). A continuación instalaron una oficina y por último, construyeron un plan prototipo de cuarenta y seis viviendas, Janet Square¹⁴. En ellas observaron las reacciones de la comunidad y probaron las posibilidades de participación que se llevaron a la práctica gracias al intercambio de dibujos y charlas con los más jóvenes, los niños, y durante más de un mes [fig. 13].

Con dicho material, Erskine entendió que el deseo de los niños era poder disfrutar de los espacios comunes exteriores, como una extensión de la vivienda y contar con el permiso de sus padres para jugar en ellos: por este motivo creó el límite protector que era el edificio-muro (*The Wall*) que además, aislaba acústicamente el conjunto del entorno ferroviario.

14. «En Byker el muro se extiende a lo largo de la cima de la colina y protege la cuesta sur de los vientos del Mar del Norte. También se construyó una nueva línea de metro y se planificó un cinturón, de modo que la principal función del muro es la de actuar como pantalla acústica.» (Collymore, 1983: 123)



Figuras 15. Casa unifamiliar en una planta para Resolute Bay. Planta y maqueta. Archivo del Estudio Erskine-Tovatt, Estocolmo [Consulta 25/04/2005]



Erskine había deducido desde esta visión ingenua del mundo, su propia visión de lo colectivo. ¿Qué extrapoló de esta experiencia a Resolute Bay?:

Extrapoló la importancia de planificar una colaboración participativa específica para el lugar particular. En Canadá, empezó con una exploración minuciosa de la zona, acompañado de los futuros usuarios, visitando con ellos hasta seis posibles terrenos en los que ubicar el proyecto [fig. 14]. Una vez más resulta significativa la imagen de Erskine conversando con un grupo de futuros habitantes de esta nueva ciudad en los territorios del noroeste de Canadá [fig. 1]. En cierta manera, esta fotografía sintetiza su propia trayectoria profesional.

A continuación, entre todos, se seleccionaron dos de los posibles entornos en los que se realizaron estudios geológicos y meteorológicos concretos, optando finalmente por el que reunía las mejores condiciones

Como tercer paso, y ya en el terreno escogido, el arquitecto les planteó seis modelos de ciudad, que eran variaciones de la Ciudad Ecológica del Ártico de 1958, donde procuraba la máxima integración entre los usuarios. Ellos mismos pudieron escoger dónde ubicar sus futuras viviendas, respetando siempre el plan consensuado por la mayoría. Finalmente se acordó que como los esquimales eran los realojados, ellos tuvieran prioridad a la hora de escoger; todos se inclinaron por el modelo de vivienda unifamiliar disperso en el interior del recinto. [fig. 15]

El diálogo permitió que afloraran las inquietudes de los futuros habitantes de la ciudad de Resolute Bay. Erskine era el encargado de ofrecer respuestas arquitectónicas a las decisiones tomadas por los participantes de los diálogos y futuros pobladores. En esto consistía la «Arquitectura Democrática» en el Ártico.

Figuras 16. Panorámica actual de Resolute Bay. A la izquierda, viviendas en hilera.
Creative Commons



Ralph Erskine, viajó a Suecia atraído por el carácter colectivo de la praxis arquitectónica sueca¹⁵ que ofreció en los años treinta una alternativa a la modernidad basada en el compromiso social. Él experimentó en primera persona los valores que esta sociedad podía ofrecer: su organización social que contaba con espacios para el contacto comunitario para la interacción en grupos de diversas edades y para diferentes actividades.

Para entender su arquitectura es necesario conocer su forma de vida personal, una suerte de nomadismo contemporáneo; y entender su metodología participativa basada en la incorporación de las tradiciones como estrategias de diseño y protagonizada por la colaboración de todos los agentes de un proyecto arquitectónico. El arquitecto defendió esta manera de enfrentarse a la arquitectura en múltiples conferencias y artículos:

«He observado que la participación y las discusiones [herramienta que aspira a ser contemporánea] sirven a diversos fines. En primer lugar, aportan al planificador y a los habitantes información sobre necesidades y preferencias, lo cual es especialmente importante en situaciones en que están implicadas diversas culturas y el arquitecto sólo pertenece a una o es ajeno a ambas. En segundo lugar, es vital para el éxito del proyecto que el mayor número posible de habitantes comparta de buena gana y a sabiendas la responsabilidad de la creación y por ende de las consecuencias de los planes. En tercer lugar, es muy importante el aspecto pedagógico de dicho ejercicio, sobre todo con los menos privilegiados, que necesitan ejercitarse en el proceso del pensamiento abstracto, del análisis, de la resolución de los problemas y de la toma de decisiones si es que han de liberarse de su desventajosa situación y convertirse en ciudadanos auténticamente valiosos y valorizados, capaces de

15. *Acceptera* fue un manifiesto presentado en 1931 por un grupo de intelectuales, arquitectos como Gunnar Asplund, e historiadores suecos, en el que los autores expusieron ideas alternativas al movimiento moderno basadas en el compromiso social.

hacer contribuciones eficaces a una sociedad moderna, conquistando así el respeto por sí mismos»

Estas declaraciones comenzaban con un «Como antes en Gran Bretaña y Suecia», confirmando nuestra hipótesis por la que el viaje vital de Ralph Erskine a otras visiones del mundo, no hizo sino permitirle conocerse a sí mismo y esto le preparó para deducir una visión antropológica auténtica del hombre y con ello llegar a una arquitectura, que él denominó, *Demokratisk Arkitektur*¹⁶ [Arquitectura Democrática].

Canadá sintetiza su trayectoria profesional apoyada, no sólo en el entendimiento del lugar, sino también en el reciclaje y en la participación de los interesados en el proceso creativo y este trabajo en Resolute Bay, aunque no consiguió dar respuesta a todos los problemas que se le plantearon, demostró que la voluntad del arquitecto de involucrarse en las vidas y las aspiraciones de sus clientes, trabajando muy cerca de ellos y soñando juntos un soporte utópico para las relaciones humanas, fue una aportación a la reconstrucción de Canadá sin precedentes, que todavía hoy impulsa nuevas alternativas en la historia de la arquitectura del Ártico. Prueba de ello es que la Universidad de Toronto ha retomado los trabajos de Ralph Erskine bajo el lema: *Arctic Adaptations. Nunavut at 15*, y forman parte de las investigaciones aportadas por Canadá a la revisión de la modernidad de la Bienal de Venecia del pasado año 2014. Quizá, el fragmento de ciudad que hemos estudiado, será un vestigio del Resolute Bay del futuro. [fig. 16]

Ralph Erskine hizo su último llamamiento para participar en el destino de la humanidad a través de la arquitectura hace diez años; nos enseñó que la eco-logía era una aventura no sólo técnica, sino humanizadora; y para ello propuso que nuestros proyectos disfrutaran de un carácter tan participativo y social como lo es el propio ser humano. Éste fue el perfil democrático de su trabajo. Difundir y revisar las Arquitecturas Democráticas de Ralph Erskine desde la perspectiva eco-lógica y participativa, propuesta en el presente texto, demuestra que su obra no caerá en el olvido porque se trata de un trabajo totalmente vigente. Conocer la evolución democrática de su arquitectura eco-lógica a través de sus viajes, sus experiencias vitales errantes y sus aproximaciones a otras comunidades de manera comprometida, nos permitirá prosperar en nuestros propios anhelos como arquitectos.

La autora del presente artículo visitó los archivos del Estudio Erskine- Tovatt, Estocolmo, en abril de 2005; posteriormente, en 2007 y 2008, consultó el del Museo de Arquitectura de Estocolmo, museo al que el Estudio Erskine-Tovatt donó el archivo personal de Ralph Erskine. © De las Imágenes: sus autores

16. Museo de Arquitectura de Estocolmo [Consulta de Archivo 30/10/2008]

Bibliografía

- AAVV, Alan Marcus: "Place with No Dawn: A Town's Evolution and Erskine's Arctic Utopia" Architecture and the Canadian Fabric Andreas Müller, "Ralph Erskine, Colonist?" *Arctic Perspective Cahier No.1*, Hatje Cantz, Culture Programme of the European Union (Vancouver: UBC Press, 2011), 283-310
- Brian Lee, Radical Arctic Proposals
- <googleusercontent.com/search?q=cache:OY_VycRvJnkJ:d284f45nftgeze.cloudfront.net/brijlee/ArcticReduced.pdf+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es> [Consulta 23/11/2013]
- Charles Jencks, "Introduction", en "Ralph Erskine. The human architect", *Architectural Design*, vol 47, nº 11/12, Nov-Dec, 1977
- Francisco González de Canales, *Experimentos con la vida misma, Arquitecturas domésticas radicales entre 1937 y 1959*, Actar, Barcelona, 2013
- Juan Carlos Olivares, "Los Arquitectos cierran el Congreso de la UIA y reconocen su fracaso ante las grandes Urbes", *ABC*, 7 de Julio, 1996.
- Jull Matthew G. & Leena S. *Architecture and Urbanism of Arctic Cities: Case Study of Resolute Bay and Norilsk*, School of Architecture, University of Virginia
- Karin Winter, "El Arquitecto que aprendió a esquiar: Ralph Erskine," *Tecnología y Arquitectura* 14. (1991) 104-11
- Ken Tadashi Oshima, Ralph Erskine. Living Legacies. Tokyo: *Architecture and Urbanism* 414 (2005)
- Len Sirman-Zardoya, "La Conquista del Espacio", *ABC* (1967)
- Luis Fernández-Galiano, "Ralph Erskine (1914) Un funcionalista participativo", *Escandinavos*. Madrid: *Arquitectura Viva* 55 (1995): 58-61
- Mats Egelius, *Ralph Erskine, Architect*. Estocolmo: Byggeförlaget y Museo de Arquitectura, 1990
- Miguel Ángel Barroso, "Balleneros. Año Polar Internacional 2007-2008", *ABC* (2007) 8-9
- Matthew G. Jull, *Architecture and Urbanism of Arctic Cities*, University of Virginia, 2012
- Nuna Vut Housing Corporation, *Arctic Adapt Ations*. Nu Housing, University of Toronto, 2014
- Peter Collymore, *The Architecture of Ralph Erskine*. Londres: Granada Publishing Limited, 1982
- Ralph Erskine. "Architecture and town planning in the north." *Polar Record*, 14, (1968), 165-171
- Sverre Petterssen, *Introducción a la meteorología*. Baja California University, 2002

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Rafael Serrano Sáseta

Universidad de Sevilla / rsaseta@us.es

*Jean-Jacques Lequeu y los géneros
en la arquitectura de la Ilustración
/ Jean-Jacques Lequeu and gender
in the architecture of the Enlightenment*

El androcentrismo en arquitectura significa, entre otras cosas, la consideración de las culturas arquitectónicas alternativas como culturas afeminadas. La arquitectura del poder, de raíz clásica, se reserva la condición varonil. Ahora bien, en todo edificio es posible encontrar sustanciados los dos géneros humanos. La arquitectura ilustrada, por ejemplo, traduce con una monumentalidad ciertamente viril los nuevos ideales de la Razón. Se trata de una arquitectura de cúpulas, esferas y bóvedas en la que sería importante indagar en el sentimiento de la concavidad. En Etienne-Louis Boullée la esfera, frecuentemente de dimensiones descomunales, es lo cósmico, lo universal. Pero las dimensiones sobre las que trabaja Jean-Jacques Lequeu permiten que la esfera traduzca sentimientos de protección maternal, de abrigo, de refugio. Incluso en estos proyectos monumentales es importante esa componente que tiene el edificio de sustituto, en el mundo exterior, del útero materno, protegido de la luz, misterioso.

In architecture, androcentrism is considering alternative architectural cultures as effeminate cultures. The classic architecture of power reserves to itself the male condition. But in any building the two human genders as substance are present. The architecture of the Enlightenment, for example, with its virile monumentality, symbolizes the ideals of Reason. It is architecture of spheres and domes. It seems important to investigate the feeling of the concavity in this architecture. In the work of Etienne-Louis Boullée the sphere is often of enormous dimensions and symbolizes the cosmic and the universal. But the dimensions of the buildings of Jean-Jacques Lequeu allow the sphere translate feelings of maternal protection and shelter. Even in these monumental projects is important the capacity of building to replace in the outside world, to the womb, protected from light and mysterious.

Arquitectura de género, Ilustración, Barroco, Lequeu, Boullée
/// Architecture gender, the Enlightenment, Baroque, Lequeu, Boullée

Fecha de envío: 14/04/2015 | Fecha de aceptación: 28/05/2015

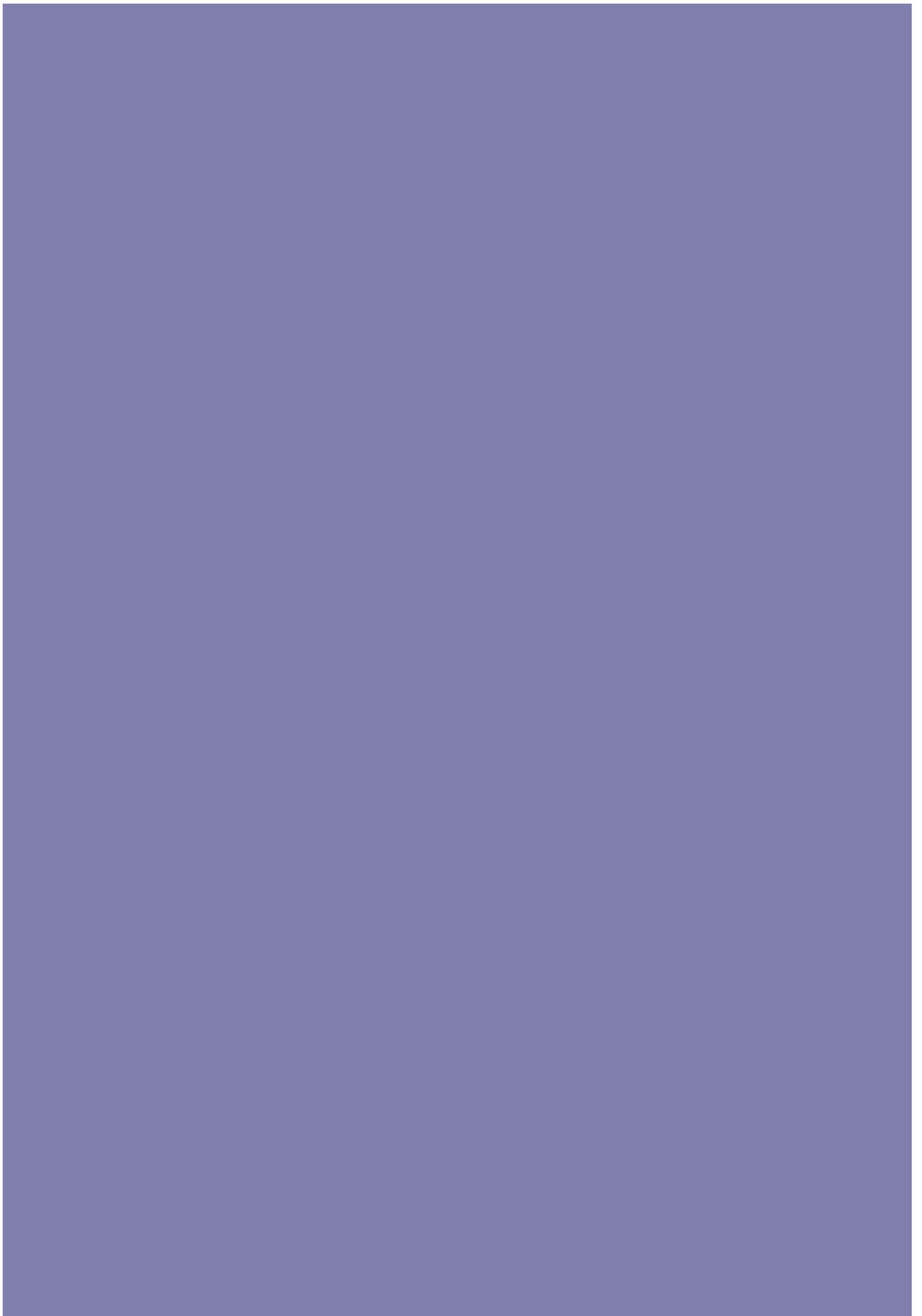




Figura 1 - Atlantes (BLONDEL, Jacques-François, 1771-1777, *Cours d'Architecture... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, Patte, Paris) y cariatides (Edward Dodwell, 1821)

Puede que la evocación del género en arquitectura, asignando carácter masculino o femenino a unos u otros elementos o formas, sea tan antigua como la historia misma de la arquitectura. El hecho de la aparición de códigos formales asociados a la robustez y el peso –el varonil dórico–, frente a otros formalmente inspirados en la ligereza y la gracilidad –el corintio– ilustra ya, desde la Antigüedad greco-romana, la bipolaridad del mundo basándose en esa dualidad fisiológica básica del ser humano. Que lo masculino se asocie a lo sólido y lo femenino a lo grácil correspondería naturalmente a culturas que practican el androcentrismo. Convendría verificar si se producen esas mismas asociaciones, u otras diferentes, en las culturas de raíz matriarcal, verificación que formaría parte de una posterior profundización en el tema, ciertamente complejo, que este texto quiere apenas sugerir.

La asignación de un género concreto a cada una de las diferentes culturas arquitectónicas, en función de estos mismos criterios sobre la apariencia de solidez o de gracilidad, o en la consideración antropomórfica del edificio, es una de las manifestaciones más obvias de este fenómeno. Acrecentada su virilidad como sujeto constructor, es el hombre, bajo las sensibilidades clásicas, el que da las medidas de su propio cuerpo al lugar construido, inventando la cabaña como construcción-ensamblaje. Bajo las sensibilidades anticlásicas como la barroca, sin embargo, prima la caverna, la construcción-excavación¹. Al pasarse de un antropomorfismo de las proporciones, el de la sensibilidad clásica, a otro figurativo, el de la sensibilidad anticlásica², tendrá mayor presencia en el edificio la figura de la mujer, que ya no opera como referencia dimensional, como hacía el cuerpo del hombre, sino como símbolo añadido.

La dualidad clasicismo/macho frente a barroco/hembra no es la única. Frente al clasicismo/macho, que ejerce la función de ideología oficial de poder, que representa a la fuerza, vemos desfilar arquitecturas afeminadas que se postulan desde lo alternativo. Frente a la fuerza bruta de los atlantes, que sostienen el edificio cargando la cornisa sobre su espalda, para las cariatides ese sería un problema de maña, de equilibrio, como el de las porteadoras africanas, o de tribus primitivas, que llevan recipientes sobre la cabeza. (fig. 1)

1. Según Eugenio D'Ors, el barroco es mujer. D'ORS, Eugenio, 1922, *Lo Barroco*, (1922) Madrid, Tecnos, (he utilizado la edición de 1993), p. 31-33.
2. RAMÍREZ, Juan Antonio, 2003, *Edificios-cuerpo*, Madrid, Siruela, p. 31

Le Corbusier, por ejemplo, confronta lo clásico-mediterráneo-macho a lo gótico-germánico-hembra. Interpretando un fragmento sacado de la primera escena del tercer acto de la obra teatral *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, identifica dos tipos de arquitectura: Una representada por el compás, la otra representada por la regla. La del compás es una arquitectura indiferente a las medidas, una manipulación abstracta de las formas como la practicada por las Bellas Artes: «...susceptible de realizar proyecciones hacia el infinito, capaces de un juego de geometría introductor de las delectaciones ilimitadas y peligrosas de los símbolos y de la metafísica, provocador a veces de soluciones, e invitando también a la evasión. Peligroso utensilio según la naturaleza del espíritu que dirige a la mano.» La de la regla, en cambio, es la arquitectura de la medida «que se tiene en las manos, entre los brazos separados, y que se aprecia con los ojos a fin de transferir su potencia a todas las cosas que están al alcance directo (...) ;Se aprecia! Interviene entonces la tensión del espíritu, se establecen relaciones inteligentes e intensas y una acción sobre nuestra sensibilidad infinitamente más implacable y fulminante que la trivial contabilidad del compás.»³

La arquitectura de la regla, de la medida, es para él la mediterránea de origen greco-romano, «basada en el cuadrado». La del compás, «bajo el signo del triángulo y del pentágono convexo o estrellado», es de raíz germánica: «Aquí, la fuerte objetividad de las formas, bajo la intensa luz de un sol mediterráneo: arquitectura macho. Allí, subjetividad ilimitada ocupando cielos tamizados: arquitectura hembra.»

Como puede apreciarse, el fuerte prejuicio androcéntrico tiende a despreciar las arquitecturas femeninas o afeminadas, peligrosos mundos metafísicos y ascendentes, desde la centralidad objetiva de la arquitectura varonil, normalmente rectilínea, sobria, mesurada y racional. Sencillez frente a complejidad. Jean-François Blondel, maestro de Boullée, recomendaba la “simplicité mâle” en los proyectos residenciales.⁴ Cuando José Martí visita la Ópera Garnier de París en 1881, le suscita el siguiente comentario: «Hay demasiadas piedras preciosas, demasiadas formas curvas, demasiadas cosas doradas. Han afeminado la piedra ¿no es un contrasentido haber hecho un coloso afeminado?»⁵

Materia, él y espacio, ella

*Da tanti secoli un'idea di spazio s'è sposata alla materia che pieno e vuoto non sono più separabili come pure entità spaziali in contrasto; pieno e vuoto, sporgenze e rincassi sono il respiro, le sistole e le diástole della pulsazione vitale della materia.*⁶

3. LE CORBUSIER, 1950, *El Modulor 1*. He utilizado la cuarta edición en castellano, Poseidon, Barcelona, 1980, p. 208.
4. Blondel, citado en KAUFMANN, Emil, 1952, *Three Revolutionary Architects*, APS, Filadelfia, (traducción española: 1980, *Tres arquitectos revolucionarios*, Barcelona, Gili), p. 67.
5. SEGRE, Roberto, 1985, *Historia de la arquitectura y del urbanismo. Países desarrollados. Siglos XIX y XX*, Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, p.73.
6. ARGAN, Giulio Carlo, 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Turín, (he utilizado la edición de 1966), p. 97.

