

6 **David Maisel**
Oblivion

12 **Mar Loren**
La ciudad de Nueva York y la crisis del paradigma urbano

22 **Paloma Hernaiz y Jaime Oliver**
De las embajadas a las corporaciones

30 **Camila Aybar y Juan José Mateos**
1.688 viviendas en Guadalajara
Francisco Arques
Apolo y Dioniso en Loos

42 **Carlos Quintans**
Casa en Barceiros y casa en Gandarío

50 **Jacobo García Germán**
Disponible Place

58 **Diego Peris**
Pasadizo en Albacete y Cuenca

64 **Ricardo S. Lampreave**
La fusión de lo único

70 **Valentín J. Alejándrez**
La construcción del puente sobre el río Kwai

74 **Hiroshi Sugimoto**
Cines

78 **Pep Carrió y Grassa Toro**
Esas metáforas con parás

80 **Manuel Feo**
Brigantium

86 **Mark Klett**
The Rephotographic Survey Project

92 **Manuel Calzada Pérez**
José Antonio Corrales y el diseño de pueblos de colonización

108 **Macaya, Rijo, Casas, Cornelio, Enel, Carbonell y Tejedor**
Gel de Flors

112 **José Rivero**
Luvia

120 **Ángel Martínez**
Agujeros en la manzana

128 **STEM arquitectes Esteve Aymerich, Inés de Rivera, Ton Salvadó**
Osario-Memorial de la Batalla del Ebro



04: lugares

David Maisel · Mar Loren · Paloma Hernaiz y Jaime Oliver · Camila Aybar y Juan José Mateos · Francisco Arques · Carlos Quintáns · Jacobo García Germán · Diego Peris · Ricardo S. Lampreave

68: tiempos

Valentín J. Alejánder · Hiroshi Sugimoto · Pep Carrió y Grassa Toro · Manuel Feo · Mark Klett · Manuel Calzada Pérez · Macaya, Rijo, Casas, Cornejo, Capel, Carbonell, Tejedor

110: representaciones

José Rivero · Ángel Martínez · STEM arquitectes Esteve Aymerich, Inés de Rivera, Ton Salvadó · Eduardo Belzunce, Ángel Santamaría, Miguel Ángel del Valle · Joel Sternfeld · Douglas R. Nickel · Luis Martínez Santa-María · Francisco Jarauta · Juan Luis Moraza



Atsuko Arai, *Siberia*, de la serie *La vuelta al mundo en Madrid*, 2002
Francis Alÿs, *In situ* #36, de la serie *The Loop*, 1996





formas de arquitectura y arte 16

marzo 2007

Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

Carlos López Bustos, 3. 13003 Ciudad Real

t 926 21 21 15

f 926 21 22 85

anavictoria@arquireal.com

www.arquireal.com



Dirección editorial	Ricardo Sánchez Lampreave
Coordinación editorial	Ana Victoria López
Consejo editor	Francisco Arques Soler Félix Fuentes Ceinos Juan García Millán Pablo y Julio Gómez Ruiz Luis Martínez Santa-María Juan Luis Moraza Pérez
Junta de Gobierno	Ramón Ruiz-Valdepeñas Herrero, presidente Nieves Cabañas Galán Virginia Cinca Gutiérrez Alberto Ibáñez Bollada Jaime Muñoz Franco Javier Navarro Gallego Javier Ramírez de Arellano Rayo
Agradecimientos	La dirección editorial quiere agradecer su colaboración a Víctor Pérez Escolano; a Gloria Abad; a José M ^{re} Viñuela y al Banco de España; a la Galería Moriarty de Madrid; y a las direcciones editoriales de las revistas <i>Casabella</i> y <i>Lotus</i> .

Fotografía de cubierta Billeto de 500 euros en curso, diseñado por Robert Kalina, del Oesterreichische Nationalbank

Diseño editorial	La compañía gráfica
Traducciones	Noemí García Millán y Mike Lumber
Publicidad	Ex profeso S.L. Exclusivas de Publicidad Eloy Chaves, Óscar Ortiz, Pablo Lovelle Hermanos Bécquer 4, 8 ^o . 28006 Madrid t 91 563 61 38 f 91 564 57 75 oscar.ortiz@exprofeso.net
Producción	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.
Fotomecánica e impresión	Gráficas Tomelloso S.L. Príncipe Alfonso s/n. 13700 Tomelloso (Ciudad Real) t 926 50 54 29 f 926 50 50 08
Distribución y suscripciones	Lampreave y Asociados Arquitectos S.L. Atocha 26, 4 ^o D. 28012 Madrid t f 91 429 26 21 formas@lampreave.es
Depósito legal	CR-358-02
ISSN	1886-7693
Precio del ejemplar	18 euros

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión de la dirección de la revista.

El editor se reserva el derecho de la publicación de los originales recibidos.

Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio, aún citando su procedencia, sin autorización expresa y por escrito del editor.