Además de la común asignación de géneros en función de las diferentes culturas estilísticas o de los diferentes lenguajes, existen otras modalidades de este juego menos provocadoras, pero igualmente interesantes. Los propios elementos básicos de la arquitectura, la materia y el espacio, corresponden en cierta manera a los polos sexuales contrarios a lo que indica el género de cada término. La materia –él– y el espacio –ella– serían inseparables en el abrazo que produce una determinada forma de arquitectura heterosexual.⁷ Quizás las formas de la arquitectura clásica o neoclásica puedan ser asociadas con lo masculino, pero igual que en todo hombre existe algo femenino, también existe algo femenino en estos edificios y en general en todos los edificios ilustrados que pretenden la negación de lo barroco (o de lo gótico). La componente femenina de estos edificios tan varoniles es precisamente aquello que tienen de más trascendente: el espacio.⁸

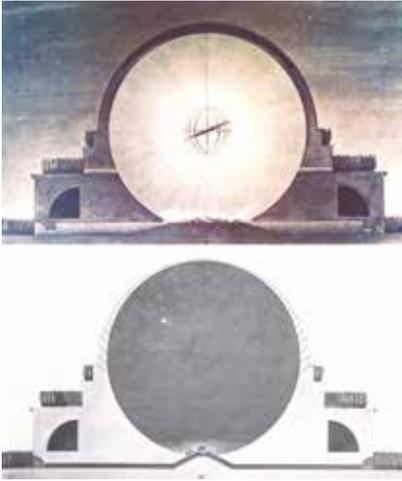
Frente a la forma arquitectónica de lo lleno, –que se yergue, que se afirma en el espacio, que lo penetra–, figura el imprescindible dominio de lo espacial. Si la forma de lo material en arquitectura es pensada como convexidad masculina, debemos esperar entonces que el espacio arquitectónico sea el dominio natural donde pensar la arquitectura como mujer. Frente al espacio, dominio en el que la arquitectura despliega profundidad, sutileza y trascendencia (las cariátides), la materia es vista entonces precisamente como el dominio inmanente en el que la arquitectura cae con mayor facilidad en lo primario, en lo superficial o en lo brutal (los atlantes).

Cuando el arquitecto empieza trabajando sobre el espacio –y también sobre el lugar– es cuando más se aproxima a las temáticas, si no femeninas, al menos propias del mundo de la maternidad. De su proyecto para el cenotafio de Newton, el arquitecto revolucionario Etienne-Louis Boullée (1728-1799) llega a hacer dos versiones en 1784. Una con un efecto diurno en la esfera interior, producido por un astrolabio esférico luminoso situado en el centro (fig. 2) y otra con un efecto nocturno, horadando la cúpula para que en la oscuridad interna la luz exterior de los orificios simule las estrellas. (fig. 3) Adolf M. Vogt ha demostrado que esta segunda versión fue la definitiva, sobre todo por la imposibilidad de producir una iluminación tan potente, pero también porque conceptualmente es más coherente un espacio interior en tinieblas.⁹ En su estudio sobre Boullée, Jean-Marie Pérouse de Montclos llama nuestra atención sobre el hecho de que en 1783, los hermanos Montgolfier habían realizado ensayos con globos de aire caliente tripulados, lo que puso de moda

7. La etimología de la palabra *materia* también nos es contraria. Según el *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine* de ERNOUT-MEILLET, procede de *mater*, madre en el sentido de sustancia madre o materia prima. El término castellano *madera* deriva de *materia*, indicando que la madera era el material por antonomasia en la construcción.

8. Los que han podido consultar un libro inédito de *liricografías* realizado por Rafael Alberti en Argentina en los años 50, para el embajador Tuco Paz y titulado *Nuevas conversaciones entre el coño y el carajo*, habrán podido apreciar cómo se produce este abrazo entre materia y espacio en las arquitecturas arábigo-andaluzas soñadas por el poeta.

9. VOGT, Adolf Max, (1969), *Boullée Newton-Denkmal Sakralbau und Kugelidee*, Birkhäuser, Basilea y Stuttgart, p. 252.



Figuras 2 y 3. Cenotafio de Newton con efecto de luz interna y con efecto nocturno (Etienne-Louis Boullée, 1784, BNF)

en París las formas esféricas gigantes.¹⁰ Sin embargo, más que un globo, el espacio esférico del cenotafio de Newton es un enorme vientre, por lo que tiene mayor coherencia que encierre un espacio oscuro. En la sección, Boullée da todo el protagonismo a ese espacio, figura frente a un fondo de materia casi descuidado. Lo lleno está vacío, carece de expresión. No se explica a sí mismo como cosa construida.

Ahora bien, existe una pega importante en la identificación de esta esfera interior como espacio femenino-maternal, de un edificio masculinamente adusto en lo material como el de Boullée. El cuerpo materno es siempre refugio y protección, pero un vientre tan descomunal como este raramente inspiraría esos sentimientos. Más bien al contrario, esta esfera provoca inquietud e incluso terror en el visitante. Para que un espacio sea maternal debe ser *heimlich*, es decir, doméstico, familiar y el ejemplo de Boullée es más bien *unheimlich*, ominoso.¹¹ El caso paradigmático de espacio *heimlich* sería naturalmente el de la vivienda.

La casa-madre

«*Je dis ma mère. Et c'est à vous que je pense. Ô Maison !
Maison des beaux étés obscurs de mon enfance.*»
(Milosz, *Mélancolie*)¹²

Gaston Bachelard nos viene a decir que la casa es, o debería ser siempre un edificio maternal, en el sentido de concebirse casi como sustituto, en el mundo, del útero materno, del que el hombre fue arrancado en su origen y al que el hombre aspira subconscientemente a volver.¹³ De esta idea básica pueden deducirse atributos de forma, de luz, incluso de temperatura que caracterizarían a la casa que mejor sabe ser madre, es decir, que mejor sabe proteger a su habitante. Ni su tamaño ni su riqueza, por ejemplo, hacen de la casa un mejor refugio. ¿Qué puede la imagen del palacio frente a la de la humilde cabaña? La mítica cabaña primitiva, mitad naturaleza, mitad arquitectura, precisamente por postularse como la casa-mito, como la primera casa del hombre, es la que cumple esa función fundamental de abrigo de manera más directa. No es otra cosa que eso. El palacio existe porque la casa del hombre no es solo refugio individual, sino que también es signo social.

La casa-madre no tiene porqué ser grande pero sí que debe ser profunda. La casa profunda, la casa madriguera es la que más garantías de protección da al animal temeroso, que es el ser humano, frente al cosmos exterior. La arquitectura popular de todos los tiempos y culturas abunda en

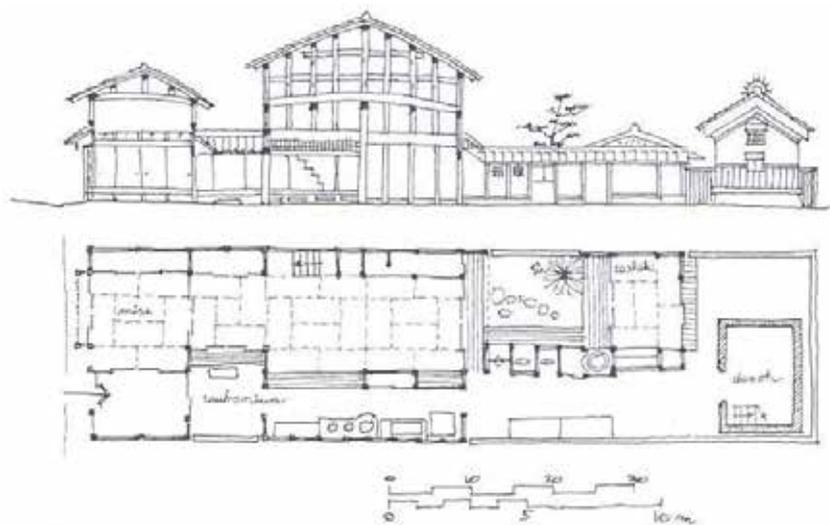
10. PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, 1994, *Etienne-Louis Boullée. 1728-1799*, Flammarion, París, p. 144-145.

11. Para la relación *Heimlich/Unheimlich*, Cfr. FREUD, Sigmund, 1919, "Das Unheimliche", *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V*, pp. 297-324, (traducción española: 1976, "Lo ominoso", *Obras Completas, Tomo XVII*, Amorrortu, Buenos Aires).

12. Citado en BACHELARD, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, París, Quadrige/PUF, (he utilizado la edición de 1998. Traducción española: *La poética del espacio*, 1965, FCE), p. 57.

13. Cfr. BACHELARD, Gaston, 1948, *La Terre et les rêveries du repos*, París, José Corti.

Figura 4. Machiya. Esquema de la planta y de la sección longitudinal. (SCHOENAUER, Norbert, 2003, *6,000 Years of Housing*, Norton, Nueva York)



tipos de viviendas en las que la función de la madriguera se hace explícita. La *machiya* de Kioto, la casa tradicional del artesano y del comerciante japonés, también conocida como *nido de anguilas* por ser estrecha y alargada, se hace cada vez más íntima conforme la penetramos. (fig. 4) Las dependencias abiertas al público –la tienda, el taller...–, son las primeras y están en contacto directo con la calle. Las habitaciones privadas de la familia, con el *tokonoma*, se sitúan al fondo. Al final del todo aparece el *dozoh*, una cámara construida en mampostería –el resto de la casa es de madera–, donde se guarda todo lo materialmente valioso de la familia con el fin de protegerlo frente al fuego.¹⁴

La casa, naturalmente, no debe ser un organismo totalmente cerrado, pero tampoco totalmente abierto, sino más bien entreabierto. La proliferación de amplias lunas de vidrio, sustituyendo a las ventanas tradicionales en las viviendas modernas, iría precisamente contra la ley ancestral de la casa como un escondite. Ocultar, esconder es una función primaria de la vida, es una necesidad vinculada a la economía y a la constitución de reservas. La caja de vidrio que es la casa Farnsworth no transgrede esta ley, porque el arquitecto entiende que la casa no termina en la membrana exterior transparente de la caja. La casa se apropia de alguna forma el bosque que la rodea, convirtiéndolo en su segunda piel.

Espacios públicos maternos

La lectura de Bachelard nos convence de la estrecha asociación existente entre casa y madre. Ahora bien ¿Sigue siendo válida nuestra intuición de partida en arquitecturas que no son domésticas? El espacio arquitectónico, desde el momento en el que permite la acogida de seres e independientemente de la actividad a desarrollar por esos seres que acoge ¿se puede siempre asociar a los atributos de lo femeninamente maternal? La función fundamental de la casa, de toda arquitectura privada, a fin de cuentas es la de ser refugio ¿Pero hasta qué punto debe expresar el espacio de lo público su componente protectora, su relativa domesticidad? Nos interesa reconducir nuestra investigación fuera de la casa, fuera del

14. SCHOENAUER, Norbert, 2003, *6,000 Years of Housing*, Nueva York, Norton, p. 205.

nido, reducto de lo femenino para el androcentrismo. Aceptamos el reto de rastrear indicios de femineidad en la esfera de lo público, donde la Razón ilustrada pretende imponer su *andromorfismo*. Empezaremos preguntándonos por el género de los espacios urbanos. La calle, espacio de todos y la ciudad en su conjunto podrían despertar sentimientos de protección en el ciudadano, en el hombre de ciudad acostumbrado a vivir en un contexto urbano y que encuentra hostilidad en los entornos naturales o no urbanizados.¹⁵ La ciudad propia, la ciudad en la que uno vive, es efectivamente vivida por el ciudadano como un entorno doméstico protector, compartido con el resto de la gran familia que integra junto a sus conciudadanos. Es así al menos con respecto a otras ciudades de las que no somos hijos y en las que por tanto nos sentimos desorientados.

El sentimiento de desarraigo que experimenta el forastero en una ciudad ajena tiene mucho que ver sin duda con la orfandad. Sin embargo la identificación con un determinado espacio urbano en el que uno ha crecido y se ha criado tiende a ser más fuerte conforme delimitamos su extensión. Puede que los vínculos que el ciudadano siente con su ciudad natal sean fuertes, pero aún lo son más los de su barrio o los de su calle natal. Los psicólogos ambientales Irvin Altman y Setha M. Low definen el apego al lugar como un proceso psicológico similar al que el niño experimenta con respecto a sus padres.¹⁶ El individuo ama el lugar asociado a su madre, –el lugar de su infancia–, tanto como a su madre y tiende vínculos con ese lugar muy parecidos a los vínculos familiares.

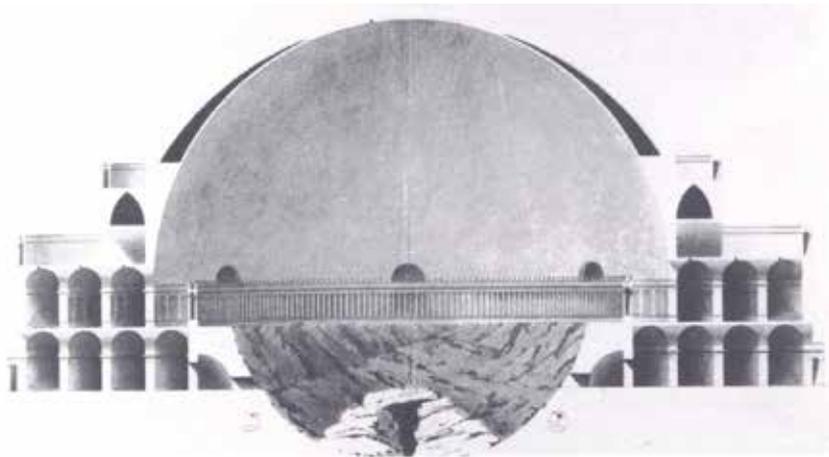
Cabría preguntarse entonces cómo debe ser un determinado lugar para convertirse en lugar maternal. Si somos nosotros los que, como usuarios de ese lugar, al vivirlo lo adoptamos como tal, o si el que planifica o proyecta dicho lugar tiene un margen de maniobra sobre su mayor o menor carácter maternal. Si puede constituirse un aparato de recomendaciones proyectuales con respecto a la calle, como el que se deduce de la reflexión de Bachelard con respecto a la casa. La experiencia parece decirnos que cualquier entorno, con unas condiciones mínimas de habitabilidad es susceptible de albergar un nido materno. El barrio, como la madre, es aceptado incondicionalmente, aun con mayor fuerza incluso si tiene algo de heterotópico o marginal. El cantante de tangos abandona el arrabal, suburbio bonaerense, como a su “vieja” y lo recuerda años más tarde con añoranza.¹⁷

15. Thomas Sharp asignaba a la ciudad una «fuerte y masculina virilidad» frente al campo, donde reinaba «la suave belleza, la riqueza, la fecundidad de la madre de los hombres, la tierra». Así como hemos querido darle carácter masculino a la materia, cuando etimológicamente es maternal, tendremos en cuenta, contra la visión del urbanista inglés la, por otra parte innegable vertiente femenina de la ciudad. (SHARP, Thomas, 1932, *Town and Countryside. Some Aspects of Urban and Rural Development*, Londres, Oxford UP, p. 11).

16. ALTMAN, Irwin y LOW, Setha M., 1992, *Place attachment*, Plenum Publishing, Nueva York, citado en HAYDEN, Dolores, 1995, *The Power of Place*, MIT Press, Cambridge, Mas., p. 16.

17. «Barrio tranquilo de mi ayer / como un triste atardecer / a tu esquina vuelvo viejo... / [...] / Pobre viejita la encontré / enfermita; yo le hablé / y me miró con unos ojos... / Con esos ojos / nublados por el llanto / como diciéndome por qué tardaste tanto...» (fragmento del tango *La casita de mis viejos*, escrito en 1932 por Enrique Cadícamo. Un ejemplo entre muchos otros de asociación de decrepitud física de madre y barrio). Igualmente para Carlos Barral, el de Calafell es un «*paísaje uterino*» (Entrevista en RTVE de Joaquín Soler Serrano, 1977).

Figura 5. Templo de la Razón y la Naturaleza (Etienne-Louis Boullée, 1793, LANKHEIT, Klaus, 1968, *Der Tempel der Vernunft: Unveröffentlichte Zeichnungen Von Etienne-Louis Boullée*, Basilea y Stuttgart, Birkhauser)



Razón – Naturaleza. Hombre – Mujer

El análisis de los aspectos *heimlich*, maternos o femeninos del espacio urbano nos parece lo suficientemente complejo como para merecer una dedicación independiente. Su complejidad viene en parte del hecho de que es el propio usuario, de manera subjetiva y mediante una apropiación sentimental espontánea, quien decide sobre su carácter doméstico. En cambio, el presente texto sí puede aspirar a esbozar una mínima teoría sobre esos hipotéticos atributos femeninos o maternos para el caso de los edificios *unheimlich*, institucionales, públicos, monumentales y representativos, como el cenotafio de Boullée.

La cultura ilustrada defiende la virtud de lo original, de lo que está primero y antes que el resto, de su pureza, que le da una autoridad como principio moralizante, como regla de conducta y de juicio. Ahora bien, el culto a los orígenes es ya en cierta forma un culto a la madre, desde el momento en el que se sitúa la Naturaleza en esos orígenes. Por eso no debería de extrañarnos que las formas varoniles, adustas y severas de la arquitectura de la Razón, compartan protagonismo con otras formas diferentes, probablemente más femeninas, sobre las que reposa una evocación directa de la Naturaleza. Para la mentalidad ilustrada, parece inevitable que la dualidad conceptual Razón-Naturaleza dé lugar a una dualidad formal Hombre-Mujer. Lo vemos bastante nítidamente en otro proyecto de Boullée algo menos conocido: El templo de la Razón y de la Naturaleza, datado según Klaus Lankheit en 1793¹⁸ (fig. 5) En lugar de una esfera tenemos aquí dos semiesferas concéntricas y de diámetros diferentes. La más grande es la tersa cúpula superior. La más pequeña está excavada en el terreno y parece corresponder a una gruta rocosa. En el siglo XVIII, la roca es un elemento de iconografía arquitectónica asociado a la representación de la naturaleza¹⁹, una razón más que confirma que esta semiesfera inferior más pequeña, es el elemento que simboliza la Naturaleza, mientras que la superior simboliza la Razón. Esta es al menos la lectura de Richard Sennet, quien llama nuestra atención sobre la oscura fisura vertical situada en el

18. LANKHEIT, Klaus, 1968, *Der Tempel der Vernunft: Unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne-Louis Boullée*, Birkhauser, Basilea y Stuttgart, p. 18.

19. Cfr. MOSSER, Monique, 1983, "Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIIIème siècle", *Revue de l'Art*, n° 58-59, pp. 53-74.

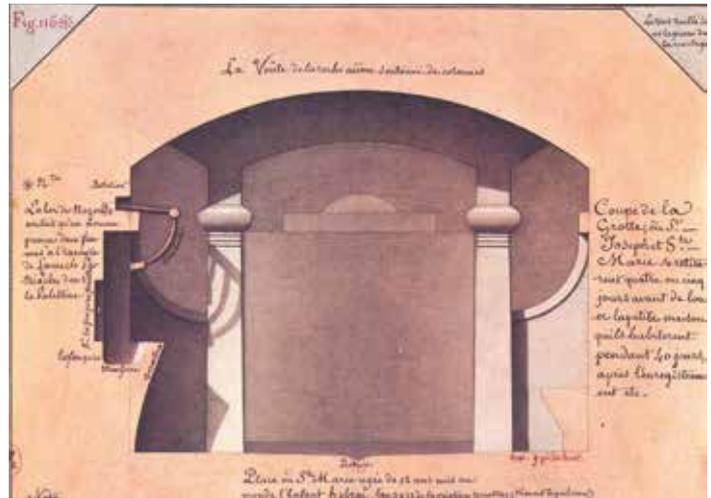
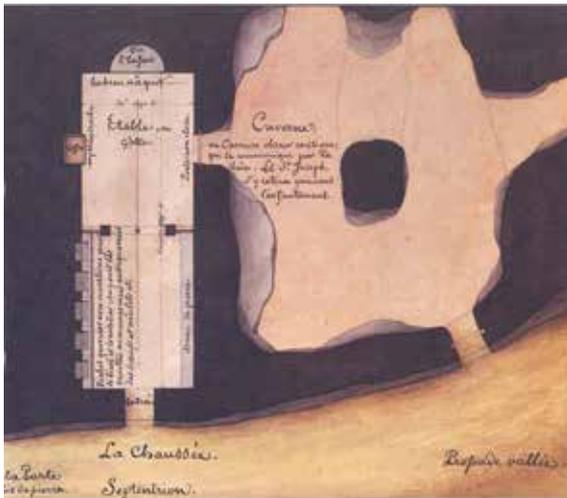


Figura 6. «Place où St.-Marie, âgée de 12 ans mis au monde l'enfant hebreu...» (LEQUEU, Jean-Jacques, *Architecture civile*, B.N.F., Estampes, Ha 80 fol.)

extremo inferior²⁰. Parece la entrada de la gruta, y el dibujo de Boullée la enfatiza iluminándola más que el resto del hemisferio rocoso. No creo que la lectura que hace Philippe Madec de esta sección sea totalmente incompatible con la de Sennet. Para él, la cúpula superior es el «vientre embarazado» que se sitúa sobre este «sexo primitivo y áspero.»²¹ ¿Y no hay acaso entre la Razón ilustrada y el entendimiento de la naturaleza en esa época una especie de relación filial?