Valentín Alejándrez Piñuela es coautor del libro *La obra civil y el cine*, editado por Cinter, de la que es socio fundador junto a un grupo de compañeros ingenieros, dedicándose a la divulgación de la ingeniería y la arquitectura a través de la edición y la formación. **Francisco Arques Soler** es doctor arquitecto y profesor de la ETSA de Madrid. Premio de Roma de la Academia de Bellas Artes (1991-92) y Premio Extraordinario de Tesis Doctoral por la Universidad Politécnica de Madrid (2002-03). Ha obtenido también diversos premios de arquitectura de ámbito nacional. **Manuel Calzada Pérez** es doctor arquitecto y escenógrafo. Su tesis doctoral estudia la modernización del medio rural en la colonización del siglo XX en España. Ha realizado escenografías para el Centro Andaluz de Teatro y el Festival de Ópera de las Palmas de Gran Canaria. **Pep Carrió** (Palma de Mallorca, 1963) comparte su trabajo como diseñador gráfico, especialmente enfocado al ámbito cultural y editorial, con su labor como artista plástico. Este trabajo se ha visto reflejado en numerosas exposiciones colectivas e individuales, en las que ha destacado siempre la fuerte personalidad artística, poética y conceptual de sus obras e instalaciones. **Jacobo García-Germán** (jacobogarciagerman.com) es arquitecto, profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela de Arquitectura de Madrid y master en Teoría de Proyecto por la Architectural Association de Londres. Actualmente prepara la tesis doctoral titulada *Estrategias operativas en el proyecto arquitectónico. Procesos, herramientas y protocolos*. **Grassa Toro** (Zaragoza, 1963) es escritor. Fundador y codirector de La Cala, casa en Chodes, dedicada al estudio, la investigación y la creación artística, literaria y teatral. En mayo se presentará su último libro, *Una niña*, ilustrado por Pep Carrió (Madrid, Ediciones Sinsentido). **Paloma Hernaiz** y **Jaime Oliver** son arquitectos licenciados en las Escuelas de Arquitectura de Madrid y de Barcelona respectivamente, y posgraduados ambos en la de Columbia. Han trabajado en diferentes estudios de Madrid, Nueva York y Shanghai. Actualmente viven en Pekín donde colaboran con OMA. Son profesores del Master *Barcelona Architecture* de la UPC y están realizando una investigación en el sudeste asiático becados por la universidad de Columbia y Casa Asia. **Francisco Jarauta** es catedrático de Filosofía de la Universidad de Murcia. Ha realizado estudios de Historia, Historia del Arte y Filosofía en Valencia, Roma, Münster, Berlín y París. Profesor invitado de universidades europeas y americanas, sus trabajos versan sobre filosofía de la cultura, historia de las ideas, estética y teoría del arte. Ha sido comisario de varias exposiciones internacionales, y forma parte del Comité Científico de *Iride, Experimenta, Pluriverso*. Es coordinador del Grupo Tánger y del Observatorio de Análisis de Tendencias. Dirige la colección "Arquitectura". **Mar Loren** estudió arquitectura en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla entre 1986 y 1993. En 1998 realizó un Master en Design Studies, Universidad de Harvard. En 1997 terminó un Master en Patrimonio becado por el Fondo Social Europeo. Se doctoró en la Universidad de Sevilla en 2004. Es profesora asociada de Historia de la Arquitectura en dicho Departamento desde 1999. Previamente impartió clases en el Boston Architectural Center. **David Maisel** (Nueva York, 1961) es fotógrafo. Ha estudiado en Princeton University, Harvard University y California College of the Arts. Sus trabajos están presentes en las mejores colecciones, incluyendo el Metropolitan Museum of Art, el Museum of Fine Arts Houston y el Los Angeles County Museum of Art. Su primer libro, *The Lake Project*, fue seleccionado como uno de los mejores 25 libros de fotografía de 2004. El segundo, *Oblivion*, ha sido publicado el pasado otoño de 2006. **Ángel Martínez García-Posada** es arquitecto por la ETSA de Sevilla en 2001 como número uno de su promoción. Becario del Programa de Formación de Doctores de la Junta de Andalucía (2003-2005) y codirector de la revista *Neutra* (2002-2005). Profesor asociado del Departamentos de Proyectos Arquitectónicos de la ETSA de Sevilla desde 2005. Prepara su tesis doctoral *Cuaderno de Central Park*. **Luis Martínez Santa-María** (Madrid, 1960) es arquitecto por la ETSAM, profesor de Proyectos en la misma desde 1990, y doctor con la premiada tesis *El árbol, el estanque, el camino, ante la casa* en 2000. Es director de la colección de libros "la cimbra" de la Fundación Caja de Arquitectos y autor del libro *Intersecciones* (2005). Distinguido con numerosos primeros premios, sus obras más recientes son la sucursal de la Caja de Arquitectos en Madrid y los conjuntos de viviendas de Sigüenza y Ciudad Pegaso (Madrid). **Juan Luis Moraza Pérez** (Vitoria, 1960) es doctor en Bellas Artes por la Universidad del País Vasco donde impartió docencia durante siete años, y profesor titular del Departamento de Escultura en la Universidad de Vigo. Ha sido profesor invitado en la École de Beaux Arts de Marsella, en la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, en el Instituto de Estética de Madrid, etc. y ha pronunciado conferencias en numerosas ciudades de todo el mundo. Autor de varios libros, artículos y ensayos. Como artista, su obra está presente en colecciones y museos como la del Museo Guggenheim de Bilbao. **Douglas R. Nickel** es historiador del arte. Actualmente dirige el Center for Creative Photography. Fue comisario en el San Francisco MoMA de *Dreaming in pictures: The Photography of Lewis Carroll* (2001), *Carleton Watkins: The Art of Perception* (1999) y *Snapshots: The Photography of Everyday Life* (1998). Entre otros, es autor de los textos del catálogo *Francis Frith in Egypt and Palestine: A Victorian Photographer Abroad*. **José Rivero Serrano** (Ciudad Real, 1951) es arquitecto por la Escuela de Arquitectura de Sevilla, 1977. Arquitecto Jefe de Servicio de la Diputación de Ciudad Real desde 1983, colabora en diversas publicaciones: entre otras, *Lanza, La Tribuna, El Manchego, Mancha* y *Formas de Arte y Arquitectura* (Ciudad Real); *Añil* (Madrid y Ciudad Real); *Pasajes de Arquitectura y crítica, Cuadernos Hispanoamericanos* y *Arquitectos* (Madrid); *PH* (Sevilla); *Opinión* y *Barcarola* (Albacete)... Colaborador del registro DoCoMoMo Industrial 2002 y del proyecto Sudoeste de la Unión Europea (2006). Autor de diferentes capítulos en diez obras colectivas sobre Arte y Arquitectura, ha publicado seis libros. **Ricardo S. Lampreave** (Madrid, 1957) es arquitecto y profesor de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de Alcalá. Pensionado en la Academia de Roma, comisario de exposiciones y ciclos de conferencias, y editor de libros y revistas. Algunos de sus proyectos y obras han obtenido premios en concursos, y distinciones de la Comunidad, el Ayuntamiento y el Colegio de Arquitectos de Madrid.