En un texto fundamental para entender la asociación, generada por la mentalidad ilustrada, entre lo femenino y la Naturaleza, comprendemos que esta relación es sobre todo de sometimiento. La Razón, asociada al hombre, se sitúa sobre la Naturaleza, asociada a la mujer, para proceder a su explotación y aprovechamiento²². Ahora bien, la norma que parece sostener que en este tipo de edificios duales o andróginos la parte masculina debe asociarse a la mayor sofisticación arquitectónica, –la *cabaña* elevada– y la parte femenina a la más primitiva –la caverna enterrada–, presenta una excepción genial en la obra de Jean-Jacques Lequeu. Este arquitecto y dibujante nació en 1757 en Ruán. En París llegó a trabajar en el estudio de Jacques-Germain Soufflot, donde estuvo a las órdenes del sobrino del anciano arquitecto, François Soufflot *le Romain*, que acababa de volver de Roma.²³ No se tienen documentos que confirmen la fecha de su muerte, aunque existe un inventario de las obras que donó a la *Bibliothèque du Roi* fechado en 1825. Entre estas obras de Lequeu que se custodian hoy en la Biblioteca Nacional de Francia, encontraremos los ejemplos más interesantes de la expresión de lo femenino-maternal en arquitectura.

Lequeu imagina el nacimiento de Jesucristo en una gruta con dos partes bien diferenciadas, adoptando la separación de dependencias por géneros, usual en la vivienda burguesa tradicional. (fig. 6) Aquí las estancias propias

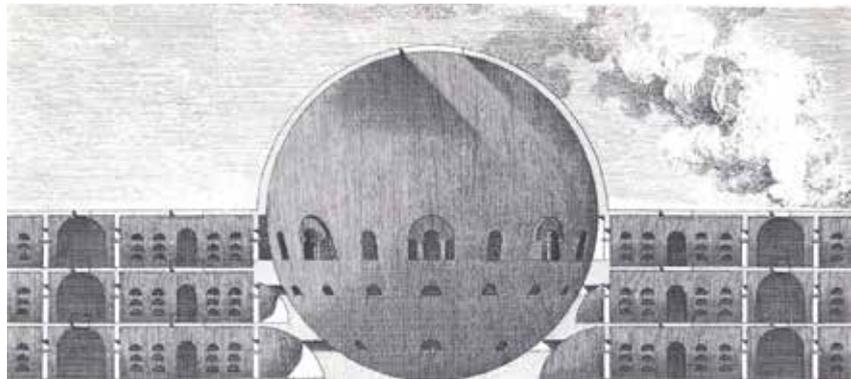
20. SENNET, Richard, 1994, *Flesh and Stone*, Nueva York, Norton, (traducción española: 1997, *Carne y piedra*, Madrid, Alianza Editorial), p. 294-295.

21. MADEC, Philippe, 1986, *Boullée*, París, Hazan (traducción española: 1997, Madrid, Akal), p. 79.

22. MOLINA PETIT, Cristina, 1994, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos.

23. LEQUEU, Jean-Jacques, *Architecture civile*, B.N.F., Estampes, Ha 80 fol.

Figura 7. Proyecto de cementerio para la ciudad ideal de Chaux. Sección (1804, VIDLER, Anthony, 1987, Ledoux, París, Hazan (traducción española: 1994, Madrid, Akal)



de la mujer –la virgen María y también el lugar del parto y el establo–, son las que presentan formas más cercanas a lo arquitectónico. La planta de esta parte se inspira claramente en el templo religioso cristiano. Se reserva una especie de ábside como el lugar preciso *donde nació el niño hebreo*. La nave quedaría dividida en dos partes iguales por un arco con dos pilares. La parte exterior, como un atrio al que se accede por una estrecha entrada, alberga los pesebres para el ganado. La interior cuenta además con un cofre para situar al recién nacido frente a la conexión con las dependencias masculinas, *caverna o cantera oscura que se comunica mediante la abertura y donde San José se retiró durante el parto*. La cueva masculina ni siquiera es representada en sección por el arquitecto.

Para Lequeu el varón solo merece una primitiva caverna, porque la arquitectura es mujer. Esto explicaría la menor importancia que para Kaufmann tiene este arquitecto con respecto a Boullée y Ledoux. De los tres arquitectos revolucionarios, Lequeu «representa la última etapa trágica del movimiento revolucionario, la desesperación, la resignación y la vuelta al pasado.»²⁴ Se trata quizás de una lectura matizable. De los tres, Lequeu es posiblemente el más barroco. De los tres, Lequeu es posiblemente el que muestra mayor escepticismo respecto a la ideología ilustrada, el que con mayor precocidad ejercita por tanto esa necesaria dialéctica del dúo de convencionales equivalencias:

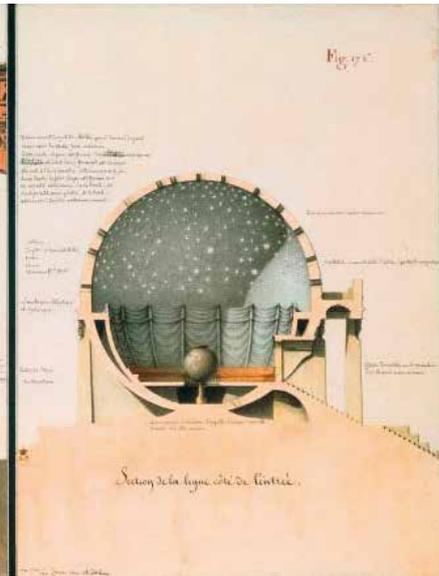
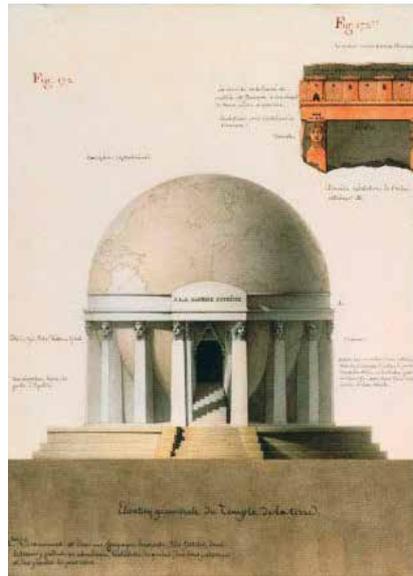
Razón = arquitectura tersa, geometría, abstracción = hombre.
Naturaleza = Rocalla = mujer.

El tratamiento dialéctico que hace el arquitecto de Ruán de estas convenciones, asociando al hombre a lo primitivo, a lo áspero, lo activo y brutal y la mujer a lo civilizado, nos proporciona el correlato en lo espacial del atlante y la cariátide.

Templos con cuerpo de mujer

La arquitectura de cúpulas, esferas y bóvedas que proyectan los arquitectos revolucionarios se valora generalmente desde la referencia a lo cósmico y la evocación del universo, como en el caso del conocido Cenotafio de Newton que hemos visto, o bien desde la metáfora del vacío impenetrable, como en el cementerio de Chaux de Ledoux. (fig. 7) Ahora bien, lo cóncavo es también lo que protege y abriga, por lo que sería

24. KAUFMANN, *Op. cit.*, p. 58.



Figuras 8 y 9. Templo de la Tierra y Templo de la Igualdad. Alzados y secciones (LEQUEU, Jean-Jacques, *Architecture civile*, B.N.F., Estampes, Ha 80 fol.)

Figura 10. Monstruo en el Bosque Sagrado de Bomarzo

Figura 11. Sirena en el Bosque Sagrado de Bomarzo

importante indagar en el significado que esos espacios esféricos, cupulados o abovedados pueden ofrecer desde el interior, como concavidades. Si el primer gesto de la madre es el de hacernos un hueco en su seno, tales espacios, independientemente de su simbología masculina ofrecen otra femenina más sutil, relacionada con su concavidad protectora y maternal. En ese sentido, la obra de Jean-Jacques Lequeu cobra mayor importancia, al trabajar sobre dimensiones más modestas y por tanto más *heimlich*, permitiendo que la esfera, que la cúpula, que la bóveda traduzcan sentimientos de protección maternal, de abrigo, de refugio.

En sus dos proyectos con formas esféricas, el Templo de la Tierra y el Templo de la Igualdad (figs. 8 y 9) se recurre incluso a ahuecar el interior y la puerta recibe un tratamiento monumental proporcionado, que está lejos de parecerse al de los conductos aplastantes por los que el visitante accede al cenotafio de Newton. Si el cuerpo de la mujer puede ser edificio, la puerta adquiere una importancia capital. El objetivo de mantener a resguardo el espacio sagrado que se alberga en su interior, condiciona la forma de los huecos que posee el edificio-cuerpo femenino. Sus puertas y ventanas no tienen nada que ver con las del edificio-cuerpo masculino, que lo que pretende, más que nada es devorarnos. Frente a la brutal puerta-fauces



Figura 12. Imagen del corto "El amante menguante", incluido en la película *Hable con ella* (dir.: Pedro Almodóvar, 2002)

Figura 13. "Le Rendez-vous de Bellevue" (LEQUEU, Jean-Jacques, *Architecture civile*, B.N.F., Estampes, Ha 80 fol.)



del monstruo del jardín manierista de Bomarzo, (fig. 10) encontramos en ese mismo lugar, la puerta-sexo o puerta vaginal de la Sirena, mucho más discreta. (fig. 11) Mientras que la una se abalanza sobre nosotros, la otra nos atrae sutilmente despertando nuestra curiosidad por lo que esconde. Por la puerta vaginal nos deslizamos subrepticamente (fig. 12) y las ventanas del edificio-cuerpo femenino –ventanas vaginales–, más que ojos para ver el exterior son asimilables a ojos de cerradura, para escudriñar el interior. Lequeu parece querer darlo a entender en la torre del desmembrado y enigmático edificio de *Le Rendez-vous de Bellevue*. (fig. 13)

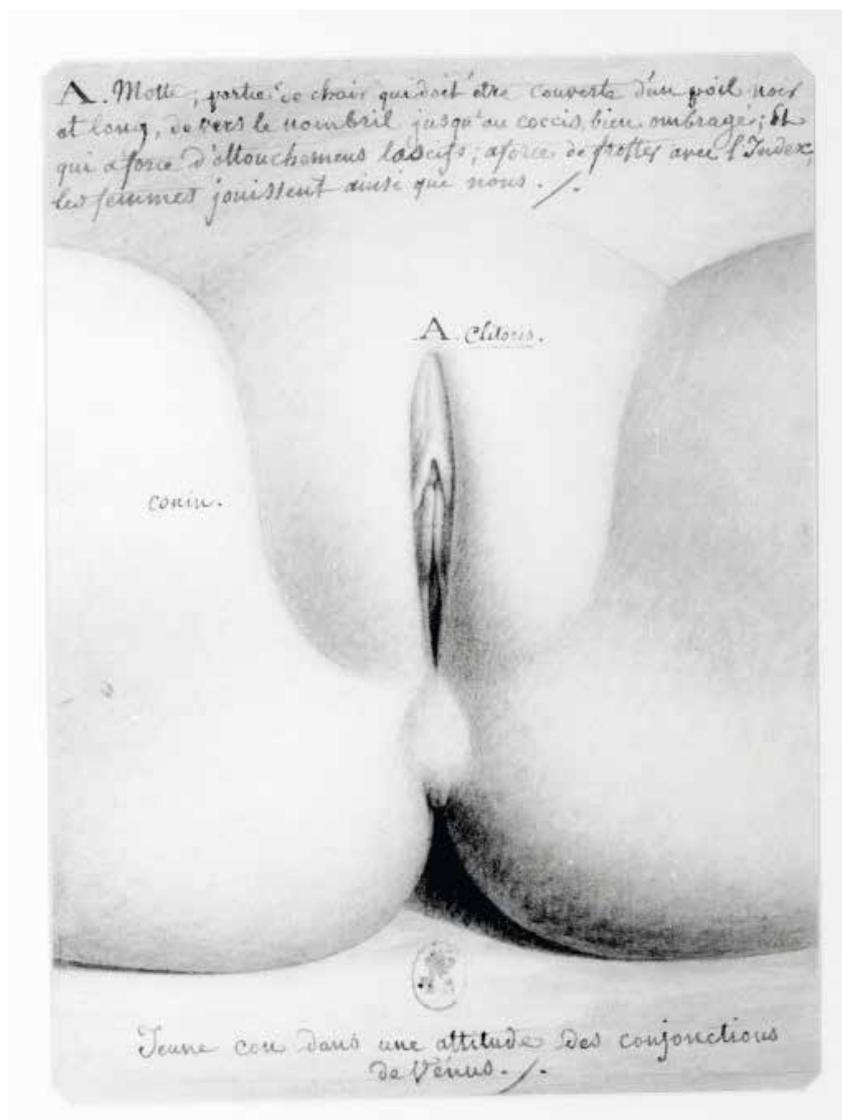
Sin embargo, donde con mayor amplitud y claridad desarrollará Lequeu el tema del edificio-cuerpo femenino al que se accede por una puerta vaginal, será en las láminas de *Figures Lascives*²⁵ donde reproduce del natural el sexo femenino.²⁶ (fig. 14) Según Vidler, los estudios naturalistas que incluye Lequeu entre sus representaciones de edificios con caras, cabezas o partes del cuerpo humano «...eran el prefacio de sus diseños, "más serios", de edificios: una especie de investigación prearquitectónica en lo que Lequeu consideraba claramente como la ciencia de la fisonomía arquitectónica.»²⁷ El análisis de Vidler se centra básicamente en los retratos y caras realizados por Lequeu, comparándolos con las fachadas de sus proyectos de edificios. Nuestra hipótesis es que la *fisonomía arquitectónica* también es aplicable

25. LEQUEU, Jean-Jacques, *Figures lascives*, B.N.F., Estampes, Ae 15 fol.

26. Cfr. a propósito de estas láminas GUILLERME, Jacques, septiembre de 1965, "Lequeu et l'invention du mauvais goût », *Gazette des Beaux Arts*, pp. 153-166.

27. VIDLER, Anthony, 1987, *Ledoux*, Hazan, París, (traducción española: 1994, Madrid, Akal), p. 182.

Figura 14. "Jeune con dans une attitude des conjonctions de Vénus" (LEQUEU, Jean-Jacques, *Figures lascives*, B.N.F., Estampes, Ae 15 fol.)



a estas láminas, donde más que representar el sexo femenino, Lequeu está representando auténticas fachadas de edificios. Tanto la simetría monumentalizadora, como la geometrización embellecedora de las curvas del dibujo y el tratamiento marmóreo de la carne, contribuyen a que pensemos en estas imágenes como si se tratase de imágenes que reproducen templos, –Templo de la Mujer, Templo de la Maternidad...–, del tipo de los imaginados por la gran arquitectura revolucionaria.

¿Estamos entonces ante una *investigación prearquitectónica* correspondiente a edificios *unheimlich* que el arquitecto trata de resolver con formas *heimlich* procedentes de la madre o de la mujer? Los genitales femeninos, nos dice Freud, significan frecuentemente para nosotros «la puerta de acceso al antiguo solar de la criatura que fuimos, al lugar en que cada quien ha morado al comienzo». Algo por tanto íntimo y familiar (*heimlich*), pero algo que puede también ser percibido como ominoso (*unheimlich*), desde el momento en que se nos impone como la imposibilidad física de la vuelta al útero materno. «El prefijo “un” de la palabra *unheimlich*, continua el psicoanalista, es la marca de la represión.»²⁸

28. FREUD, *Op. cit.*

Lo que más ominoso nos resulta es lo que alguna vez nos resultó lo más familiar. He ahí un argumento que puede confirmar que las concavidades cósmicas revolucionarias, tan solemnes y trascendentes, son también concavidades maternas o femeninas.

El pensamiento ilustrado apuntala una razón patriarcal que aparta a la mujer de lo público relegándola a la esfera de lo privado. La producción arquitectónica ilustrada es coherente con dicha razón del androcentrismo, lo que se refleja sobre todo en las formas exteriores de los edificios. Los templos y demás edificios públicos responden a la lógica de asignación de estilos por géneros. Sin embargo, un análisis detenido del espacio interior, sustancia en la que se concentra la sutileza de la arquitectura, desvelaría algunas ambigüedades, que se hacen evidentes en ciertas obras de Jean-Jacques Lequeu. No es solo la opción por dimensiones más humanas que invitan a otro entendimiento de la concavidad. Es también la transgresión de determinados códigos simbólicos del androcentrismo y la introducción en su propio método de factores psicológicos complejos, como el sugerido por la dicotomía *heimlich/unheimlich*. Con la obra enigmática de Lequeu comienza a desplegarse ante nosotros una razón postilustrada que se enriquece con dialécticas como las relativas a la expresión del género en arquitectura.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, Irwin y LOW, Setha M., 1992, *Place attachment*, Nueva York, Plenum Publishing.
- ARGAN, Giulio Carlo, 1951, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Turín, Einaudi, (he utilizado la edición de 1966).
- BACHELARD, Gaston, 1948, *La Terre et les rêveries du repos*, París, José Corti, (he utilizado la edición de 2010).
- BACHELARD, Gaston, 1957, *La poétique de l'espace*, París, Quadrige/PUF, (he utilizado la edición de 1998. Traducción española: *La poética del espacio*, 1965, FCE).
- BLONDEL, Jacques-François, 1737, *De la distribution des maisons de plaisance et de la décoration des édifices en général*, París, Jombert.
- BLONDEL, Jacques-François, 1771-1777, *Cours d'Architecture... contenant les leçons données en 1750 et les années suivantes*, París, Patte.
- D'ORS, Eugenio, 1922, *Lo Barroco*, (1922) Madrid, Tecnos, (he utilizado la edición de 1993).
- FREUD, Sigmund, 1919, "Das Unheimliche", *Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V, pp. 297-324, (traducción española: 1976, "Lo ominoso", *Obras Completas, Tomo XVII*, Buenos Aires, Amorrortu).
- GUILLERME, Jacques, septiembre de 1965, "Lequeu et l'invention du mauvais goût", *Gazette des Beaux Arts*, pp. 153-166.
- HAYDEN, Dolores, 1995, *The Power of Place*, Cambridge, Mas., MIT Press.
- KAUFMANN, Emil, 1952, *Three Revolutionary Architects*, Philadelphia, APS, 1952, (traducción española: 1980, *Tres arquitectos revolucionarios*, Barcelona, Gili).
- LANKHEIT, Klaus, 1968, *Der Tempel der Vernunft: Unveröffentlichte Zeichnungen von Etienne-Louis Boullée*, Basilea y Stuttgart, Birkhauser.
- LEQUEU, Jean-Jacques, *Architecture civile*, B.N.F., Estampes, *Ha 80 fol.*
- LEQUEU, Jean-Jacques, *Figures lascives*, B.N.F., Estampes, *Ae 15 fol.*
- MADEC, Philippe, 1986, *Boullée*, París, Hazan (traducción española: 1997, Madrid, Akal).
- MOLINA PETIT, Cristina, 1994, *Dialéctica feminista de la Ilustración*, Barcelona, Anthropos
- MOSSER, Monique, 1983, "Le rocher et la colonne. Un thème d'iconographie architecturale au XVIIIème siècle", *Revue de l'Art*, nº 58-59, pp. 53-74.
- PÉROUSE DE MONTCLOS, Jean-Marie, 1994, *Etienne-Louis Boullée. 1728-1799*, París, Flammarion.
- RAMÍREZ, Juan Antonio, 2003, *Edificios-cuerpo*, Madrid, Siruela.
- SCHOENAUER, Norbert, 2003, *6,000 Years of Housing*, Nueva York, Norton.
- SENNET, Richard, 1994, *Flesh and Stone*, Nueva York, Norton, (traducción española: 1997, *Carne y piedra*, Madrid, Alianza Editorial).
- SHARP, Thomas, 1932, *Town and Countryside. Some Aspects of Urban and Rural Development*, Londres, Oxford UP
- VIDLER, Anthony, 1987, *The Writing of the Walls. Architectural Theory in the late Enlightenment*, Princeton, P.A.P. (traducción española: 1997, *El espacio de la Ilustración*, Madrid, Alianza Editorial).
- VIDLER, Anthony, 1987, *Ledoux*, París, Hazan (traducción española: 1994, Madrid, Akal).
- VOGT, Adolf Max, 1969, *Boullée Newton-Denkmal Sakralbau und Kugelidee*, Basilea y Stuttgart, Birkhäuser.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