04: lugares

Red de las catacumbas de S. Callisto, Roma
Alemania, 1902

Se encuentran en la vía Appia Antica, después de la pequeña iglesia de S. Maria in Palmis o del "*Domine quo vadis?*".

Las catacumbas "más augustas y célebres de Roma" existen desde la mitad del siglo II, formando hoy un complejo que ocupa una extensión de 15 hectáreas, con una red de galerías de casi 20 km. desarrollada en cuatro pisos, y que alcanza una profundidad superior a los 20 metros. En ellas se enterró a decenas de mártires, dieciséis pontífices y muchísimos cristianos.

Reciben su nombre del diácono S. Callisto, designado a principios del siglo III por el papa Zeffirino como administrador del cementerio. De ese modo, las catacumbas de S. Callisto se convirtieron en el cementerio oficial de la Iglesia de Roma.

Las criptas de Lucina y la zona llamada *dei papi* y de S. Cecilia son los núcleos más antiguos (s. II). Las otras zonas reciben los nombres de S. Milciade (mitad del s. III), de S. Caio y S. Eusebio (finales del s. III), Occidental (primera mitad del s. IV) y Liberiana (segunda mitad del s. IV), todas con muchas criptas importantes.



David Maisel

Oblivion

En su libro *Espacio combado*, el teórico de la arquitectura Anthony Vidler habla del “*espacio paranoico de la modernidad*”, un espacio que ha “*mutado en un mundo de pánicos, donde todos los límites y fronteras se vuelven borrosos...*”. Estas palabras vienen a la memoria cuando vemos las imágenes aéreas de Los Ángeles y su periferia que se muestran en mi proyecto fotográfico titulado *Oblivion*.

Algunas fobias espaciales parecen endémicas de las urbes modernas, y Los Ángeles define este concepto de formas mejor que ninguna otra ciudad norteamericana. Esta madeja amorfa de zonas de centros comerciales y urbanizaciones cerradas, entradas de autopistas y rampas de salida, yace desplegada en el paisaje como la sábana sobre un cadáver obstinado.

Seguro que la tierra está muerta bajo el abrumador peso y anchura de esta forma construida, ¿no? Cuando observamos con mirada crítica la megaurbe del sur de California, es preciso recordar que todavía hay un corazón que late dentro de ella. No uno, sino quince millones de corazones, con todas las almas y sueños de los cuerpos que mueven esos corazones: la ciudad como organismo vivo que respira, que se fragmenta y se reproduce constantemente.

En su ímpetu por expandirse, la ciudad crea topografías de alienación, miedo y desesperación. La ciudad de Los Ángeles es el símbolo de una idea de espacio moderno que está ligada a un creciente sentido colectivo de ansiedad social. El surgimiento de conceptos radicales sobre el espacio urbano fue un tema fundamental para la vanguardia de los primeros años del siglo XX, que pedían modernidad para escapar de las barreras de la historia. Ahora sabemos, de una forma antes inimaginable, que no podemos escapar de la historia. Estas imágenes aéreas describen una trama urbana virtualmente profanada, incluso cuando transcriben lo habitual. En la era posterior al 11-S que ahora vivimos, el caos y la catástrofe parecen implícitos en la vista aérea de la ciudad. Inspeccionar y grabar la ciudad desde el aire parece casi un acto de desobediencia civil. Las imágenes no pueden sino ayudar a presagiar o predecir alguna conflagración en el futuro.

¿Es ésta la razón del descontento, el asomo de claustrofobia y el terror sinestético que suscitan estas imágenes? ¿O será la expansión sin fin, la multiplicación de la nada que lo llena todo, la ciudad que crece incesantemente como una metástasis, lo que causa esta sensación de miedo creciente?

Nuestras percepciones están supeditadas a la posición que nuestros cuerpos ocupan en el espacio. El arquitecto y escultor Gordon Matta-Clark dividió la estructura de la casa, la desnudó y nos dejó ocupar el vacío que había creado. ¿Queda algún espacio que pueda servir de refugio psicológico o santuario para aquellos que tienen sus hogares dentro de la galaxia urbana de Los Ángeles, una entidad sin límite ni centro? Desde arriba, en estas vistas aéreas, vemos codificados los elementos de nuestra propia vulnerabilidad dentro del código de la ciudad: un olvido que es al mismo tiempo majestuoso, magnífico y seguramente letal. ¿Cómo se adaptan los habitantes de la ciudad a estos aspectos de la urbe moderna? Según afirma Mike Davis en *Ciudad de cuarzo: excavar el futuro en Los Ángeles*, “*la ansiedad social... es sólo una inadaptación al cambio. ¿Pero quién podía anticipar o ajustarse a la escala del cambio en el sur de California en los últimos quince años?*”. De la misma forma ¿quién de nosotros se ha adaptado a la reciente marea de cambios causados en la vida urbana por la desaparición de las Torres Gemelas, y las vidas que cayeron con ellas?

Los habitantes del sur de California ahora viven en lo que Davis describe como la urbe con el crecimiento más rápido del mundo occidental, “*con una superficie construida casi del tamaño de Irlanda, y un PNB mayor que el de India*”. Después de navegar este ambiente de ansiedad y distanciamiento, con un modelo de urbanismo que el crítico Peter Plagens llama “*ecología del mal*”, el ciudadano de este paisaje extraño podría empezar a reflexionar sobre algunas de las cuestiones fundamentales sobre diseño de nuestro tiempo... ¿Dónde está el hogar? ¿Dónde está nuestro refugio seguro? ¿Cómo podemos avanzar hacia este lugar? Quizá formulando tales preguntas podamos empezar a imaginar el proceso de creación de las respuestas. Mientras tanto, estas imágenes significan la incesante búsqueda de un santuario que nunca aparece.

Fotografías: *Oblivion* 1364-4 1n *Oblivion* 1370-46n *Oblivion* 1371-48n *Oblivion* 1383-41n *Oblivion* 1364-41n













01 El mito rural jeffersoniano en el siglo XVIII. Paisajes infinitos y economía local. Yellowstone Valley, 1871 (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, División de fotografías y material impreso) 02 El control territorial. La retícula global de la 1785 Land Ordinance (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Colección de mapas) 03 La América industrial. La ciudad como producto de consumo. Nueva York, 1913. Construcción del Woolworth Building

Mar Loren

La ciudad de Nueva York y la crisis del paradigma urbano

Este texto fue presentado por la autora en el XXII Congreso de la UIA, celebrado en Estambul el pasado julio de 2005. Con el subtítulo de “La construcción de la identidad urbana en los Estados Unidos al final del siglo XX. La nueva diversidad, cultura y escala como respuesta al capitalismo” fue presentado como *Case Study* al tema 2.2, *Devenir de las ciudades: pasado, presente, futuro*.

La construcción del espacio colectivo. De la ciudad moderna a la ciudad histórica en los Estados Unidos

Beneficios y limitaciones de la ciudad estadounidense. Los orígenes y desarrollo de la idea de ciudad en la definición de Norteamérica

“...la ciudad provisional... no sólo sin historia, sino también sin posibilidad creíble de tiempo para la historia”, en JAMES Henry, *New York Revisited* [1904]: Franklin Square Press, Nueva York, 1906, p. 34

Los principios esenciales de la nación estadounidense quedaron establecidos en el mito rural de Jefferson en el siglo XVIII; una sociedad ligada a la tierra y basada en la economía local 01. Emerson, Thoreau y Poe consideraban la ciudad una forma de crecimiento cancerígeno. A esta concepción antiurbana se contraponen la Norteamérica industrial del XIX teniendo en la ciudad el soporte perfecto del más agresivo sistema capitalista. El único objetivo de la organización en retícula del soporte territorial era controlar de forma efectiva la propiedad privada 02, y el resultado fue la ciudad provisional desconocida por un desolado Henry James a su vuelta de Europa; una ciudad inmersa en un continuo ciclo de destrucción y reinención.

Esta visión nostálgica reflejaba la verdadera realidad del continuo ciclo de destrucción y reconstrucción frenéticas de la nueva metrópolis capitalista. Los arquitectos del Medio Oeste iban a representar esta gran paradoja del cambio en la propia definición de la identidad estadounidense. William Parker presenta el Medio Oeste como el lugar donde se encontraba la América genui-

PARKER William N., "Native Origins of Modern Industry", en D.C. Klingaman y R.K. Vedder (eds.), *Essays on the Economy of the Old Northwest*: Ohio University Press, Athens, 1987, p. 210

na, la parte de Estados Unidos donde el brutal cambio entre una naturaleza virgen y la industrialización más agresiva tuvo lugar de forma casi instantánea. El mismo Sullivan que impulsaba el mito rural jeffersoniano justificaba más tarde la expansión vertical de Chicago basándose en la necesidad de contenedores del proceso industrial.

La ciudad se percibe en estos momentos como un producto de consumo, soporte físico sometido a las leyes del mercado. El poder del dinero y la exaltación democrática de los derechos individuales quedan materializados en el respeto sagrado por la propiedad privada. La ordenación del territorio se conseguiría tras la Land Ordinance de 1785 que yuxtapone la retícula como medio abstracto de control **03**. La ciudad y la arquitectura se presentan así como una nueva realidad, diferenciada de la europea, que asume ya características propias, como son el valor del individuo por encima de todo y las infinitas posibilidades ofrecidas por el sistema.

El espacio público en la ciudad y su contribución a la creación de la ciudad histórica estadounidense. Limitaciones en la eficacia de la retícula

Nueva York es sin duda el paradigma de ciudad como soporte de producción. Su plan de 1811 plantea la colmatación total de la retícula –a excepción de la Plaza de Armas que luego fue ocupada y sustituida por Central Park–, contemplando en la trama únicamente el uso residencial, afirmando que el espacio libre no era necesario desde la total optimización funcional **04**.