José María Silva Hernández-Gil

Universidad Politécnica de Madrid / josetilvarq@gmail.com

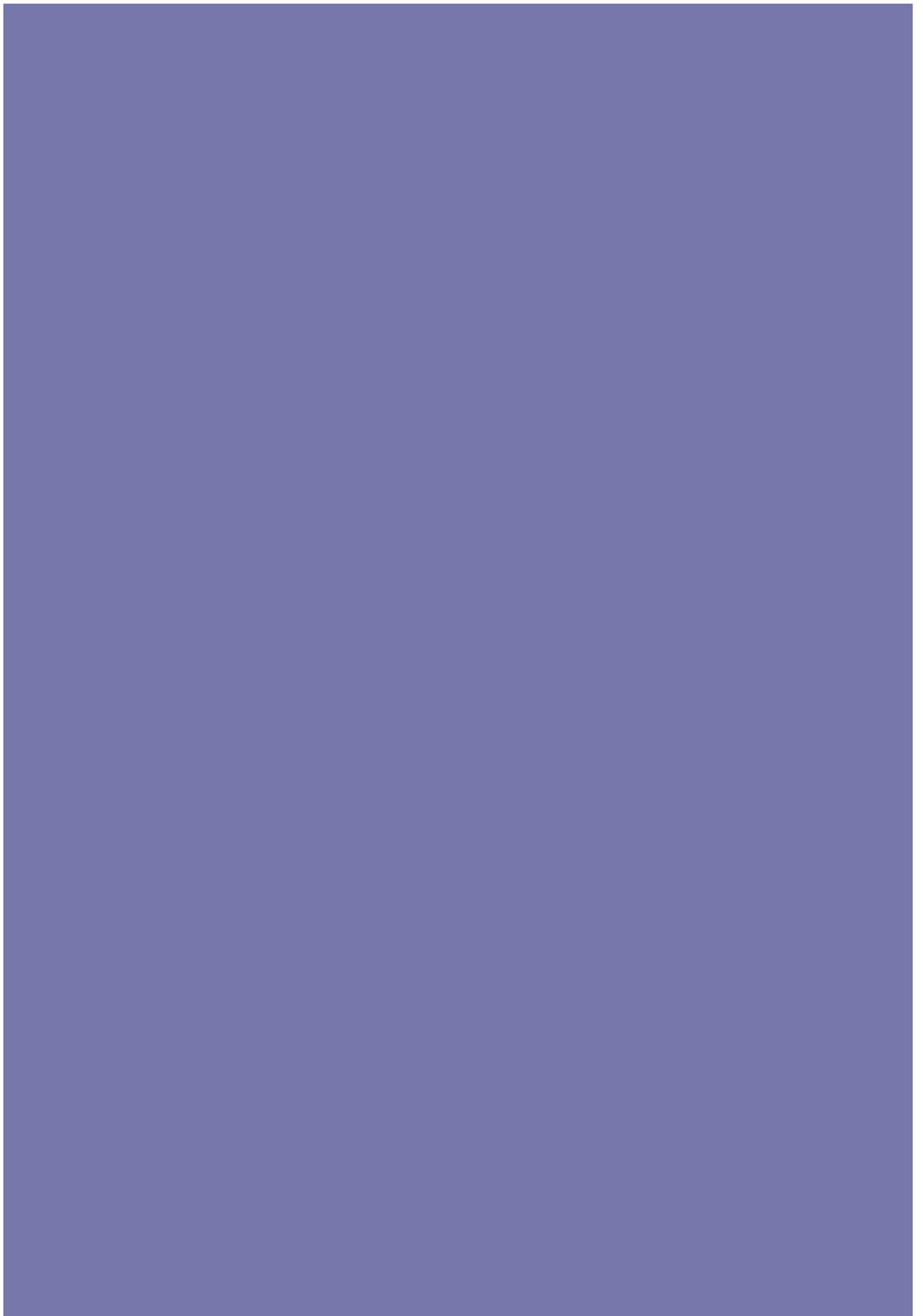
*Un lugar para el hombre:
hacia una monumentalidad moderna /
A place for man: towards a modern monumentality*

El problema de la monumentalidad constituye uno de los aspectos más conflictivos de la modernidad. Inevitablemente asociado a la arquitectura decimonónica con la que quiere romper, la teoría y la obra moderna se debatiría desde sus orígenes entre la eliminación del simbolismo y la permanencia del carácter representativo en el objeto arquitectónico, entre la ruptura con formalidades pasadas y la aceptación del carácter clásico previo. Este escrito indaga, por medio del análisis de algunas de las principales posturas surgidas desde los albores del Movimiento Moderno hasta la crisis postmoderna, en esta diatriba con la pretensión de entender la ausencia o existencia de una monumentalidad verdaderamente moderna; una alternativa autónoma, propia de la nueva arquitectura, e independiente de simbologías y condiciones formales heredadas.

The problem of monumentality constitutes one of the most conflicting aspects in modernism. Inevitably associated with the subject of its criticism, Nineteenth century architecture, modern theory and practice struggled from its inception between obliterating symbolism and maintaining the representative character of the architectural object, between rupturing with past formalisms and accepting the former classic character. This text investigates, through the analysis of some of the main positions appeared since the origin of the Modern Movement to the postmodern crisis, this diatribe, in an intent to understand the existence of an essentially modern monumentality; an autonomous alternative, characteristic of the new architecture and independent of any inherited symbolologies or formal conditions.

Monumentalidad / Modernidad / Clasicismo / Lugar / Humanismo / Frontalidad / Postmodernidad
/// Monumentality / Modernism / Classicism / Place / Humanism / Frontality / Postmodernism

Fecha de envío: 14/04/2015 | Fecha de aceptación: 14/06/2015



«Nuestra sociedad ha de volver a tener el orden correcto. Aunque en realidad es incorrecto decir “debemos volver”, la expresión adecuada sería: hemos de recrear el orden que es necesario para nuestra organización social»

Alvar Aalto, “The decline of public building” (1953)¹

Una de las cuestiones críticas a las que se enfrentó la arquitectura del siglo XX es la idea de monumentalidad, entendida ésta como la cualidad de orden espiritual que convierte a un edificio en símbolo de los ideales de la sociedad que lo erige. La construcción del monumento se situó en el centro del debate arquitectónico desde que las vanguardias artísticas rompieran con los valores, estilos y formas decimonónicas en las primeras décadas del siglo; cuando el hombre moderno despreció los símbolos heredados en un intento de construir el futuro y reiniciar la historia sobre la base de unos principios sociales, técnicos y estéticos nuevos: «La Arquitectura Moderna no es unas pocas ramas de un árbol viejo –es un nuevo crecimiento naciendo desde la raíz misma»².

En éste clima rupturista, y pese a su condición informal –puramente espiritual y simbólica–, la idea de monumento no escapó a la asociación con antecedentes clásicos respecto a los cuales, en la cultura occidental, se entendía dependiente de manera inevitable. La monumentalidad representaría, en consecuencia, un aspecto profundamente conflictivo para la teoría moderna, que durante más de medio siglo se debatió entre la necesidad de expresar arquitectónicamente los ideales de su época o renunciar a la comunicación de los mismos por medio de formas construidas; dilema ideológico que cuestionaría no sólo el potencial simbólico de la arquitectura sino, además, la posibilidad misma de definir una arquitectura a la vez *monumental* y *moderna*.

Humanismo clásico y ambigüedad vanguardista

«Hemos perdido el sentido de lo monumental, lo ligero, lo estático, y hemos enriquecido nuestra sensibilidad con el gusto por lo pesado y lo práctico [...] ha llegado el momento de desembarazarnos de la fúnebre arquitectura conmemorativa; la arquitectura debe ser algo más vital y la mejor manera de alcanzar ese algo es derribar todos los monumentos y pavimentos monumentales, arcadas y escalinatas...»³. En el año 1914, los futuristas italianos Antonio Sant’Elia y Ugo Nebbia escriben el “Messaggio”, un manifiesto esencial para la embrionaria arquitectura moderna en el que

1. AALTO, Alvar. “The decline of public building”. *Arkkitehti*. 1953, nº 9-10. Trad.: SCHILD, Göran (ed.). Alvar Aalto in his own words. Helsinki: Otava, 1997. p. 211
2. GROPIUS, Walter. *Scope of total architecture*. Nueva York: Collier Books, 1956. p. 83
3. NEBBIA, Ugo y SANT’ELIA, Antonio. “Messaggio” (1914). En: BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985. pp. 134-135.

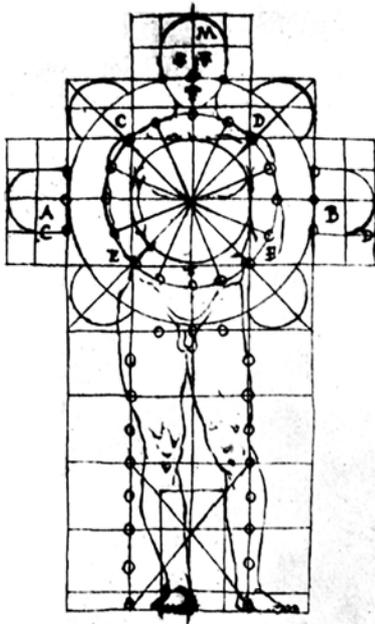


Fig. 1 (arriba). Dibujo de Francesco di Giorgio de planta de iglesia de con figura humana inscrita, S. XV. Tomado de: WITTKOWER, Rudolf. *Architectural principles in the age of humanism*. Londres: Alec Tiranti, 1971

Fig. 2 (derecha). The High School (1825-29), Thomas Hamilton ilustrado en *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Tomado de: RICHARDSON, Albert Edward. *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Nueva York y Londres: W.W. Norton & Company, 1982



se reclama el derribo de los monumentos del pasado por ser incapaces de representar a la ya nueva realidad social y económica, los nuevos tiempos. Se ha de eliminar la idea de monumentalidad que, establecida desde la recuperación renacentista de la cultura clásica, pretende representar, por medio de la medida y la proporción humana, el orden de la Naturaleza.

Un ideal, el humanismo *vitruviano*, que simboliza al hombre proyectándolo en la obra arquitectónica [Fig. 1] y que, en los albores de la modernidad, aún seguiría vigente, como refleja la publicación ese mismo año, en 1914, de *The Architecture of Humanism*⁴ de Geoffrey Scott y *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland* de A.E. Richardson: «Lo monumental en arquitectura, como en la Naturaleza, es universal, es eterno, y es verdadero»⁵. En éstos textos la arquitectura clásica se entiende como la representación construida de la armonía natural y, por tanto, el símbolo eterno del hombre; un vínculo entre estilo y carácter monumental que tendría una influencia tal en la cultura occidental como para asociar irremediablemente las cualidades de la arquitectura clásica –«una indescriptible austeridad y lejanía, un sentido de tranquila dignidad, una solidez, firmeza, y simplicidad de efecto que impresiona a la mente junto a la grandeza de la idea»⁶– con la *forma* característica de la monumentalidad [Fig. 2].

La propuesta futurista, al contrario, propondría acabar con esta *fúnebre arquitectura conmemorativa*, reemplazándola con construcciones nuevas acorde con la sensibilidad propia de la época. La idea de monumento, sin embargo, no desaparece ya que aquellos obsoletos se sustituyen por otros, nuevos, nacidos de un ideal diverso, la *máquina*: «así como los antiguos tomaban su inspiración de los elementos del mundo natural, también nosotros –material y espiritualmente artificiales– debemos hallar la nuestra en

4. SCOTT, Geoffrey. *The Architecture of Humanism: A Study in the History of Taste*. Londres: Constable, 1914.

5. RICHARDSON, Albert Edward. *Monumental classic architecture in Great Britain and Ireland*. Londres: Bastford, 1914. p. 9.

6. *Ibid.* p. 2.

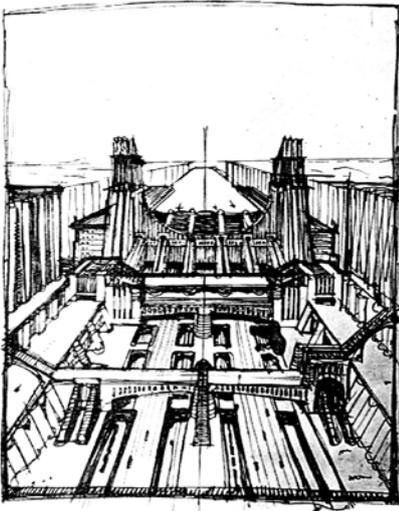
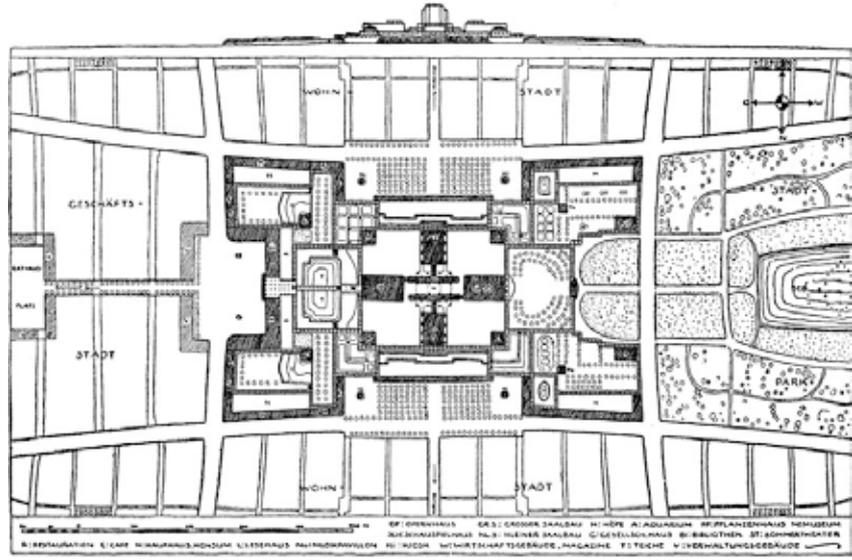


Fig. 3. Boceto de la Stazione Aeroplani (1912), Antonio Sant'Elia. Tomado de: BANHAM, Reyner. *Teoría y diseño en la primera era de la máquina*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1985

Fig. 4. Planta y alzado del Städtkrone (1919), Bruno Taut. Tomado de: "The city crown by Bruno Taut". *Journal of architectural education*. 2009, Octubre



el nuevo mundo mecánico que hemos creado»⁷. El futurismo, por tanto, rechaza el carácter eterno tanto de la simbología como de la forma clásica asociada, pero considera que la sociedad maquinista aún requiere de monumentos que representen sus ideales ya que la arquitectura no puede quedar reducida a «una árida combinación de practicismo y utilidad; por el contrario, sigue siendo arte, es decir síntesis y expresión»⁸. El concepto de monumentalidad persiste, modificándose aquello que se simboliza y el lenguaje que lo materializa. Los dibujos y propuestas de Sant'Elia demostrarían esta voluntad reflejando, sin embargo, una contradicción esencial: la definición del *nuevo* carácter monumental se apoya, con pocas variaciones, en las propiedades formales de la arquitectura clásica –las ideas de solidez, estabilidad y simplicidad previamente descritas–; ante la necesidad de elaborar de manera instantánea una nueva monumentalidad, Sant'Elia recurre a la presencia clásica –y, según Richardson, eterna–. Siendo la forma distinta, la impresión es similar [Fig.3].

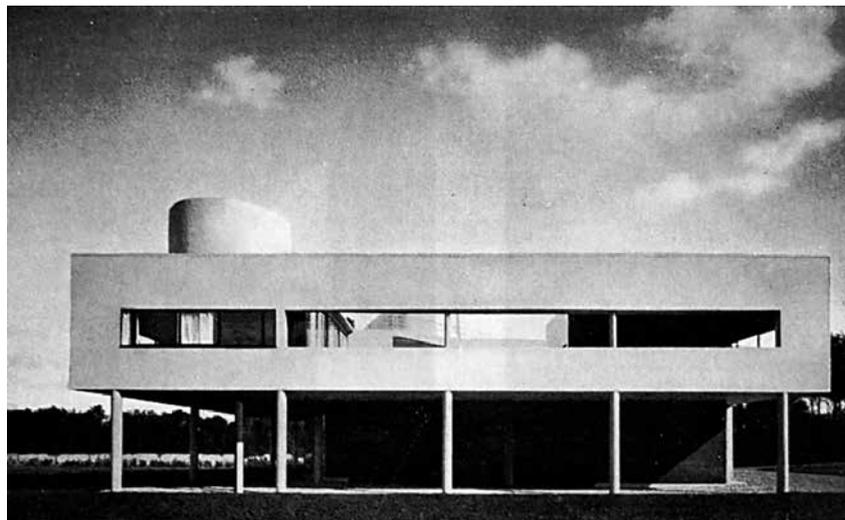
En consonancia con las ideas del “Messaggio”, apenas cuatro años después, Bruno Taut publicaría el “Städtkrone”, una propuesta de centro urbano ideal –la corona de la ciudad– que, cumpliendo la función monumental que en la ciudad antigua tuvieron las catedrales, fuese capaz de representar físicamente las necesidades espirituales de la sociedad moderna: «Ningún esfuerzo de la imaginación humana puede conducirnos a las más profundas formas físicas si no está enraizado en la vida espiritual y existencia interior de la humanidad»⁹. La intensidad teórica de la propuesta sufriría en su formalización, como en la obra de Sant'Elia, de una fuerte dependencia respecto de la herencia clásica; los nuevos ideales de la nueva ciudad recurren, sin embargo, a la simetría y el orden de la ciudad antigua y obsoleta. Sería quizá el clasicismo inherente a estas propuestas el motivo de su temprano abandono por parte del Movimiento Moderno, al entenderse su condición monumental una evocación excesiva de aquel pasado que se quería dejar atrás [Fig.4].

7. NEBBIA y SANT'ELIA. “Messaggio”. p. 135.

8. *Ibid.*

9. TAUT, Bruno. *Die Städtkrone*. Jena: Diederich, 1919. Trad.: “The city crown by Bruno Taut”. *Journal of architectural education*. 2009, Octubre. pp. 121-134.

Fig. 5. Alzado de la Villa Savoya (1929-31), Le Corbusier. Tomado de: BOESINGER, Willy (ed.). *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1929-1934*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1995



Monumentalidad y los maestros modernos

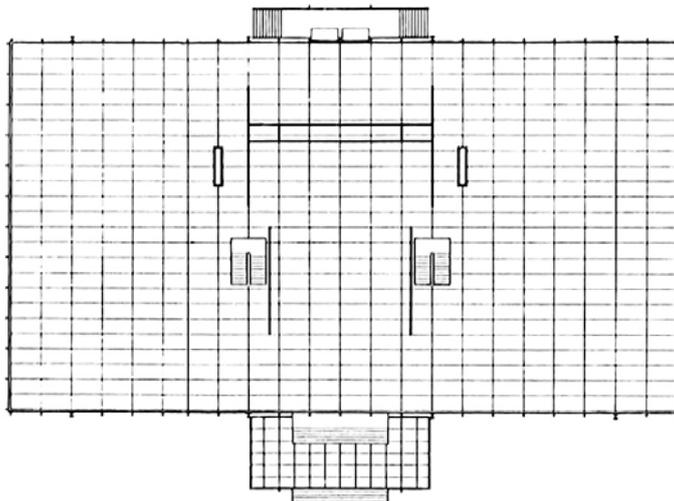
Si bien el Movimiento Moderno replanteó los símbolos y eliminó la influencia estilística del siglo anterior, no obstante, y a pesar de sus radicales propuestas tanto a nivel espacial como plástico, la condición representativa aún residiría en el carácter clásico. Esta ambigüedad es perceptible en la obra –y, hasta cierto punto, en los escritos– de algunos de los maestros que establecieron los parámetros estéticos de la modernidad canónica, como es el caso de Adolf Loos, Mies van der Rohe o Le Corbusier. Este último, ya en *Vers une architecture* (1923)¹⁰, uno de sus textos fundamentales, rechaza la validez de los estilos pseudo-monumentales decimonónicos; una nueva arquitectura se considera necesaria, con nuevas formas, expresión del presente mecánico. Sin embargo la lección de la historia no es totalmente inútil y las grandes obras del pasado –el Acrópolis, el Panteón o San Pedro de Miguel Ángel– ofrecen el carácter al que esta arquitectura ha de aspirar para ser *pura creación del espíritu*. Así, aunque se rechazan los lenguajes y las simbologías heredadas, no se niega la necesidad de su carácter representativo. Al igual que sucedería con futuristas y expresionistas, la propuesta arquitectónica defendida por Le Corbusier, a pesar de lo revolucionario de sus postulados, manifiesta dependencias claras respecto de la idea clásica de monumentalidad y de las cualidades formales que la distinguen: grandeza de idea, juego escalar, elaborada frontalidad, etc.; aunque la forma, el estilo y el símbolo son radicalmente diversos, el carácter, de nuevo, permanece [Fig. 5].

El caso de Mies van der Rohe presenta una contradicción similar, puesto que, aun entendiendo la arquitectura como «la voluntad de una época traducida a espacio» y negando la relevancia del pasado para la construcción del futuro¹¹, sus proyectos, en especial aquellos realizados ya en su etapa americana, constituyen una modernidad alternativa, intensamente clásica –frontal, simétrica y perfecta–, cimentada en ideas de orden y monumentalidad

10. LE CORBUSIER. *Vers une Architecture*. París: G. Cres, 1923. Trad.: *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe, 1977. (Reimpresión de la edición española de 1958).

11. MIES VAN DER ROHE, Ludwig. “Baukunst und Zeitwille”. *Der Querschnitt*. 1924, nº 4. Trad.: “Arquitectura y modernidad”. *Ibid. Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1981. pp. 31-32.

Fig. 6. Planta principal de Crown Hall (1952-56), Mies van der Rohe. Tomada de: BLASER, Werner. *Mies van der Rohe*. Basilea, Boston y Berlín: Birkhäuser Publishers, 1997



heredadas. Mies determina una *voluntad de época* que, aun elaborada con lenguajes y técnicas nuevas, en este aspecto, sin embargo, no se diferencia en demasía de los ideales clásicos en los que se había formado [Fig. 6].

La vinculación de algunas de las obras esenciales de la modernidad con la monumentalidad clásica no sería plenamente asumida hasta la década de los cuarenta, siendo Colin Rowe uno de los primeros en describir y analizar esta relación –como en su escrito de 1947, “The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared”, en el que elabora, de manera convincente, un linaje clásico para los héroes modernos, principalmente Le Corbusier¹²-. De hecho, los propios maestros modernos, raramente aceptarían esta dependencia, con la excepción, quizá, de Le Corbusier quien al desarrollar el *Modulor*¹³, y así recuperar al hombre como unidad de medida y proporción, finalmente reconoce su proximidad al ideal humanista clásico.

Del funcionalismo anti-monumental a la humanización la ciudad

Esta sofisticada elaboración de Mies o Le Corbusier de una monumentalidad moderna por medio de la integración de aspectos clásicos –no explícita en sus manifiestos o programas teóricos, radicalmente sintéticos y simplificadores-, sería sin embargo comúnmente obviada. La influencia de reducciones formales y metodológicas de la modernidad original, como el Estilo Internacional o aquello que Rossi denomina *funcionalismo ingenuo*, provocaría la generalización del lenguaje moderno a la vez que eliminaría sus ambigüedades, renunciando deliberadamente a su capacidad comunicativa y simbólica. La expresión monumental, asociada generalmente con el clasicismo –estilo adoptado por los regímenes estalinista y nazi-, se entendería no sólo como una herencia innecesaria del pasado, sino como una influencia ideológicamente sospechosa¹⁴. En

12. ROWE, Colin. “The mathematics of the ideal villa: Palladio and Le Corbusier compared”. *Architectural Review*. 1947, Marzo. pp. 101-104.

13. LE CORBUSIER. *Le Modulor*. Boulogne: L’Architecture d’Aujourd’hui, 1950. Trad.: *El Modulor*. Madrid: Apóstrofe, 2005.

14. El clasicismo quedaría marcado, en Segunda Guerra Mundial, por su adopción como arquitectura representativa de los regímenes totalitarios de Hitler y Stalin, la Alemania nazi y la Rusia comunista. Esta vinculación de la arquitectura humanista clásica con los “enemigos de la democracia” facilitaría la asimilación de la modernidad ortodoxa como arquitectura oficial de las democracias victoriosas en la guerra.

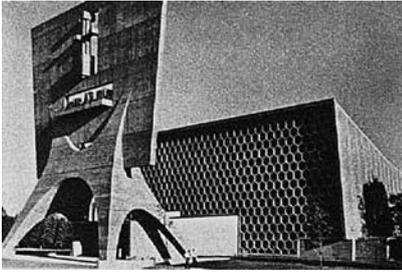


Fig. 7. St. John's Abbey Church (1961), Marcel Breuer, ejemplo, para Vincent Scully, de la anti-monumentalidad del Estilo Internacional. Tomado de: SCULLY, Vincent. "Doldrums in the suburbs". *Perspecta*. 1965, nº 9/10

consecuencia, la arquitectura del Estilo Internacional adolecería, generalmente, de aquello que Vincent Scully describe como «pequeña-escala y anti-monumentalidad con una falta de masa monumental, ausencia de peso estructural, y preocupación exclusiva por efectos gráficos de pequeña-escala»¹⁵, y que tendría como consecuencia el triunfo de la *árida combinación de practicismo y utilidad* que originalmente los futuristas quisieron evitar [Fig. 7].

Sería esta anti-monumentalidad característica de la modernidad ortodoxa en los años treinta y cuarenta lo que motivaría a críticos como John Summerson a considerar, incluso, la imposible convivencia de las ideas de modernidad y monumento: «Debemos aceptar, de buena gana y sin auto-compasión, el hecho de que la arquitectura hoy no puede ser monumental»¹⁶; juzgando además cualquier pretensión de recuperar el monumento como una negación de la realidad social del momento: «a excepción de iglesias y algunos otras pocas obras singulares, los tipos de edificios que necesitamos hoy no tienen capacidad para ser monumentales, [porque] allí donde vamos, hagamos lo que hagamos, vamos o actuamos como individuales»¹⁷. Si bien la monumentalidad clásica proyectaba al hombre ideal como unidad universal y eterna, para Summerson el individualismo habría conducido a la sociedad moderna a la pérdida de cualquier ideal común, haciendo así irrelevante la construcción de símbolos, y, por tanto, la existencia del monumento.

Frente a esta incipiente desconfianza social surgida dentro de la modernidad surgiría de forma contemporánea, en los años cuarenta, un movimiento que Giedion denomina de *humanización de la ciudad*¹⁸, por el cual se pretende restablecer la relación entre individuo, arquitectura y sociedad: «el retorno a la escala humana, a la conciencia de los derechos del individuo frente a la tiranía de la máquina»¹⁹. Una corriente que desestima las simplificaciones ortodoxas y recupera explícitamente la idea de monumento al considerarlo, de nuevo, una necesidad social, imprescindible expresión en la ciudad de los ideales y aspiraciones comunes del hombre. Ya Lewis Mumford retomaría algunas ideas modernas originales –como las futuristas– para declarar de nuevo, en 1938, la muerte del monumento del siglo XIX como expresión de inmovilidad histórica y reclamar la necesidad de una nueva monumentalidad capaz de adaptarse a la perpetua renovación que inevitablemente ha de caracterizar al

15. SCULLY, Vincent. "Doldrums in the suburbs". *Perspecta*. 1965, nº 9/10.

Consultado en: STERN, Robert et al (eds.). *Re-reading Perspecta*. Cambridge: The MIT Press, 2004. p. 201.

16. SUMMERSON, John. "The mischievous analogy" (1941). En: Ídem. *Heavenly mansions and other essays on architecture*. Nueva York/ Londres: W.W. Norton & Company, 1963. p. 203.

17. *Ibid.* p. 204.

18. Tras una primera etapa en que la modernidad se habría centrado en devolver la dignidad formal al objeto arquitectónico –y así se trabajó fundamentalmente el problema de la célula habitacional y la vivienda–, una segunda etapa era necesaria para devolver al primer plano la relación de las partes y el todo. GIEDION, Sigfried. "Die Humanisierung der Stadt". *Werk*. 1952, nº 39. Trad.: "La humanización de la ciudad" (1952). En: Ídem. *Escritos escogidos*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1997. pp. 179-199.

19. *Ibid.* p. 182.

espacio urbano contemporáneo²⁰. Tesis que defiende la recuperación del simbolismo arquitectónico perdido, esta vez como representación de los ideales de un presente en permanente cambio.

En la misma línea, Sert, Léger y Giedion escribirían “Nine points on monumentality” (1943)²¹, un manifiesto en el cual el arquitecto, el artista y el historiador, reclaman la reconsideración de la relación entre arquitectura y sociedad por medio de la definición del monumento, el hito surgido de la necesidad eterna del hombre por crear símbolos de sus actos y su destino y que constituye su legado para generaciones futuras. Así, aunque se justifica la rebelión del arquitecto moderno frente a la idea clásica de monumentalidad²², también se asume la insuficiencia de la mera satisfacción funcional como fin último de la arquitectura: «la gente quiere que los edificios que representan su vida social y comunitaria ofrezcan más que un mero cumplimiento funcional. Quieren que sus aspiraciones de monumentalidad, alegría, orgullo y excitación sean satisfechas»²³.

La claridad con que estos manifiestos reclaman la recuperación del monumento contrasta, sin embargo, con la vaguedad de los ideales colectivos a representar y, principalmente, de las formas a adoptar²⁴. Y es que, a pesar de la aspiración humanista común, el monumento puramente moderno –es decir, sin dependencia alguna del pasado en su forma, símbolo, o carácter– aún estaba por definir; la alternativa de inspiración clásica presente en la obra de los maestros no se podía considerar, pese a su brillantez, una monumentalidad verdaderamente moderna.

El problema del tiempo y el lugar del hombre

Quizá los dos arquitectos que afrontaron de manera más decidida las complejidades propias de ésta cuestión serían Louis Kahn y Alvar Aalto, cuyas propuestas teóricas y, sobre todo, formales, aportarían alternativas diversas, y casi opuestas, al dilema monumental-moderno.

Kahn, en una de sus primeras apariciones relevantes, la conferencia “Monumentality” de 1944²⁵, ya considera la dificultad para materializar una cualidad como la monumentalidad que, aunque aparentemente

20. MUMFORD, Lewis. “The death of the monument”. En: Ídem. *The culture of cities*. London: Secker & Warburg, 1940. p. 433.

21. GIEDION, Sigfried, LÉGER, Fernand y SERT, José Luis. “Nine points on monumentality” (1943). En: GIEDION, Sigfried. *Architecture. You and me*. Cambridge: Harvard University Press, 1958. pp. 48-52. Consultado en: OCKMAN, Joan (ed.). *Architecture culture 1943-1968*. Nueva York: Rizzoli, 1993. pp. 29-30.

22. «los así llamados monumentos de fechas recientes se han convertido, con raras excepciones, en carcasas vacías. De ninguna manera representan el espíritu o el sentimiento colectivo de los tiempos modernos». *Ibíd.* p. 29.

23. *Ibíd.*

24. «Un monumento es la integración del trabajo del urbanista, arquitecto, pintor, escultor y paisajista [...] El lugar para el monumento ha de ser planeado [...] El edificio monumental tendrá que presentarse libre en el espacio [...] Nuevos, modernos materiales están disponibles». *Ibíd.* p.30.

25. KAHN, Louis I. “Monumentality”. En: ZUCKER, Paul. (ed.). *New architecture and city planning. A symposium*. Nueva York: Philosophical Library, 1944. Trad.: “La monumentalidad”. En: LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, 2003. pp. 23-33.

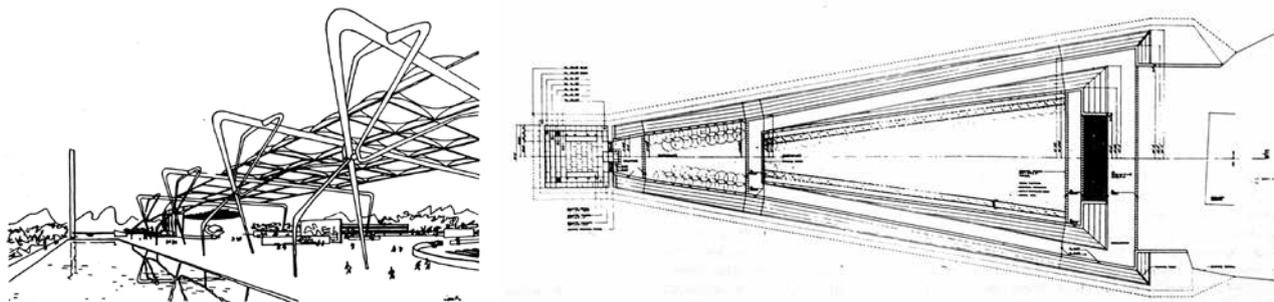


Fig. 8. Perspectiva de espacio público monumental ilustrado en el "Monumentality" (1944), Louis I. Kahn. Tomada de: LATOUR, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*. El Escorial: El Croquis Editorial, 2003

Fig. 9. Planta del Monumento a Franklin Delano Roosevelt en Nueva York (1973), Louis Kahn. Tomada de: GIURGOLA, Romaldo. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980

definida por aspectos formales –perfección estructural, claridad volumétrica o lógica escalar–, depende inevitablemente del *tiempo*, y del paso de éste en la obra; limitación temporal que, al impedir la réplica, hace de su creación deliberada un acto casi imposible: «Ningún arquitecto puede reconstruir una catedral de otra época plasmando los deseos, las aspiraciones, el amor y el odio de los pueblos de los que tal catedral se convirtió en herencia. Por tanto, las imágenes que contemplamos de construcciones monumentales del pasado no pueden vivir nuevamente con la misma intensidad y el mismo significado. Su duplicación fiel es inconcebible»²⁶. Así aunque observa que el monumento del pasado sólo puede simbolizar los ideales de la sociedad que lo erige, también indica –en un claro anticipo del futuro desarrollo de su arquitectura– que es la contemplación de las obras de este pasado el único modo de comprender los mecanismos profundos que definen la monumentalidad, ya que éstas: «tienen características de grandeza sobre la que deben basarse, en un sentido u otro, los edificios de nuestro futuro»²⁷. Kahn considera que entendiendo las arquitecturas del pasado, sus propiedades definitorias, el proyectista se aproxima a la creación de obras monumentales en el presente. Un sentido histórico que, en cualquier caso, se entiende que no resuelve el problema crítico del tiempo: si el carácter monumental depende del modo en que éste pasa en la obra, ¿cómo es posible proyectarlo? Kahn, en su búsqueda de la *eternidad* de las formas, pretende encontrar la respuesta a esta cuestión. Sin embargo, igual que se observa en la obra de Mies o Le Corbusier, dicha eternidad depende de condiciones heredadas del pasado –de las formas producidas por éste–; asumiendo, en conclusión, la dependencia disciplinar de la modernidad en lo que respecta a la definición de la monumentalidad [Figs. 8-9].

El movimiento humanizador de los cuarenta –en el que Kahn también podría ser encuadrado– inició un proceso irreversible de recuperación de la capacidad signifiante en la arquitectura, entendiendo la limitación representativa de los ideales modernos originales de la máquina y la función, y disponiendo la figura del hombre, de nuevo, como el foco en torno al cual rescatar la modernidad. Sería Alvar Aalto quien, a partir de estos postulados, dotaría de precisión a ese *símbolo* y cuestionaría el modo de formalizarlo: «La cuestión no es así el tamaño del edificio o la manera en que su forma se relaciona con, digamos, una comunidad, una ciudad; su forma tiene que tener un contenido, y ese contenido tiene que estar vinculado a la naturaleza, es decir, con aquel ochenta por ciento

26. *Ibid.*

27. *Ibid.* p. 24.

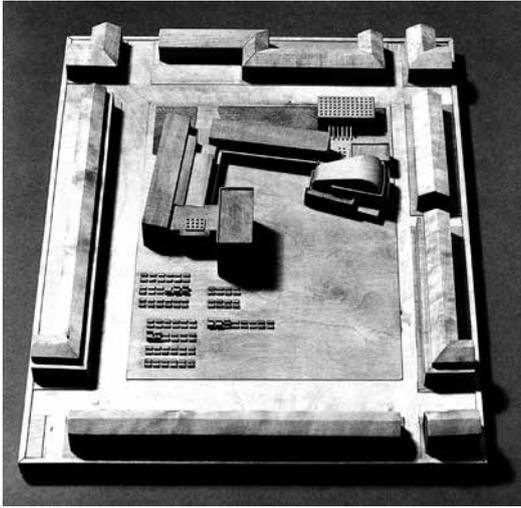


Fig. 10. Maqueta del Centro Cívico de Avesta (1944), Alvar Aalto. Tomada de: REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto. Between humanism and materialism*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1998



Fig. 11. Patio del Ayuntamiento de Säämätsalo (1948-52). Tomado de: REED, Alvar Aalto...

que es más importante en la naturaleza –nosotros los seres humanos»²⁸. Aalto entiende que una vez abandonado el clasicismo –el estilo formal en el que él había comenzado su carrera–, la modernidad no habría llevado el proceso de *racionalización* hasta sus últimas consecuencias: la definición de una arquitectura en la que el hombre fuese el contenido y símbolo real de la misma, y no simplemente su referencia proporcional, abstracción funcional o reducción mecánica²⁹.

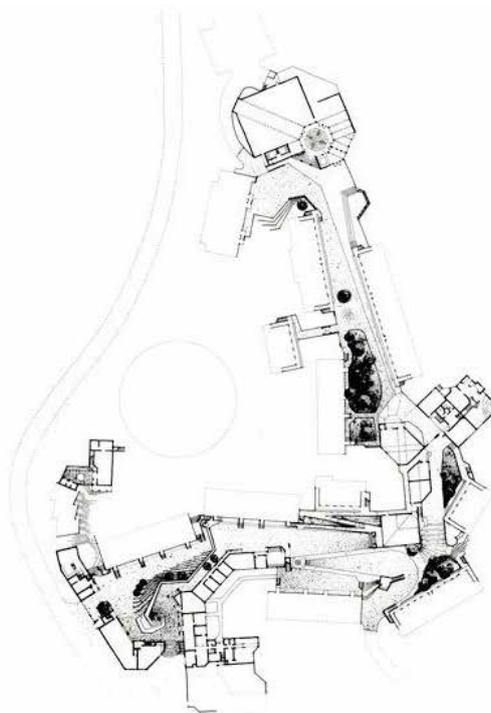
La propuesta monumental de Aalto se expresaría en su obra proyectual, especialmente en los proyectos de conjuntos públicos proyectados desde los años cuarenta, como son el Centro Cívico de Avesta (1944) o el Plan urbano y Ayuntamiento de Säämätsalo (1948-52), en los cuales el monumento es esencialmente el ámbito donde se desarrolla la vida del hombre, el *lugar*. En ellos, aun integrando, la experiencia acumulada de la historia y la tradición, se abandonan los condicionantes formales consecuencia de ideales pasados; dejándose de lado caracteres monumentales heredados, como la presencia clásica, el énfasis se encuentra, al contrario, en la delimitación del espacio público, la creación de ámbitos sociales para el hombre [Figs. 10-11]. Se pretende generar una forma adecuada a las necesidades simbólicas del nuevo modelo social ya que, tal y como expresa la cita con la que se abre el texto, sólo así se entiende posible superar la limitación *temporal* observada en la arquitectura de vanguardia desde los futuristas hasta Kahn.

El monumento, en manos de Aalto, es símbolo pero también señal: su función es demarcar un *lugar*, pero no ya por su presencia central en éste, sino por medio de la delimitación del contorno del *sitio*. Años después esta idea *aaltiana* de monumento sería definida con precisión por Charles Moore, en sus inicios claramente dependiente del maestro finés: «considerada de este modo, [la monumentalidad] no es un producto de técnicas de composición (tales como una simetría alrededor de varios ejes) o de las extravagancias de la forma, ni siquiera de un notable consumo de

28. AALTO, Alvar. “Form as a symbol of artistic creativity” (1956). En: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. p. 183.

29. AALTO, Alvar. “The humanizing of architecture”. *The Technology Review*. 1940, Noviembre. Consultado en: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. pp. 102-107.

Fig. 12. Planta del espacio urbano del Kresge College de la Universidad de California en Santa Cruz (1969-74), Moore and Turnbull. Tomada de: *Architctural Review*. 1974, Julio



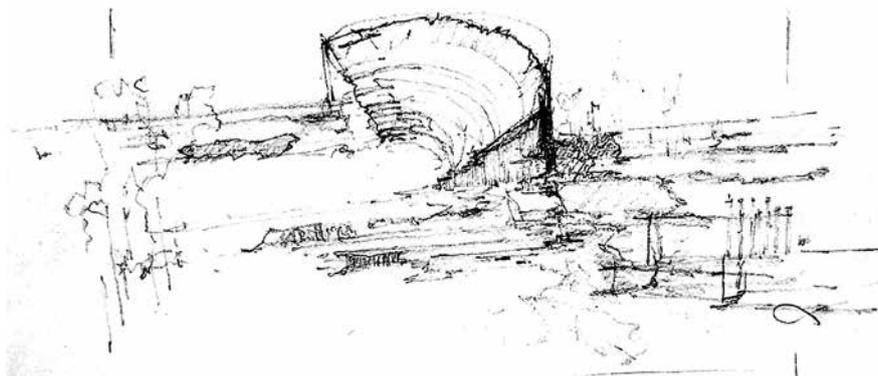
espacio tiempo o dinero. Es, más bien, una función de la toma de posesión, o del consentimiento de la sociedad, sobre sitios extraordinariamente importantes en la superficie de la tierra, y de la celebración social de su importancia»³⁰. El monumento deja de ser el símbolo de ideales abstractos de la sociedad que lo erige, para entenderse como la manifestación de la acción o proceso civilizador de dicha sociedad, la celebración de lo público; ya que sólo por medio de la renuncia a la privacidad del individuo se alcanza lo que es público en la ciudad, y es dicha condición, en último término, el ideal representado³¹ [Fig.12].