La operatividad ilimitada de la retícula entra en crisis y el primer avance del plan metropolitano de principios del XX recoge las ideas académicas de la ciudad, detectando sus carencias funcionales y proponiendo medidas a las que incorporan las aspiraciones estéticas y simbólicas de la City Beautiful. La ausencia total de espacio libre carecía de solución, ya que el poder de la propiedad privada y las connotaciones negativas de lo público, como soporte del poder imperialista, hicieron inviable una operación de reorganización. La inserción de los nuevos usos de la ciudad moderna –infraestructuras, sistemas de transporte (expresión de una actitud colectiva), museos, universidades y bibliotecas (que simbolizan un nuevo parámetro de la cultura como herramienta de cambio social), iglesias (formalización de una diversidad emergente), teatros, hospitales, baños públicos y monumentos (democratización e iconografía de la ciudad metropolitana)– será el único camino para incorporar el nuevo compromiso urbano y simbólico de la arquitectura, un espacio para la comunidad que representará el primer testimonio de la identidad arquitectónica estadounidense. La diversidad, la cultura y un nuevo sentimiento colectivo nacional iban a dar forma a la ciudad moderna en los Estados Unidos. Enfrentados a la imposibilidad de insertar este espacio urbano en el plan urbanístico de la ciudad, éste se desplaza hacia el interior de los edificios. Lo diáfano, lo tectónico, la escala y la geometría de estos importantes interiores contribuyen así a la creación de los espacios públicos en el primer estrato arquitectónico estable de la ciudad moderna, que tiene por vez primera voluntad de convertirse en su ciudad histórica. Estos interiores se extienden a todos y cada uno de los capítulos de la construcción de la ciudad, que es en definitiva la construcción de su identidad.

Los servicios de la maquinaria metropolitana: el control de los flujos poblacionales. La continuidad y escala de la trama urbana

Modernización e industria. Colectividad y tecnología, componentes de la identidad nacional

ROTH Leland M., *A concise history of American Architecture* [1979]: Icon Editions, Nueva York, 1980, p. 172

Muchos autores establecen a partir de 1885 un cambio claro en la actitud nacional en Estados Unidos relacionado con el abandono de un sentimiento radicalmente individualista para preocuparse por la construcción de la colectividad, hecho que explica el avance brutal en la industrialización y la tecnificación del país. La predominancia de la gran empresa en la base de la economía norteamericana tiene su origen en la recesión sufrida en 1884. La gran escala de la empresa, de la industria y de la metrópolis provocará la consolidación de la construcción de la Norteamérica moderna.



04 Las nuevas demandas de la ciudad contemporánea. De la ciudad moderna a la ciudad histórica en Estados Unidos. Nueva York, 1879 (Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Colección de mapas) 05 La creación del Greater New York y la conexión física de su geografía isleña. La construcción de puentes. Imagen del puente Queensboro, de Lindenthal (Junio 2005, Mar Loren / Jacques Maes) 06 Espacio bajo el puente Queensboro. Mercado al aire libre, de Hornsotel y Guastavino, 1909 (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes)

Es de hecho este proceso de industrialización, y su materialización en el campo de la construcción, el que cambia de forma vertiginosa la imagen del territorio y de sus agrupaciones urbanas, dando como resultado una metrópolis sin precedentes.

The Greater New York. La consolidación de la metrópolis y sus consecuencias. La unión física del territorio. La importancia de las comunicaciones

1. LA CONTINUIDAD EN LA GEOMETRÍA ISLEÑA NEOYORKINA. LOS PUENTES

STERN Robert A.M., Gregory Gilmartin, John Massengale, *New York 1900. Metropolis Architecture and Urbanism 1890-1915* [1983]: Rizzoli, Nueva York, 1995, pp. 28-34

El estudio Walter B. Melvin restauró la estructura, Hardy Holzman Pfeiffer Associates llevó a cabo la rehabilitación, y Conrad & Partners diseñó el interior para este nuevo uso como restaurante Guastavino's

En 1898 las conexiones entre Manhattan, Brooklyn, Queens, The Bronx y Staten Island (*The Five Boroughs*) para constituir el nuevo término de Nueva York son esenciales para resolver la discontinuidad del territorio, hacer accesibles todos sus puntos y equilibrar densidades de una población concentrada en el sur de Manhattan. Tras la construcción del puente de Brooklyn en 1883, Williamsburg fue el segundo puente que cruzaba hasta Brooklyn a través del East River. El tercer puente que se construiría sería el de Queensborough, la primera conexión con Queens **05**. Ante el fracaso de las propuestas del plan en la cualificación del viario con grandes bulevares públicos<, la propuesta monumentaliza el espacio libre bajo el puente. En 1909 el arquitecto Hornsotel utilizó las posibilidades estructurales del sistema de bóvedas de la Compañía Guastavino para resolver la cubrición de la estructura metálica de la base del puente, cumpliendo con las nuevas aspiraciones estéticas y simbólicas **06**. El uso del material cerámico y la diafanidad confieren además unas condiciones que hacen posible que se utilice como mercado al aire libre, resolviendo así mismo el encuentro con la red viaria con un túnel que permite el paso de la Primera Avenida. Protegido desde los años setenta, este espacio ha sido restaurado en los noventa como parte del proyecto principal del puente, que todavía no ha sido completado<.

2. EL AUMENTO DEL TRANSPORTE OCEÁNICO. LAS TERMINALES DEL FERRY

Pero el sistema de puentes es aún insuficiente y a partir de 1898 el nuevo término de Nueva York precisa acelerar los flujos marítimos entre los distintos puntos de su geometría isleña. El Battery Maritime Building es la única terminal de ferrys que sobrevive a la continua destrucción de Manhattan. Edificio horizontal de dos plantas proyectado por Walter y Morris en la línea del expresionismo estructural, su fachada se estructura a partir de un pórtico corrido en primera planta **07**. La logia como elemento principal de la fachada establece un contraste tectónico y marca la frontera espacial con el exterior, con la zona públi-

El estudio Jan Hird Pokorny Associates ganó el concurso para restaurar el Battery Maritime Building

3. CONEXIONES TERRESTRES. INTERBOROUGH RAPID TRANSIT SYSTEM. EL PRIMER METRO. ESTACIÓN DE CITY HALL

DOLKART Andrew S., *Guide to New York City Landmarks*: New York City Landmarks Preservation Commission, John Wiley & Sons Inc., Nueva York, 1998, p. 9

Las puertas de la nueva metrópolis

1. LAS ESTACIONES DE FERROCARRIL COMO SÍMBOLO DE LA NUEVA NORTEAMÉRICA. EL TREN COMO ENTRADA A LA URBE MODERNA

COHEN Jean-Louis, *Scenes of the World to Come. European Architecture and the American Challenge 1893-1960*: Canadian Centre for Architecture, Montreal, 1995, pp. 31-37

El ferrocarril también se convirtió en un símbolo del triunfo norteamericano. Se usaron grabados, dibujos y fotografías para expresar la idea del dominio absoluto del territorio norteamericano de costa a costa. El ferrocarril representaba la conquista territorial, y además de los rascacielos, las estaciones de tren se convirtieron en uno de los nuevos símbolos arquitectónicos estadounidenses. En 1914 la revista *Architectural Record* afirmaba que la arquitectura de estaciones ferroviarias se había convertido en el segundo símbolo más importante después de los rascacielos

ca. Protegido desde los años setenta, está siendo rehabilitado como parte de un programa para regenerar la zona como centro cívico.

El acceso terrestre a los diferentes puntos de Manhattan es crítico para su ocupación. Su forma alargada impide que la población y sus actividades se desplacen desde el sur para proceder a una ocupación paulatina del territorio. En 1900 se comienza a trabajar en la primera línea de metro que conectaba Manhattan con el Bronx, en el norte, y en 1902 se comenzó la segunda línea hacia Brooklyn. Ambas líneas parten de la estación de Town Hall en el centro del sur de Manhattan, cabecera de toda la operación infraestructural y considerada como la pieza maestra del sistema. Heins y La Farge fueron contratados para dotar a todo el conjunto de estaciones con una función representativa basada en los ideales de la City Beautiful. Esta estación, sin embargo, difiere de las otras encargadas a los mismos arquitectos gracias a su techo abovedado, que crea un espacio abierto libre de soportes intermedios, cuyo carácter autoportante permite la entrada de luz natural a través de paneles de cristal. Protegida desde el final de la década de los setenta, sus formas curvilíneas simbolizaron en su momento el esplendor de Nueva York.

Si la construcción vertical implantada en Estados Unidos desde la propuesta de la Escuela de Chicago provoca un interés creciente desde la utopía y desde la praxis arquitectónica a nivel mundial, la reflexión en torno a las grandes construcciones infraestructurales de la gran metrópolis abre nuevas vías –también desde la ensoñación y la obra construida– que configuran la nueva imagen metropolitana en Norteamérica.

Este tipo de propuestas apareció en esquemas como los realizados por Vernon House Bailey, publicados en 1909 bajo la influencia de Charles R. Lamb, y años más tarde las reflexiones gráficas de Harvey Wiley Corbett en cuanto a la clasificación de los flujos a distintos niveles. Teóricos y profesionales se esforzaron por entender la ciudad, descodificar sus demandas infraestructurales, soñarla para ser capaces de cambiar su fisonomía deficiente.

La propuesta del nuevo entorno urbano pasa por entender que la incorporación de los nuevos usos ha de solucionar de forma prioritaria la absorción de los flujos desde y hacia la metrópolis. Las estaciones de tren pasan así por coser la ciudad, anclándola al resto del territorio norteamericano. De los edificios monumentales demandados desde el nuevo concepto de la City Beautiful, las estaciones ferroviarias serán los más significativos. Ya no bastan contenedores realizados desde la estricta funcionalidad. Las estaciones son ahora las grandes puertas de la ciudad y a partir de finales del XIX demandan la monumentalidad de las grandes estaciones europeas, sin caer en la reproducción y en la copia. El diseño de estas estaciones tendrá un sello inconfundible y constituirá uno de los elementos claves de la identidad arquitectónica en el cambio de siglo. Las puertas de la ciudad moderna deben estar dimensionadas de acuerdo a los flujos reales y sus espacios deben recoger la monumentalidad exigida por su *status* como capital. Las estaciones de ferrocarril configuran la puerta terrestre, y ya en 1913 la Grand Central Terminal se consolida como uno de los grandes hitos de la arquitectura norteamericana y supone uno de los motores del centro de Manhattan, desplazando hacia el centro la actividad concentrada en la zona sur.

Considerada la formalización a escala menor de las ideas visionarias de la ciudad vertical, esta terminal consigue materializar sus objetivos en cuanto a yuxtaposición de flujos de tráfico rodado, peatonal y metro integrándolos con el uso ferroviario y haciéndolos convivir con el residencial en superficie para rentabilizar la operación. Reed y Stern, Warren y Wetmore fueron



07 Battery Maritime Building (junio 2005, Mar Loren / Jacques Maes) 08 Las puertas de la ciudad. Las estaciones como símbolos de la nueva América. Grand Central Terminal, de Reem&Stern y Warren&Wetmore, 1913 (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes)

Todos estos espacios interiores han recibido protección específica y el proyecto de restauración del estudio Beyer, Blinder y Belle recibió un premio nacional

DIAMONSTEIN BarbaraLee, *The Landmarks of New York III* [1988]: Harry N. Abrams Inc., Nueva York, 1998, p. 9. "Las estaciones se sacrificaron por la aplicación de la lógica de la propiedad que a menudo dicta la demolición que hace que la zona sea deseable. Muchas poblaciones se dieron cuenta de lo absurdo e iconoclasta del hecho. ¿Cómo puede una ciudad como Nueva York, tan culta y enfocada hacia la cultura, permitir la destrucción de uno de sus legados más importantes?"

los encargados de formalizar este símbolo de la industrialización nacional, proponiendo unos espacios monumentales en su interior, una plaza para la ciudad con todos sus servicios 08. Este ámbito público por excelencia no se ha limitado a sus funciones y ha servido de telón de fondo a eventos políticos, festivos y artísticos de Nueva York<.