Abandonada la idea de monumento como un símbolo estático, fijo, materialización del propio carácter monumental heredado del pasado; el valor se encuentra en un lugar, activo y cambiante, donde la civilización es celebrada por medio de la creación y exhibición de lo público, la ciudad. La identificación y la delimitación de dicho lugar común, hace que la capacidad representativa de la obra no resida, exclusivamente, en la impresión generada por la forma, ni en el estilo con el que se construye, sino en la manifestación de la presencia del individuo en el sitio. Aalto elabora la primera idea propiamente moderna de monumentalidad, y complejos como la Universidad Tecnológica de Otaniemi (1949-66) o los Centro Cívicos de Seinäjoki (1958-87), Rovaniemi (1965) o Jyväskylä (1965), donde la definición del espacio común y sus relaciones con el medio en que se emplaza –que el anfiteatro de Otaniemi poéticamente refleja– representan la máxima expresión, la esencia del carácter cívico al que la modernidad habría de aspirar [Fig.13].

30. MOORE, Charles. “You have to pay for the public life”. *Perspecta*. 1965, 9/10. pp. 57-106. Trad.: Ídem y ALLEN, Gerald. *Dimensiones de la arquitectura. Espacio, forma y escala*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 116.

31. «lo esencial de este proceso civilizador es la renuncia de los individuos a algo, para que así el dominio público pueda ser intensificado». *Íbid.* p. 117.

Fig. 13. Croquis del anfiteatro de la Universidad Tecnológica de Otaniemi (1949-66), Alvar Aalto. Tomado de: REED. Alvar Aalto...



La frontalidad o el problema de la fachada

Si bien la arquitectura de Aalto se puede entender como una materialización precisa de una monumentalidad propia de la modernidad, el debate acerca de la cuestión no cesaría. Y es que, a pesar de la brillantez de estas obras, se entendería que la validez de la alternativa no alcanza a resolver la cuestión de la *frontalidad*, carencia inherente de la arquitectura moderna y condición a la cual, a pesar de los cambios sufridos por la ciudad en el siglo XX, ésta no ha de renunciar.

Alan Colquhoun consideraría la ausencia de frontalidad consustancial a la arquitectura moderna, consecuencia de un problema esencial en la definición de la fachada: el método funcional, al entender la fachada simplemente como la condición periférica de una organización generada internamente de acuerdo con sus necesidades de uso, virtualmente la elimina, pues acepta acríticamente la exhibición de la contingencia programática como expresión arquitectónica, y renuncia así a adoptar una posición respecto a la apariencia del objeto. Al no disolver el interior tras una fachada discreta –como sucede en la arquitectura clásica–, el edificio moderno exhibe su contenido y acepta el orden de éste, pero también renuncia a definir la impresión específica que sus fachadas han de causar en el espacio urbano donde se sitúa. Desde este punto de vista, y salvo excepciones –como ya se ha observado en el caso de Le Corbusier–, la modernidad se caracterizaría por un miedo puritano a causar impresión, aunque dicha impresión sea inevitable «ya que nuestro único contacto con los edificios es a través de nuestros sentidos y las leyes de la percepción gobiernan nuestras respuestas ante todos los objetos tridimensionales»³². Una renuncia a la fachada que destruye cualquier mediación auténtica entre individuo y ciudad y sin la cual Colquhoun entiende que la arquitectura no puede transmitir ideal alguno y, por consiguiente, tampoco puede ser monumental.³³

Así, si bien la presencia de un carácter clásico en la arquitectura moderna primigenia ya puso en cuestión la capacidad del procedimiento moderno para construir, con autonomía, el monumento, este argumento

32. COLQUHOUN, Alan. "Central Beheer". *Architecture Plus*. 1974, Septiembre/Octubre. Trad.: Ídem. *Arquitectura moderna y cambio histórico. Ensayos 1962-1976*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 57.

33. COLQUHOUN, Alan. "El superbloque". En: Ídem. *Arquitectura moderna y cambio histórico...* p. 108.

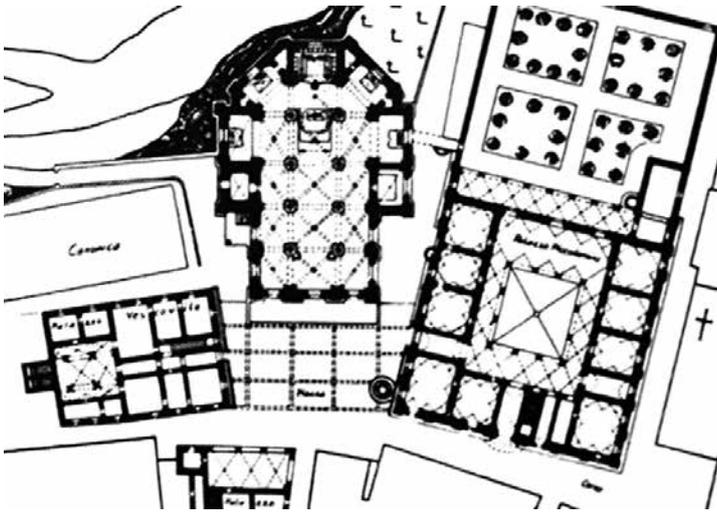


Fig. 14. Planta del Central Beheer en Appeldoorn (1972), Herman Hertzberger. Ejemplo empleado por Colquhoun para describir el problema moderno con la fachada. Tomada de: COLQUHOUN, Alan. *Collected essays in architectural criticism*. Londres: Black Dog, 2009

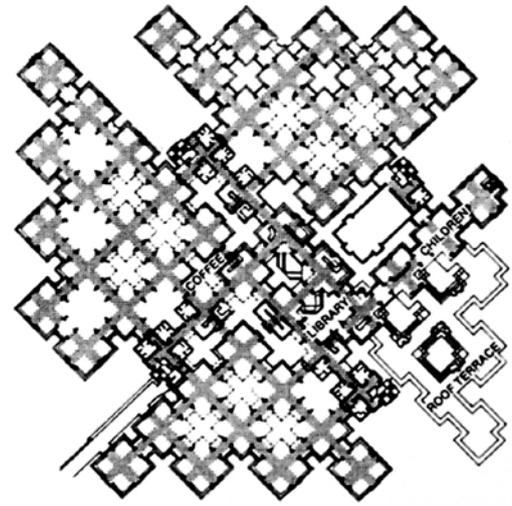


Fig. 15. Plano esquemático del centro monumental de la ciudad de Pienza. Tomado de: COLQUHOUN. *Collected essays...*

defendido por críticos como Colquhoun y Colin Rowe³⁴ implicaría la reintegración, de nuevo –aunque por primera vez de forma explícita y deliberada–, de mecanismos compositivos de arquitecturas anteriores capaces de asegurar la condición monumental de la nueva arquitectura, por entenderse, como ya indicó Richardson, indivisibles de dicha cualidad. Así, la recuperación y reinterpretación de la *frontalidad* clásica de la fachada se consideraría una herramienta básica para definir una arquitectura urbana, monumental, capaz de establecer un vínculo representativo con el lugar donde se sitúa [Figs. 14 y 15]. Sin embargo, y a diferencia de la alternativa *aaltiana*, operando de esta manera el monumento no sólo confirma las dudas observadas por Kahn acerca la dependencia metodológica de la modernidad respecto del clasicismo, sino que esencialmente renuncia a representar los símbolos de la sociedad que lo erige, expresando únicamente el carácter buscado: la monumentalidad misma.

La crisis de la modernidad

Cuestiones de este orden instigarían la escisión producida en la modernidad durante las décadas de los sesenta y setenta: por un lado, la continuidad, corregida y ampliada, del ideal moderno, en la que la alternativa humanista de Aalto tendría una influencia básica, y por otro, la crítica de las limitaciones del procedimiento moderno por medio de la recuperación explícita de arquitecturas del pasado –y de las herramientas compositivas o mecanismos simbólicos que éstas implican–. Este cisma ideológico de límites inestables –como demuestra la evolución del trabajo de, entre tantos, el mencionado Charles Moore– conllevaría la radicalización de ambas posturas durante los sesenta, encontrándose en la arquitectura británica del momento uno de los mejores ejemplos. Así, algunas de las obras fundamentales de de Leslie Martin y Colin St John Wilson, Denys Lasdun, Alison y Peter Smithson o James Stirling en esta década reflejan un común y primordial interés por la definición de lugares. Harvey Court en Cambridge (1957-62) de Wilson y Martin, el National Theatre de Londres (1963-65) (1962-68) de Lasdun, el Economist en Londres (1959-64) de los

34. «Mientras la planta, como documento dirigido a la mente, siempre será el concepto básico, la superficie vertical, como presentación dirigida al ojo, va a ser siempre la impresión primaria, la que determina el comienzo de la comprensión». ROWE, Colin. «James Stirling. A highly personal and very disjointed memoir». En: ARNELL, Peter y BICKFORD, Ted. *James Stirling. Buildings and projects*. Nueva York: Rizzoli, 1984. pp. 22.

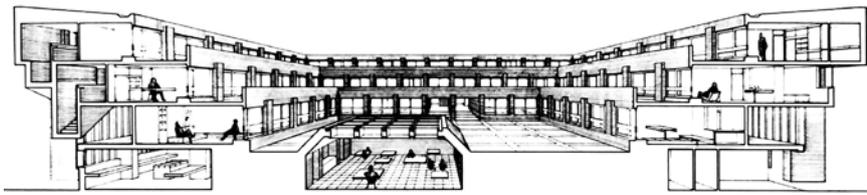


Fig. 16. Sección fugada del Harvey Court, Cambridge (1957-62), Leslie Martin y Colin St John Wilson. Tomada de: STONEHOUSE, Roger. *Colin St John Wilson. Buildings and projects*. Londres: Black Dog, 2007

Fig. 17. National Theatre and Opera de Londres (1963-65), Denys Lasdun. Tomado de: LASDUN, Denis (Ed.). *Architecture in an age of scepticism*. Londres: Heinemann, 1984

Smithson o el Queen's College en Oxford (1966-71) de Stirling son obras en las que la voluntad humanista de Aalto de conformar ámbitos, de delimitar espacios para la celebración social del hombre, se extrema; enfatizando la dicotomía entre el ambiente conformado y la edificación, entendiéndose esta última poco más que como el marco o telón de fondo del lugar público³⁵ [Figs. 16-17]. Una arquitectura ésta que adoptaría las premisas *aaltianas* y las radicalizaría, reforzando el contraste entre la *forma* construida –que posee una cierta neutralidad– y la *contraforma* generada por ella –foco y centro simbólico de toda la operación–, manifestando así una renuncia enérgica a definir fachadas y, por tanto, a ofrecer una presencia frontal mínima. Estas propuestas, que se llegarían a considerar más éticas que estéticas³⁶, confían plenamente aún en los mecanismos metodológicos propios de la modernidad, negando así la pertinencia de recuperar las ideas de monumentalidad clásica que caracterizarían a la revisión postmoderna. Revisión que, por su parte, consideraría estas arquitecturas el claro reflejo de la incapacidad moderna de conformar fachadas que ofrezcan la frontalidad necesaria para la definición del espacio urbano tal y como éste se vuelve a entender en ese momento –es decir, en continuidad formal aparente con la ciudad existente e histórica–, reflejando así la irreconciliable polaridad ideológica a la que la modernidad se vería abocada.

Revisión postmoderna: estilo y comunicación

Las dificultades de la modernidad para definir la condición representativa de la arquitectura en la ciudad, es decir, su monumentalidad, provocaría una revisión intensa de la misma que recuperaría la condición crítica de la frontalidad clásica. Aun siendo un dilema ya perceptible en el trabajo de los maestros, esta recuperación implicaría, en último término, la renuncia al ideal moderno dando paso a interpretaciones de lo monumental de otro orden, de carácter postmoderno. Éstas, renunciando a la definición de una monumentalidad propia de su tiempo, reflejarían la incapacidad, ya observada por Kahn, de superar la incoherencia *temporal* que la elaboración de monumentos presentes en base a formas –o características formales– pasadas supone. El trabajo de dos de los teóricos más relevantes de éste periodo, Aldo Rossi y Robert Venturi, constituye una aportación crítica al respecto, expresión en ambos casos de la pérdida de idealismo que acompañaría la desilusión moderna.

35. «Se pretende que los productos que han de ser inventados por los arquitectos no sean propiamente edificios, sino más bien lugares construidos, conjuntos o complejos urbanos». MUÑOZ, María Teresa. «La ética contra la modernidad». *Arquitecturas Bis*. 1979, n° 27. Consultado en: Ídem. *Cerrar el círculo y otros escritos*. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1989. p. 63.

36. *Ibid.* p. 62.

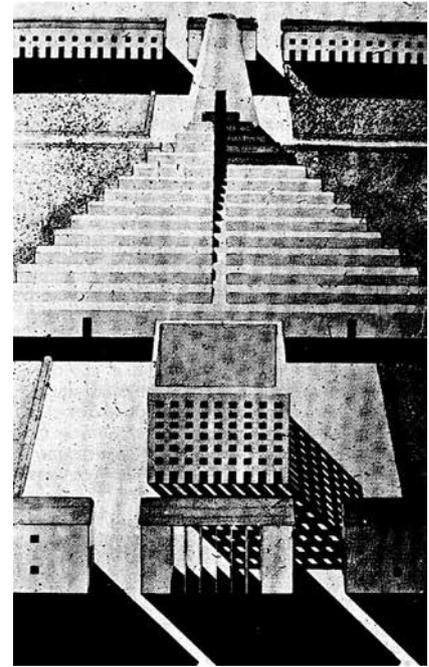


Fig. 18. Palazzo della Ragione de Padua, ejemplo de monumento ilustrado en *La arquitectura de la ciudad* (1966) de Aldo Rossi. Tomado de: ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982

Fig. 19. Perspectiva aérea del Cementerio de San Cataldo en Módena (1971-78), Aldo Rossi. Tomada de: FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1998

En primer lugar Rossi retomaría algunas conclusiones de la generación anterior al considerar el monumento un signo de voluntad colectiva expresado a través de principios arquitectónicos, inseparable de la ciudad, el tapiz donde la historia se materializa. En ésta, dicho objeto –el hecho urbano– constituye un punto fijo, una persistencia en torno a la cual la ciudad evoluciona y se transforma [Fig. 18]. Como parte de dicha estructura superior, y en concordancia con la idea de Kahn, el monumento requiere del paso del tiempo para ser percibido como tal: «construido recientemente no tendría el mismo valor; en este último caso su arquitectura sería quizá valorable en sí misma, podríamos hablar de un estilo y por lo tanto de su forma, pero no presentaría aun aquella riqueza de motivos con la que reconocemos un hecho urbano»³⁷. El tiempo, como ya habían observado desde puntos de vista diversos Ruskin y Riegl³⁸, dota a la obra de *memoria*, una riqueza que lo eleva por encima del resto como elemento primordial en la trama urbana. Sin embargo Rossi considera, además de esta condición temporal, que el monumento también tiene una realidad propia y analizable, y es por esto que el hombre se puede plantear su construcción, para lo cual requiere, en primer lugar, de una *arquitectura*, es decir, un *estilo*: «Sólo la existencia de un estilo arquitectónico puede permitir elecciones originales: de estas elecciones originales crece la ciudad»³⁹. El tiempo, según Rossi, constituye una limitación crítica para la creación de monumentos nuevos, pero la necesidad de construirlos, de elaborar *hitos*, sin embargo persiste. La definición del *estilo* es, en consecuencia, la expresión de dicha voluntad social de *construir* monumentos; la herramienta con la que, si no superar, al menos afrontar dicha dificultad [Fig. 19].

37. ROSSI, Aldo. *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966. Trad.: *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. p. 71.

38. Alois Riegl hablaría del valor de la edad y John Ruskin de la mancha dorada del tiempo para describir el efecto cualitativo del paso del tiempo en los objetos. RIEGL, Alois. "The modern cult of monuments: its character and its origin" (1903). *Oppositions*. 1982, n° 25. pp. 20-51. Y: RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Valencia: Prometeo, 1987.

39. ROSSI. *La arquitectura*... p. 220.

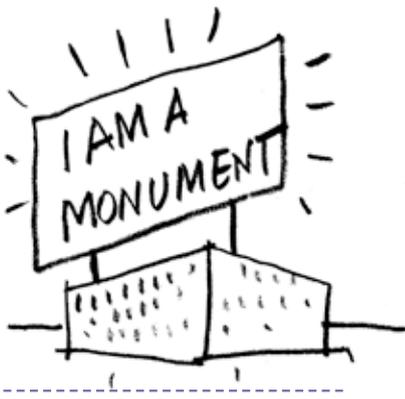


Fig. 20. Croquis de *decorated shed*: "I am a monument" de Robert Venturi. Tomado de: IZENOUR, Steve, SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert. *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1972

Aún más radical sería la postura de Venturi. En sus escritos⁴⁰ se acepta la incapacidad, anticipada por su maestro Kahn, para resolver el dilema temporal; asumiendo, en consecuencia, la pérdida de cualquier ideal o valor social asociado al monumento y quedando éste reducido a mero mecanismo de comunicación. La monumentalidad, por tanto, se considera ajena a problemas espaciales, compositivos o estilísticos, y su construcción depende exclusivamente de la capacidad de la arquitectura de contener el signo de aquello que se quiere comunicar, que no es otra cosa que su propia condición monumental. Carente de trascendencia como expresión de otros ideales, Venturi defiende la independencia de la condición simbólica –el signo– y la arquitectura –el programa–: si la arquitectura misma no representa nada, el signo se puede aplicar como un elemento decorativo yuxtapuesto que resuelve el problema comunicativo –la expresión de la monumentalidad– sin por ello condicionar la funcionalidad del edificio con implicaciones simbólicas que no le afectan esencialmente; Venturi entiende que el monumento verdaderamente *honesto* no es más que un *cobertizo decorado*, ya que: «Quizá tengamos que admitir que nuestras catedrales son las capillas sin la nave, y que, aparte de teatros y estadios, el espacio comunal grande es sólo un espacio para multitudes de individuos anónimos sin una conexión explícita entre ellos»⁴¹ [Fig. 20].

Si bien tanto Rossi como Venturi presentan alternativas pragmáticas con las que, por medio del *estilo* o la *comunicación*, afrontar la construcción del monumento; es especialmente la propuesta de éste último la que, con un escepticismo no muy distinto del manifestado por Summerson en su crítica de la sociedad moderna treinta años antes, echaría por tierra cualquier posibilidad de definir una arquitectura capaz de representar los ideales de una sociedad que la erige, y, de esta manera, elaborar una monumentalidad propia de modernidad.

¿Una monumentalidad moderna?

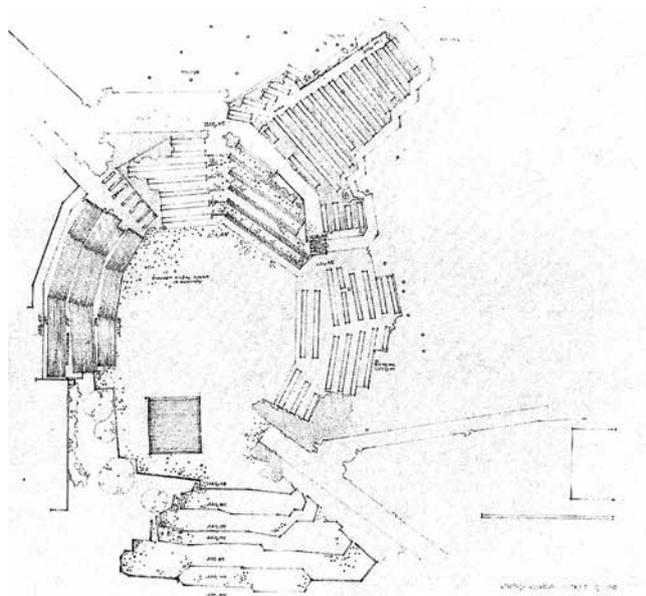
Si bien la necesidad del monumento como materialización simbólica de las aspiraciones de la civilización en el espacio urbano era manifiesta ya en primeras décadas del siglo XX, los problemas para la definición del símbolo a presentar, el carácter de su forma y la influencia clásica dificultarían la elaboración de una arquitectura de moderna monumentalidad. Sería en los cuarenta cuando, impulsados por una corriente de humanización de la ciudad, Kahn y Aalto plantearían la necesidad de redefinir la cuestión; el primero desde la dificultad para superar el dilema *temporal* del monumento, el segundo por medio de la reconsideración del *símbolo*, el lugar del hombre.

La influencia de la monumentalidad humanista de Aalto no evitaría, al no presentar una respuesta al respecto, el cuestionamiento de la capacidad de la arquitectura moderna para ofrecer una impresión, y definir, por tanto, una frontalidad. Ésta duda, que pondría en crisis la autonomía

40. Especialmente los escritos junto a Denise Scott Brown, "On ducks and decoration" (1968) y el libro *Learning from Las Vegas* (1972). SCOTT BROWN, Denise y VENTURI, Robert. "On ducks and decoration". Architecture Canada. 1968, Octubre. Y: Ídem y IZENOUR, Steve. *Learning from Las Vegas. The forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge y Londres: The MIT Press, 1972.

41. IZENOUR, SCOTT BROWN y VENTURI. *Learning from Las Vegas...* p. 50.

Fig. 21. Planta del patio del Instituto Pedagógico de Jyvaskyla (1959), Alvar Aalto. Tomada de: REED. *Alvar Aalto...*



del método moderno, se encontraría en la base del cisma ideológico que polarizó la arquitectura en los sesenta, teniendo como consecuencia la inevitable división entre modernidad y postmodernidad; división con la que se renuncia definitivamente a la construcción de símbolos sociales, reduciendo el monumento a una herramienta comunicativa necesaria para la definición de la ciudad, pero incapaz de celebrar otro ideal que el de su propia monumentalidad.