Proyecto anterior a Grand Central, la estación de Pensilvania fue su antecedente, aunque su carácter de estación de paso limitó su repercusión en reactivar su entorno urbano. Con catorce metros bajo rasante donde se organizaban todos los accesos y andenes, McKim, Mead y White conseguían liberar el espacio sobre rasante que sólo había de soportar su función representativa pública del edificio mayor, en ese momento, a nivel mundial. Propusieron una distribución axial en la que los recorridos y estancias para la colectividad se sucedían marcados por la diversidad de escalas, geometrías y acabados que fragmentaban la experiencia del edificio. La estructura metálica y de cristal se complementaba con elementos cupulados cerámicos oradados que confieren a la estación una imagen que le diferencia de sus antecedentes europeos. El espacio interior de la estación fue lo que se convirtió en la propia imagen de la estación, la imagen de los Estados Unidos, mucho más allá que sus formas clásicas exteriores.

Fue precisamente la demolición de este edificio lo que causó que saltaran las alarmas en relación con la inexistencia de mecanismos para proteger edificios de gran valor arquitectónico con los que se identificaran sus habitantes. Esta estación fue demolida en total concordancia con la lógica especulativa del capital<. El resultado fue la creación de la *New York City Landmarks Preservation Commission*, encargada de proteger los edificios de indudable valor histórico y arquitectónico de una especulación que inevitablemente los llevara a su destrucción. En abril de 1965, el alcalde de Nueva York, Robert F. Wagner, firmó una disposición que abrió la puerta a la creación de la Comisión, que está considerada como la institución que ostenta el máximo poder legal y regulador en el campo de la protección del patrimonio arquitectónico. Las razones para crear la institución deben ser tenidas en cuenta en el contexto más amplio del cambio de actitudes en Estados Unidos sobre la interpretación de las ciudades y el entorno arquitectónico que había tenido lugar a principios del siglo veinte. Sin embargo, los autores coinciden en que la demolición de la estación de Pennsylvania fue un hecho que marcó un punto de inflexión hacia un cambio radical.

Cuando se dio a conocer la noticia de la demolición, los ciudadanos organizaron una marcha para quejarse de la desaparición

de un edificio considerado parte esencial del patrimonio arquitectónico de Nueva York. Arquitectos como Philip Jonson se unieron a la manifestación y declararon que nunca había existido un edificio igual a la Estación de Pensilvania en la historia de los Estados Unidos. Este edificio, además, hizo que las profundas convicciones tradicionales de Lewis Mumford cambiaran, elogiando la arquitectura de la estación, especialmente su cualidad espacial, en un artículo escrito en 1958, “La desaparición de la estación de Pensilvania”.

2. LAS PUERTAS DE AMÉRICA. EL CENTRO DE INMIGRACIÓN DE ELLIS ISLAND Y LA U.S. CUSTOM HOUSE

Desde 1892, el centro de inmigración de Ellis Island fue la puerta de América desde el mar. Boring y Milton ganan en 1897 el concurso con un edificio que recoge el gusto por la grandilocuencia francesa, con una silueta efectiva para el reconocimiento paisajístico de la pieza **09**.

En 1916 una explosión causó daños estructurales en el vestíbulo principal de entrada y se contrató a la Guastavino Company para llevar a cabo el trabajo. El edificio conservó su cubierta exterior original, resolviendo la cáscara interior con bóvedas valdadas de planta rectangular y distinto ancho alternando aquellas que definen la entrada de luz, consiguiendo superficies de diferente curvatura y creando gradientes en la luminosidad del espacio.

DOLKART Andrew S., *Op. cit.*: p. 303

Debido a su significado histórico en la construcción de la identidad americana —más del 40% de los americanos está conectados con estos inmigrantes—, se decide su incorporación al Monumento Nacional de la Estatua de la Libertad a partir de 1965, rehabilitado en los ochenta como Museo de Inmigración. Es interesante que, siendo el espacio de mayor escala, se haya decidido no localizar material expositivo: la cualidad espacial y el peso histórico de este contenedor, principal testigo de la formación misma del país, queda así como principal elemento de la exposición **10**. La New York City Landmarks Preservation Commission ha protegido expresamente el interior desde los años noventa.

La aduana de los Estados Unidos era por otro lado la puerta oficial de las importaciones. Gilbert en 1899 proyecta un edificio académico de gran rotundidad que implanta de forma extensiva los nuevos sistemas tecnológicos. Situado en la zona más baja de Manhattan, en el Distrito Financiero, precisa de la conexión física con el puerto aunque abre su fachada hacia el ámbito más urbano del parque. Una sala oval de grandes dimensiones refuerza el esquema axial y su entrada de luz se realiza a través de una claraboya que no precisa estructura suplementaria gracias a las condiciones autoportantes de la misma. En 1979 se cataloga su interior valorando específicamente la cubrición del espacio principal. El edificio queda asociado a la construcción de la identidad norteamericana con su rehabilitación como Museo Nacional del Indio Americano. Al igual que el Centro de Inmigración de Ellis Island, el edificio de las aduanas sobrepasaba el carácter municipal de las intervenciones de Nueva York para convertirse en soporte representativo a nivel nacional.