Con el escepticismo postmoderno el periodo histórico de la modernidad se cerraría –aun cuando ideológicamente se podría considerar inacabado⁴²–, permitiendo la apreciación de la propuesta de Aalto como aquella que más se aproximó, sin renunciar a las lecciones del pasado, a la idea de una arquitectura que fuese tan monumental como moderna; y lo hizo convirtiendo el *lugar*, el ámbito delimitado por la construcción, en el monumento; considerado la *contraforma* tan relevante como la *forma*; y entendiendo la arquitectura tanto objeto funcional, como telón de fondo del ámbito público. Una idea de monumento que pretendió integrar arquitectura y paisaje para, en suma, celebrar de la condición social del hombre y su obra máxima, la ciudad [Fig.21].

«Y el hombre es olvidado.

Y la arquitectura –la verdadera– sólo existe
cuando el pequeño hombre está en el centro.
Su tragedia y su comedia –ambos.»

Alvar Aalto, *In lieu of an article* (1958)⁴³

42. HABERMAS, Jürgen. “Modernity. An incomplete project”. En: FOSTER, Hal (ed.). *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend: Bay Press, 1983.

43. AALTO, Alvar. “In lieu of an article”. *Arkkitehti*, 1958, nº 1/2. Consultado en: SCHILDT. *Alvar Aalto in his own words*. p. 264.

REIA #04 / 2015
206 páginas
ISSN: 2340-9851
www.reia.es

Leonardo Tamargo Niebla

Universidad de Valladolid / leonardo.tamargo@gmail.com

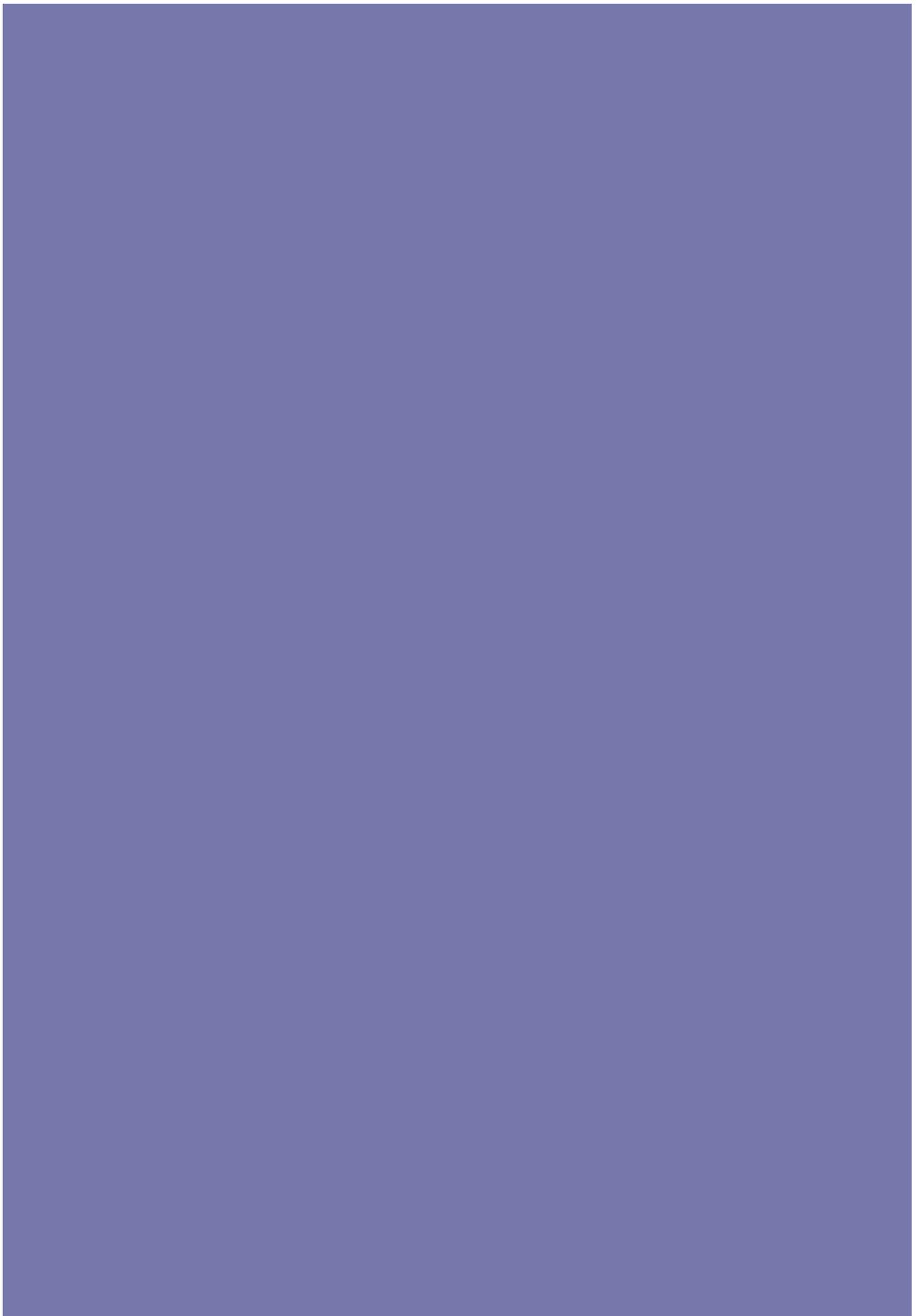
Archigram: actualizar la arquitectura heredada / Archigram: Updating the Inherited Architecture

Este estudio aborda el protagonismo de la ciudad y la arquitectura preexistentes en algunos de los proyectos más importantes de la producción de Archigram. Vinculados históricamente a la cultura Pop y a la tecnificación de la arquitectura, este grupo británico abrazó las prácticas más revolucionarias de la arquitectura de los años 60 y las llevó a su máxima expresión. Se ha escrito mucho sobre sus propuestas de ciudades utópicas. Sin embargo, pocas veces se ha profundizado en sus estrategias de intervención sobre la ciudad heredada. Proyectos como la Instant City y otros derivados de ésta definieron una manera innovadora de enfrentar la actualización de la ciudad y la arquitectura en general. Éstos recogieron los resultados de las principales investigaciones del grupo y los combinaron de manera brillante.

This study deals with the importance of pre-existing cities and architecture at some of the most important projects by Archigram. Historically related to Pop Culture and technological architecture, this group embraced some of the most revolutionary architectural experiments of the 60's and took them to their highest level. A lot has been said about their utopian city proposals. Nevertheless, their strategies for intervention at inherited cities have not been so often studied. Projects such as the Instant City and others which came from it defined an innovative way to update cities and architecture. They inherited the results of the main researches by the group and combined them in a brilliant manner.

Archigram, Instant City, arquitectura heredada, ciudad preexistente
/// Archigram, Instant City, inherited architecture, preexistent city

Fecha de envío: 14/04/2015 | Fecha de aceptación: 19/05/2015



Introducción

Históricamente, la producción del grupo Archigram ha estado vinculada tanto a la cultura Pop como a la tecnificación de la arquitectura. De carácter marcadamente iconográfico, su obra fue ‘consumida’ con rapidez –aunque de manera superficial– e inspiró una nueva corriente arquitectónica: el High-Tech. Detrás de su poderosa iconografía, sin embargo, los proyectos de Archigram poseen una fuerza conceptual renovadora, cuyo alcance va mucho más allá de la mera propuesta estilística y cuya influencia –directa o indirecta– abarca ámbitos aparentemente alejados de sus coordenadas.

Este texto, en particular, pretende servir como revisión crítica de una parte de la obra de Archigram y explicar el protagonismo que asumen la arquitectura y la ciudad preexistentes en algunos de sus proyectos más importantes. En este sentido, y pese a su estigma de rupturista, el grupo británico propuso una peculiar reconciliación entre la vanguardia y la transformación de la arquitectura heredada –dos conceptos que habían sido oficialmente escindidos por la ortodoxia moderna y la ortodoxia restauradora¹– e inauguró estrategias proyectuales todavía vigentes a principios del siglo XXI.

A continuación, recorreremos algunos de los presupuestos conceptuales que impregnan la producción de Archigram para finalmente comprender cómo éstos desembocaron en una propuesta innovadora de intervención sobre la arquitectura y la ciudad preexistentes.

-
1. Resulta especialmente significativa la celebración casi simultánea de dos grandes eventos en la ciudad de Atenas–la Primera Conferencia Internacional de Arquitectos y Técnicos de Monumentos Históricos (1931) y el IV Congreso Internacional de Arquitectura Moderna (1933)– que definirían las posturas de la ortodoxia restauradora y la ortodoxia moderna respectivamente. Ambas defendieron la autonomía e inviolabilidad de sus respectivos ámbitos de actuación, generando una frontera teórica artificial que en más de una ocasión sería traspasada por la práctica.

La piedra fundacional: el contenido de la metrópolis

Para el Movimiento Moderno, la planificación de la ciudad fue un asunto capital. La superación definitiva de los problemas espaciales, habitacionales y circulatorios heredados implicaba –en última instancia– la superación de la ciudad histórica, cuya complejidad intrínseca resultaba incompatible con la operatividad del positivismo moderno. Como es bien sabido, esa vocación resolutoria pronto desembocó en una actitud excesivamente dogmática y simplista, cuya expresión más fiel sería la Carta de Atenas (1933).

No es de extrañar, por tanto, que las críticas más incisivas al Movimiento Moderno durante las décadas de los 50 y los 60 giraran precisamente en torno a la ciudad. Los últimos CIAM estuvieron marcados por la aparición de numerosas voces discrepantes; las de una nueva generación de arquitectos que criticaba abiertamente el funcionalismo esquemático del urbanismo moderno. En el IX CIAM (1953), Alison y Peter Smithson –quienes formarían, junto a otros, el grupo Team X– defendieron nociones tales como “identidad” y “asociación”, completamente ajenas al discurso ortodoxo moderno. Para ilustrar sus argumentos los Smithson recurrieron a la fotografía de Nigel Henderson², cuyas imágenes del barrio East End en Londres reflejaban la actividad cotidiana de la gente y su apropiación del espacio público. Este *zoom* sobre la actividad vital de la ciudad contenía una crítica tan radical que los Smithson no supieron ejercerla hasta sus últimas consecuencias, ni traducirla en sus propias propuestas³. Pues no bastaba con sustituir el modelo funcional moderno por otro igualmente esquemático; la arquitectura debía perder cierta carga impositiva para asumir que la gente y su complejo sistema de relaciones son agentes activos de la ciudad, y acaso su verdadera esencia.

Esta idea –que de una u otra forma recorrería gran parte de las propuestas urbanas de los años 60– hunde sus raíces en la aparición, a mediados del siglo XX, de nuevas interpretaciones antropológicas, sociológicas y psicológicas de la ciudad. En 1950, el ensayo *The Metropolis and Mental Life*⁴, de Georg Simmel, describió la influencia de la metrópolis sobre el estado psicológico individual y colectivo de sus habitantes, y a su vez atribuyó la especificidad de la metrópolis a dicho estado. Simmel entrelazaba los argumentos psicológicos con los económicos y sociales, pero ignoraba las cuestiones urbanísticas y arquitectónicas, pues éstas no eran más importantes que el resto de aspectos “estimulantes”⁵ de la ciudad. Esta

2. Tanto los Smithson como el fotógrafo Nigel Henderson formaron parte del grupo The Independent Group.

3. Sobre las contradicciones entre la crítica de los Smithson y sus propias propuestas, véase: FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Sainz, Jorge (trad.). 3ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 402 p. (Tít. or. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980) ISBN: 84-252-1665-6. p. 276

4. SIMMEL, Georg. *The Metropolis and Mental Life*. En: WOLFF, Kurt H. *The Sociology of Georg Simmel*. Nueva York: Free Press, 1950. 445 p. ISBN: 0029289203. pp. 409-424

5. Simmel defendía que la base psicológica de la individualidad metropolitana era resultado del continuo contraste entre estímulos externos e internos. Véase: SIMMEL, Georg. *The Metropolis and Mental Life*.

Fig. 1. Fotografía de la exposición
Living City, 1963. The Archigram Archives



experiencia metropolitana –supuestamente autónoma respecto del urbanismo y la arquitectura– sería un objeto de interés en sí misma durante las décadas posteriores. Años más tarde, los situacionistas publicarían la Teoría de la Deriva⁶, que impulsó el concepto de “relieve psicogeográfico” y reforzó la visión de la ciudad como experiencia; como conjunto de estímulos característicos que influyen de manera directa en la psicología de sus habitantes.

Paralelamente, surgía en EEUU un movimiento de “anti-planificadores” compuesto por una serie de intelectuales ajenos al urbanismo académico –William H. Whyte, Jane Jacobs y otros tantos– que pretendían comprender y promover unas condiciones vitales, económicas y sociales genuinamente metropolitanas. Libros tales como *The Exploding Metropolis*⁷ o *The Death and Life of Great American Cities*⁸ defendían la “heterogeneidad, concentración, especialización, tensión, energía”⁹ como condiciones intrínsecas y deseables de la metrópolis. Así, criticaban a un tiempo el urbanismo moderno –que impedía dichas condiciones– y la planificación urbana ortodoxa –basada en la imposición de modelos abstractos simplificados y por tanto ajena al complejo orden vital de la ciudad–

Tanto los situacionistas como los “anti-planificadores” quisieron redefinir la esencia de la metrópolis contemporánea. Los primeros defendieron su naturaleza estimulante y su condición psicogeográfica. Los segundos promovieron su diversidad vital y socioeconómica. En ambos casos, arquitectura y urbanismo asumían un papel subordinado.

6. DEBORD, Guy: “Teoría de la Deriva”. *Internationale Situationniste*. 1958, núm. 2

7. WHYTE, William H., JACOBS, Jane *et al.* *The Exploding Metropolis*. California: California Press, 1993. 228 p. (Ed. or. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1958). ISBN: 9780520080904

8. JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Random House, 1961. 458 p. ISBN: 9780679741954

9. WHYTE, William H., JACOBS, Jane *et al.* *The Exploding Metropolis*. p. 10

Fig. 2. Página del catálogo de la exposición *Living City*, 1963. The Archigram Archives



Entre los utópicos de los años '60, fueron los miembros del grupo Archigram quienes mejor entendieron esta novedad. Su exposición *Living City* (1963) recogía de manera eficaz la influencia de todas las posturas explicadas anteriormente, y a la vez servía como punto de partida para su propia producción. La naturaleza de la exposición queda fielmente reflejada en la siguiente reflexión: “La arquitectura es sólo una pequeña parte del ambiente de la ciudad en términos de importancia real; el ambiente total es lo que importa [...] El objetivo era determinar el efecto que el ambiente total produce sobre la condición humana, la reacción que genera – y capturar, expresar, la vitalidad de la ciudad. Debemos perpetuar esta vitalidad o la ciudad morirá en las manos de los planificadores duros y los arquitectos-estetas.”¹⁰

La *Living City* no presentaría una propuesta arquitectónica ni urbanística concreta –al igual que había ocurrido 10 años atrás en la exposición “*Parallel of Life and Art*” (1953) de los Smithson con The Independent Group– sino un conjunto de imágenes, dibujos y textos que pretendían reproducir la experiencia y el orden vital de la ciudad. Resultaba evidente que la arquitectura no era capaz de definir por sí misma la metrópolis: “cuando llueve en Oxford Street la arquitectura no es más importante que la lluvia; de hecho el tiempo tiene probablemente más que ver con el pulso de la *living city* en un momento dado”¹¹. La exposición empleaba una serie de conceptos –hombre, supervivencia, comunidad, comunicaciones, movimiento, lugar y situación– para englobar y articular las diferentes facetas de la metrópolis como experiencia vital. Definitivamente, los arquitectos querían comprender la esencia metropolitana –y apropiarse de ella– antes de definir la arquitectura, o en otras palabras, proyectar el contenido de la ciudad antes que la propia ciudad.

10. COOK, Peter, WARREN, Chalk *et al.* *Archigram*. Londres: Studio Vista, 1972. 144 p. Extracto de la revista *Living Arts Magazine*, núm. 2, 1963. ISBN: 0 289 70302 6. p. 20

11. *Ibid.*

El colmo del funcionalismo: hacia la función asistida

Como es bien sabido, el fin de los CIAM llegó de la mano de una serie de arquitectos y urbanistas críticos con el carácter impositivo y determinista de la ciudad funcionalista moderna. Sus proyectos alternativos contenían recursos novedosos y radicales.

Aunque esta nueva generación fue, sin duda, heredera de la actitud crítica de Alison y Peter Smithson, las propuestas de estos dos mantuvieron fuertes vínculos con la tradición del Movimiento Moderno¹². En realidad, la verdadera ruptura vino anunciada por la figura pionera de Yona Friedman (1923, 91 años). Desde mediados de los años 50, este arquitecto de origen húngaro defendió un urbanismo radicalmente opuesto al urbanismo moderno. Frente a la zonificación impositiva de la Carta de Atenas, Friedman proponía una indeterminación funcional sistemática que implicara “el menor número de reglas estrictas, la menor precisión posible”, pues “es el habitante quien ‘inventa’ la ciudad”¹³. Esto lo llevó hasta el concepto de ‘ciudad espacial’; un entramado tridimensional continuo que –apoyado sobre grandes pilares– sobrevolaría la ciudad tradicional y albergaría una multitud heterogénea de contenedores, diseñados y construidos de manera espontánea por sus habitantes. Las experiencias de Friedman fueron recogidas por George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods¹⁴ –todos miembros del Team X– quienes reinterpretarían sus planteamientos en el proyecto para el centro medieval destruido de Frankfurt (1963). Frente a la mega-estructura neutra de la Ciudad Espacial, su sistema flexible de plataformas y pasarelas superpuestas les permitía proyectar la complejidad y diversidad de condiciones espacio-funcionales que Friedman confiaba a la acción espontánea de los habitantes. Por otro lado, esta flexibilidad hacía posible la integración del proyecto en un tejido urbano histórico, superando así la escisión entre ciudad histórica y moderna –todavía presente en la obra del húngaro–

Mientras Friedman y parte del Team X atacaban frontalmente el funcionalismo moderno defendiendo su opuesto –la indeterminación funcional– otros revisaban la esencia del discurso funcionalista para rescatarla de la ortodoxia formalista moderna. En Japón, los Metabolistas retomaron el reto de la construcción masiva, rápida e industrializada de vivienda colectiva y la llevaron a su máxima expresión. Para flexibilizar y facilitar esta tarea, descompusieron los conjuntos edificatorios y urbanísticos en unidades funcionales mínimas y dotaron a éstas de autonomía constructiva y formal. Así, la habitación se resolvía mediante módulos o cápsulas individuales e independientes entre sí, vinculadas a una mega-estructura básica que resolvía la circulación y las instalaciones. Esta atomización de la función les permitía aprovechar todas las ventajas de la construcción industrializada, y, al mismo, tiempo fomentar la indeterminación de formal del conjunto, que dependería de la adición o sustracción de cápsulas habitacionales en función de la demanda.

12. Sobre la herencia de los CIAM en las propuestas urbanas de los Smithson, véase: FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. p. 276

13. FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: Actar, 2006. 390 p. ISBN: 978-84-96540-52-1. p. 3

14. Sobre la Ciudad Espacial como antecedente del proyecto para el centro medieval destruido de Frankfurt (George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods, 1963), véase: FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. p. 281.

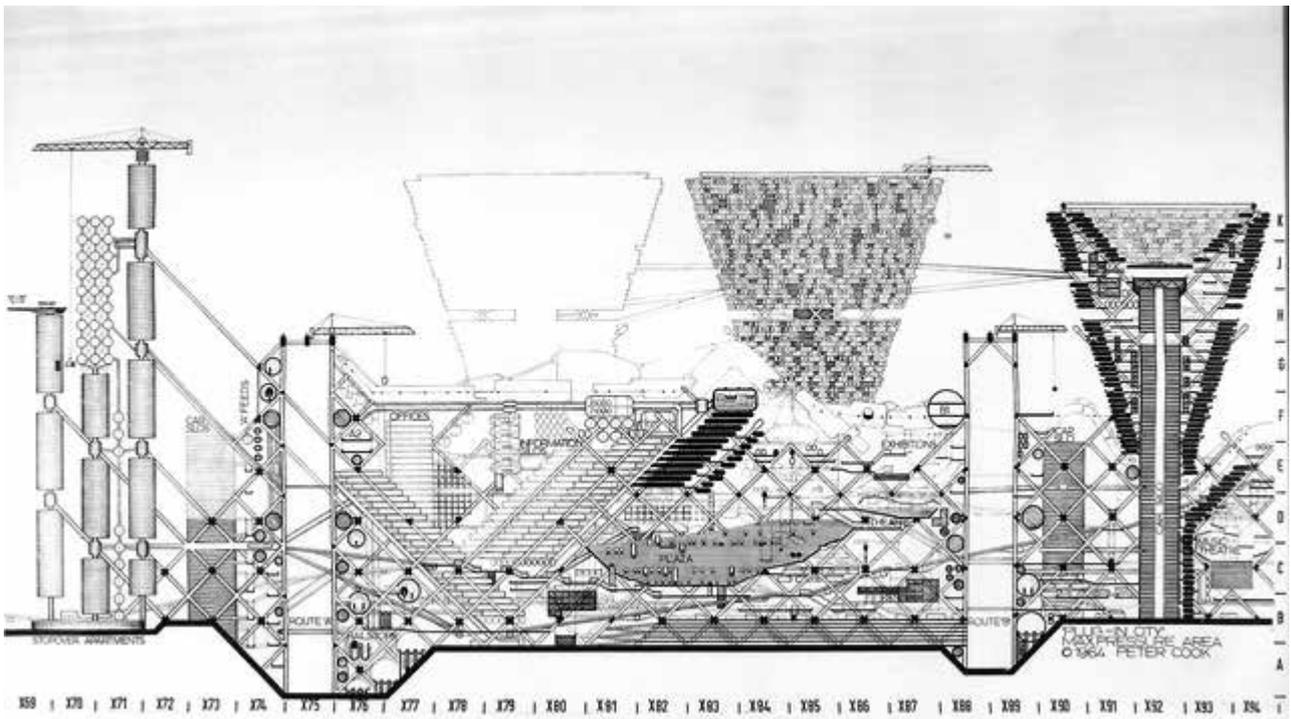


Fig. 3. Sección de la Plug-in City, 1964.
The Archigram Archives

Fig. 4. Maqueta del Living Pod, 1965.
The Archigram Archives



Una vez más, Archigram aglutinaría lo principal de estas propuestas para reinterpretarlo en su propia producción. La Plug-In City (1964) recogía los principales postulados metabolicistas y los llevaba a su máxima expresión. Peter Cook –su autor– comprendió perfectamente que la atomización de la función permitía expresar la heterogeneidad de la metrópolis y las relaciones dinámicas entre sus múltiples componentes funcionales. El término *plug-in* designaba la conexión directa de cada elemento a una infraestructura general de servicios y afectaba a todas las funciones de la ciudad –vivienda, trabajo, consumo, aparcamiento...– cuyos componentes estaban sujetos a la obsolescencia programada. Como la transformación del conjunto era continua y visible, la ciudad transmitía una imagen vital y frenética cercana a la experiencia metropolitana de la Living City¹⁵.

15. Sobre el paralelismo entre la Living City (1963) y la Plug-in City (1962-64) véase: COOK, Peter, WARREN, Chalk et al. *Archigram*. p. 36.

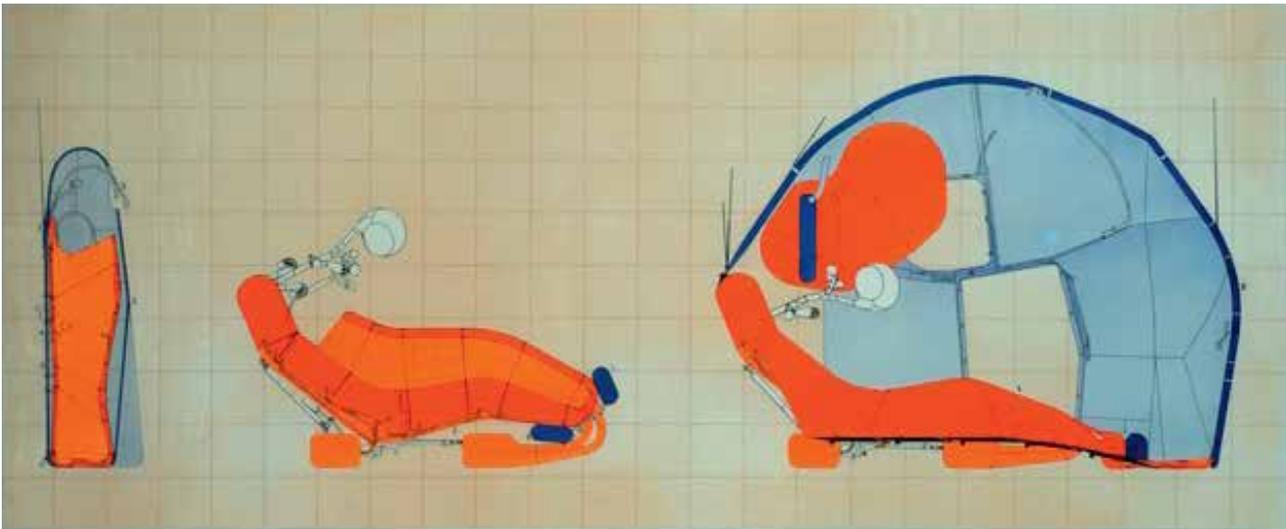


Fig. 5. Cushicle y Suitaloon, 1966.
TheArchigram Archives

Tras esbozar la Plug-In City, Archigram comprendió la necesidad de profundizar en la definición material de los componentes y de la mega-estructura. Entre 1964 y 1965 sus miembros producirían varios proyectos de cápsula habitacional, siendo los más representativos la Capsule Homes Project (1964), la Gasket House (1965) y el Living Pod (1965). Resulta significativo cómo la mega-estructura asociada a estas cápsulas fue perdiendo protagonismo progresivamente: en el primer caso constituía el núcleo estructural y de servicios de una torre, en el segundo se reducía a un mínimo armazón estructural y finalmente desapareció en el Living Pod, que adquiriría así una autonomía total.

La desaparición de la mega-estructura en Archigram –genialmente narrada por Simon Sadler¹⁶– es sólo un paso más en su intento por descomponer funcionalmente toda unidad arquitectónica, tal y como confirman sus siguientes proyectos, el Suitaloon (1966) y el Cushicle (1966). Más tecnológicos que arquitectónicos, estos dispositivos transportables –que ofrecían un mínimo confort habitacional a sus usuarios– ensancharían los límites del funcionalismo. Archigram había descubierto que, en su expresión mínima, la función arquitectónica podía ser asistida mediante dispositivos tecnológicos semi-arquitectónicos.

Fin de trayecto: el programa contemporáneo y la colonización de la arquitectura pre-existente

Hemos analizado cómo asumió Archigram la importancia de la experiencia metropolitana, por un lado, y cómo exploró los límites del funcionalismo, por otro. En realidad, estos logros fueron el resultado de la asimilación de ciertos retos heredados, que el grupo británico abordó –y en gran medida agotó– con sus propuestas. En el primer caso, la Living City sintetizó el contenido de la metrópolis como experiencia –desde los postulados de situacionistas y ‘anti-planificadores’– pero renunció para ello

16. SADLER, Simon. *Archigram. Architecture without Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2005. 242 pp. 978-84-96540-52-1. pp. 96-107

a toda vocación arquitectónica¹⁷. En el segundo, la Plug-in City y los proyectos habitacionales derivados reinventaron la tradición funcionalista, pero ensalzaron un tema recurrente del Movimiento Moderno: la habitación. Para conciliar estas aportaciones y generar una propuesta genuina, Archigram debería traducir la experiencia metropolitana en un programa arquitectónico equivalente, y resolverlo mediante la función asistida.

En un tiempo definido por las dos guerras mundiales –con sus periodos de reconstrucción post-bélica– y por el auge de la industrialización, la vivienda colectiva había sido el programa predilecto del arquitecto moderno. A mediados de siglo, sin embargo, la consolidación del ‘estado de bienestar’ y el auge del consumismo transformaron las necesidades programáticas de las sociedades occidentales. Antropólogos, sociólogos y psicólogos emplearían conceptos como el juego, el ocio o el espectáculo para estudiar e interpretar aquella realidad. Los libros *Homo Ludens*¹⁸, de Johan Huizinga, *Hacia una civilización del ocio*¹⁹, de Joffre Dumazédier, o *La sociedad del espectáculo*²⁰, de Guy Debord, abordaban la situación desde postulados diversos pero, en conjunto, ofrecían una imagen nítida del nuevo panorama.

En arquitectura, fue Cedric Price quien primero interiorizó este fenómeno. Su proyecto más conocido, el Fun Palace (1961), nació precisamente como un centro dedicado exclusivamente a la cultura, el ocio y el espectáculo; un nuevo tipo de edificio para unas necesidades nuevas. Archigram también abrazó esta novedad –pues reconoció su carácter genuinamente metropolitano– y en la *Instant City* (1968) la abordaría con sus propios medios.

El proyecto de la *Instant City* supuso la conceptualización definitiva del programa metropolitano. El proyecto se presentó como una “metrópolis en movimiento”²¹; un paquete compuesto por “sistemas de exhibición audiovisual, proyección televisiva, unidades móviles, estructuras e instalaciones recreativas neumáticas y ligeras, exposiciones, grúas y luces eléctricas”²², que “suministraba todos los componentes necesarios para una experiencia metropolitana”²³. Todas las funciones que ya habían sido albergadas por el Fun Palace aparecían aquí disociadas de la arquitectura, simplemente asistidas por dispositivos tecnológicos semi-arquitectónicos, tal y como Archigram había previsto en su reinterpretación del funcionalismo.

17. Sobre esta renuncia, véase: COOK, Peter *et al.* “Living City”. *Living Arts Magazine*, núm. 2. p. 71

18. HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Londres, Boston y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1949. 220 p. (Ed. or. Switzerland, 1944) ISBN: 0-7100-0578-4.

19. DUMAZÉDIER, Joffre. *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Estela, 1968. 345 p. (Tít. or. *Vers une Civilisation du Loisir?* París: Editions du Seuil, 1962)

20. DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. 131 p. (Tít. or. *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967)

21. COOK, Peter, WARREN, Chalk *et al.* *Archigram*. p. 86.

22. *Ibid.* p. 88.

23. STEINER, Hadas A. *Beyond Archigram. The Structure of Circulation*. Nueva York: Routledge, 2009. 272 p. ISBN-10: 0-415-39476-7. p. 212.

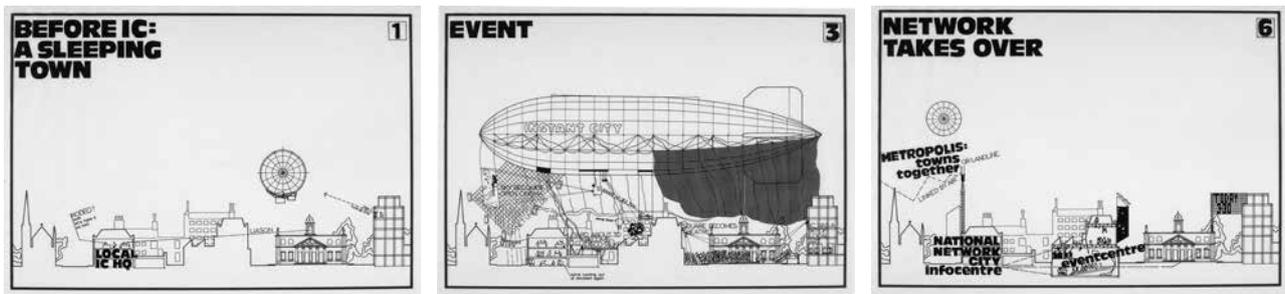


Fig. 6. Secuencia de la llegada de la Instant City a una ciudad inglesa, 1968. The Archigram Archives

Esta pretendida autonomía –conceptual, material y situacional– del programa metropolitano frente a la ciudad construida traería consecuencias sorprendentes. Por un lado, colmaría las aspiraciones de indeterminación, flexibilidad, dinamismo y vitalidad suscitadas en los años precedentes. Por otro, permitiría colonizar cualquier entorno –un descampado, una playa, un barrio²⁴...– y dotarlo de la condición metropolitana. Como consecuencia, también la ciudad pre-existente –con sus condicionantes históricos y sus desmanes modernos– podría actualizarse eficazmente: “en la mayor parte de los países civilizados, las provincias y su cultura local siguen moviéndose con lentitud, a menudo desnutridas y a veces resentidas en relación a las más favorecidas regiones metropolitanas [...] El proyecto de la Instant City reacciona contra esto con la idea de una ‘metrópolis en movimiento’, un paquete que llega a una comunidad, ofrece el sabor de la dinámica metropolitana –que se injerta temporalmente en el centro de la localidad– y mientras la comunidad todavía está recuperándose de la conmoción, usa este catalizador como un primer paso hacia una conexión nacional. Una red de de instalaciones de información-educación-entretenimiento [...]”²⁵

Esta colonización de la ciudad pre-existente no implicaba la destrucción o sustitución de su arquitectura²⁶. Al contrario, Archigram aprovechó el concepto del *plug-in* y la versatilidad de la función asistida para actualizar edificios infrautilizados u obsoletos mediante el acoplamiento de los componentes funcionales y tecnológicos pertinentes: “en el dibujo con el zeppelin ‘Rupert’ (que transportaba el conjunto del proyecto hasta sus destinos) se articuló por primera vez una novedad importante para la Instant City: la creciente sensibilidad hacia el cambio-por-infiltración. La ‘ciudad’ (la Instant City) aparece trepando por edificios inacabados, usando la mercería local, la tienda de calefactores y los bordillos, al mismo tiempo que los equipos más sofisticados.”²⁷ En cierto sentido, la ciudad pre-existente había sustituido a la mega-estructura de la Plug-in City, y los diversos componentes se acoplarían y desacoplarían a ella en función de las necesidades. Archigram reproduciría este método para actualizar la ciudad –y la arquitectura en general– en algunos proyectos menores como Tuned Suburb (1968), Addhox (1970), It’s a (1970) o Tuning London (1972). Si bien estas propuestas no constituyeron un

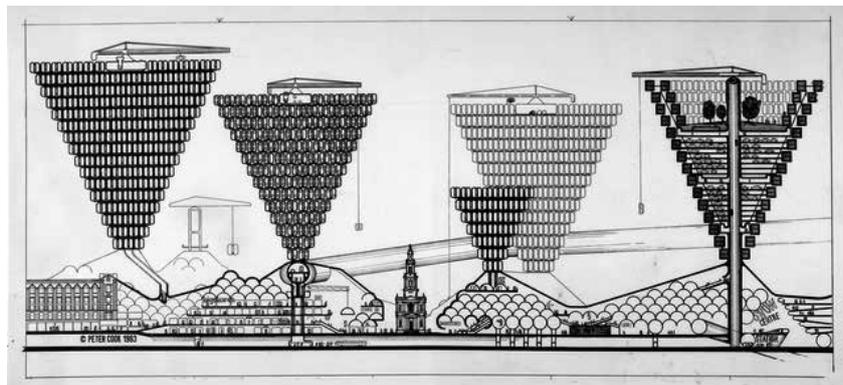
24. De hecho, Archigram realiza dibujos, fotomontajes y maquetas de la Instant City en cada uno de estos entornos.

25. COOK, Peter, WARREN, Chalk et al. *Archigram*. p. 86.

26. Véanse: COOK, Peter, WARREN, Chalk et al. *Archigram*. p. 89 o STEINER, Hadas A. *Beyond Archigram. The Structure of Circulation*. p. 212.

27. COOK, Peter, WARREN, Chalk et al. *Archigram*. p. 96.

Fig. 7. Arriba, sección de la Plug-in City (1964) Abajo, Fotomontaje del proyecto It's a, 1970. The Archigram Archives. Esta comparativa permite mostrar cómo evoluciona el papel de la ciudad preexistente en los proyectos de Archigram: en la Plug-in City (arriba) observamos el carácter residual de los edificios preexistentes. En el proyecto It's a (abajo), sin embargo, la arquitectura heredada asume un gran protagonismo.



todo unitario ni se llegaron a materializar, contenían la esencia de una nueva manera de entender la intervención sobre la arquitectura preexistente –ya fuera histórica o moderna– y al mismo tiempo servían como colofón para una serie de experiencias fundamentales en la producción de Archigram.

En estos proyectos, las funciones básicas relacionadas con la habitabilidad quedaban relegadas a un segundo plano, pues la ciudad preexistente era capaz de satisfacerlas suficientemente. En su lugar, Archigram abordaría una serie de funciones “de segundo orden” que garantizaran la experiencia metropolitana en términos de ociosidad, espectáculo, juego, estimulación sensorial, diversidad, etc.²⁸

Infraestructuras de información y telecomunicaciones, dispositivos urbanos de imagen y sonido²⁹, cubriciones y estructuras ligeras de carácter temporal, componentes funcionales e infraestructurales “conectados”

28. Como precedente, Archigram ya había evolucionado desde del Suitaloon (1966) y el Cushicle (1966), proyectos de supervivencia que reducen al mínimo las necesidades habitacionales básicas, hacia el Bathmatic (1969), el Electronic Tomato (1969) o el Manzak (1969), que satisfacen funciones sofisticadas e innovadoras, directamente vinculadas a la experiencia metropolitana.

29. Hay que tener en cuenta la creciente importancia de la publicidad urbana en la época, tanto en EEUU como en la ciudad de Londres, con el ejemplo paradigmático de Piccadilly Circus.

a los edificios preexistentes... Todos ellos garantizan la experiencia metropolitana en cualquier contexto urbano. Su relación con la ciudad preexistente es absolutamente innovadora. No la sustituyen –ni total ni parcialmente–, no constituyen una capa superpuesta, no se injertan; simplemente la colonizan, complementando sus estructuras y entablando con ellas una relación simbiótica. El resultado es un conjunto integrado en el que los dispositivos semi-arquitectónicos completan, asisten y, en definitiva, actualizan la ciudad.

Son estos últimos proyectos, y no las grandes propuestas utópicas de los años 60, los que dan una estocada definitiva al Movimiento Moderno. En ellos están recogidas las principales aportaciones de la revolución conceptual de Archigram: un nuevo programa, unos mecanismos arquitectónicos renovados y una relación totalmente novedosa con la arquitectura y la ciudad heredadas.

Conclusiones

A lo largo de una década, Archigram recogió los planteamientos más críticos de su tiempo y los llevó a sus últimas consecuencias, plasmándolos con especial claridad en sus proyectos. Su legado trasciende ampliamente lo iconográfico y alcanza múltiples ámbitos arquitectónicos, algunos de ellos aparentemente incompatibles con su supuesta visión utópica y rupturista. Así, la arquitectura heredada es la protagonista en algunos de sus proyectos más revolucionarios. Si Cedric Price adelantó la reutilización de infraestructuras con su Potteries Thinkbelt, Archigram logró conceptualizar una nueva forma de intervención en la arquitectura y la ciudad preexistentes, basada en una visión renovada del programa metropolitano y en una reinterpretación radical de la tradición funcionalista. Su propuesta es la colonización de la ciudad mediante dispositivos tecnológico-arquitectónicos que permitan la actualización de la arquitectura heredada. Así, Archigram concilia los planteamientos más vanguardistas a nivel de programa y mecanismos arquitectónicos con la reutilización de la ciudad preexistente, y sienta las bases de ciertas estrategias proyectuales que –más allá de las cuestiones estilísticas– siguen vigentes en nuestros días.

Referencias bibliográficas

- COOK, Peter, WARREN, Chalk, CROMPTON, Dennis, HERRON, Ron, GREENE, David y WEBB, Mike. *Archigram*. Londres: Studio Vista, 1972. 144 p. ISBN: 0 289 70302 6.
- COOK, Peter, WARREN, Chalk, CROMPTON, Dennis, HERRON, Ron, GREENE, David y WEBB, Mike. "Living City". *Living Arts Magazine*, núm. 2
- DEBORD, Guy. La sociedad del espectáculo. Santiago de Chile: Ediciones Naufragio, 1995. 131 p. (Tít. or. *La Société du spectacle*. París: Buchet-Chastel, 1967)
- DEBORD, Guy. "Teoría de la Deriva". *Internationale Situationniste*. 1958, núm. 2
- DUMAZÉDIER, Joffre. *Hacia una civilización del ocio*. Barcelona: Estela, 1968. 345 p. (Tít. or. *Vers une Civilisation du Loisir?* París: Editions du Seuil, 1962)
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Sainz, Jorge (trad.). 3ª edición. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. 402 p. (Tít. or. *Modern Architecture: A Critical History*. Londres: Thames and Hudson, 1980) ISBN: 84-252-1665-6. p. 276
- FRIEDMAN, Yona. *Pro Domo*. Barcelona: Actar, 2006. 390 p. ISBN: 978-84-96540-52-1.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-Element in Culture*. Londres, Boston y Henley: Routledge & Kegan Paul, 1949. 220 p. (Ed. or. Switzerland, 1944) ISBN: 0-7100-0578-4.
- JACOBS, Jane. *The Death and Life of Great American Cities*. Nueva York: Random House, 1961. 458 p. ISBN: 9780679741954.
- SADLER, Simon. *Archigram. Architecture without Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2005. 242 pp. 978-84-96540-52-1.
- SIMMEL, Georg. The Metropolis and Mental Life. En: WOLFF, Kurt H. *The Sociology of Georg Simmel*. Nueva York: Free Press, 1950. 445 p. ISBN: 0029289203.
- STEINER, Hadas A. *Beyond Archigram. The Structure of Circulation*. Nueva York: Routledge, 2009. 272 p. ISBN-10: 0-415-39476-7.
- WHYTE, William H., JACOBS, Jane, FREEDGOOD, Seymour y SELIGMAN, Daniel. *The Exploding Metropolis*. California: California Press, 1993. 228 p. (Ed. or. Garden City, Nueva York: Doubleday, 1958). ISBN: 9780520080904