Negocios y religión. Capitalismo/pluralidad, crecimiento vertical/horizontal

El templo como expresión de aceptación de la diversidad. Iconografía religiosa en la ciudad norteamericana

Pero si estos nuevos usos nos hacen entender mejor la metamorfosis contemporánea, son los grandes emblemas del capital y de la religión, formando un *collage*, los que reproducen la gran complejidad de la identidad metropolitana. Las iglesias permanecen en los enclaves más estratégicos de la ciudad; son sus espacios más públicos que juegan a la ambigüedad de la oferta religiosa engullidos por el corporativismo capitalista **11**. Es la arquitectura eclesial la que mejor representa esta nueva diversidad de la sociedad norteamericana, sociedad sumamente religiosa desde sus orígenes. Los nuevos habitantes se aferran a sus creencias, la comunidad se convierte en el microcosmos que evita el sentimiento de desarraigo. El templo será la forma de rei-



09 La puerta de América. Ellis Island Immigration Center con Manhattan al fondo, de Boris&Tilton, 1897 (Junio 2005, Mar Loren / Jacques Maes) 10 La puerta de América. Ellis Island Immigration Center, vestibulo, de Boris&Tilton, 1897, y reforma de Guastavino Company, 1917 (Junio 2005, Mar Loren / Jacques Maes) 11 Negocio y religión. Imagen de la Quinta Avenida (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes)

vindicar su origen aunque desde la voluntad de integración en la identidad norteamericana de la que todos se sienten partícipes. Son estos años de cambio de siglo los que por tanto inauguran esta profusión de templos de cualquier religión, manteniéndose constante durante las cuatro primeras décadas del siglo XX.

ROTH Leland M., *Op. cit.*: p. 253

La oferta es liderada por Ralph Adams Cram a principios de siglo desde los objetivos de una recuperación rigurosa del gótico como símbolo de una sociedad cristiana, aunque extendida a su pesar para la representación de cualquier religión<. La gran capacidad proyectual de Goodhue complementa esta búsqueda arqueológica y enuncia una solución desde una abstracción americana, y la utilización extensiva de las bóvedas tabicadas define desde entonces la simplicidad de la propuesta gótica americana. Los ejemplos se generalizan en la Quinta Avenida, centro neurálgico del poder empresarial, con obras como la de St. Thomas, considerada como obra cumbre, que atiende la ubicación del solar en esquina y lo resuelve con un proyecto asimétrico. En el templo judío de Emmanuel los arquitectos apuestan por un estilo ecléctico incorporando puntualmente formas gotizantes. En Park Avenue, la iglesia de St. Bartholomew resiste la presión especulativa en un enclave privilegiado y en la que Goodhue propone una versión simplificada de la arquitectura bizantina. La Catedral de St. John the Divine se convierte en el símbolo religioso desde la convivencia, ofreciendo un espacio de encuentro para todas las religiones a finales del siglo XIX, símbolo de la diversidad asumida desde la tolerancia 12.

El poder del dinero en la cultura norteamericana. Representación arquitectónica del poder económico

1. ADMINISTRACIÓN PÚBLICA. LA CIUDAD VERTICAL COEXISTE CON CONCEPTOS E INFRAESTRUCTURAS HORIZONTALES

GIDDENS Anthony, *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea* (trad. José Luis Gil Arístu): Ediciones Península, Barcelona, 1997, p. 30

Los edificios empresariales y financieros constituyen el telón de fondo y el remate final de la paradoja norteamericana. Es el poder del dinero la clave de la identidad norteamericana desde su fundación en la definición de Estados Unidos. Esta importancia del dinero es un signo claro del dinamismo del proceso de modernización que tiene lugar en Norteamérica, medio que permite entender de forma global los procesos de intercambio según las teorías de Anthony Giddens<.

El Banco Nacional de Reserva Nacional, construido en el borde del Distrito Financiero en los años veinte, es uno de los iconos del poder económico del país, ya que sirve como banco central para el resto de las instituciones bancarias y es sede de una parte importante de las reservas mundiales. Los espacios colectivos principales adquieren un carácter de plaza, espacio de una solemnidad austera conseguida con el uso de materiales, tanto en paramentos verticales como horizontales, que trabajan con una variedad cromática

en piezas de base cementosa. Este espacio principal hoy en día se usa para exposiciones que enfatizan una vez más el factor público. El poder municipal busca también la representación de su poder económico; el edificio administrativo municipal, Municipal Building, aspira a hacer convivir sus aspiraciones simbólicas recogidas desde una solución en altura, con el compromiso con las infraestructuras, con la ciudad horizontal. El edificio recoge así una conexión con el metro, que innova con una solución de formas curvilíneas complejas, que hace entrar la ciudad en el edificio.

2. CAPITAL PRIVADO Y SU IMAGEN CORPORATIVA

La ornamentación elegida aprovechaba al máximo las posibilidades geométricas y cromáticas de los azulejos, con las superficies colocadas con una disposición de estilo origami con azulejos en 19 tonalidades. El interior se catalogó en 1991

Intervenciones como la del Bowery Savings Bank incorporan también el acceso al metro en el ámbito en contacto con la calle, extensión natural del vestíbulo del edificio. Diseñado dentro del gusto más exótico de los años veinte, sus bóvedas utilizan el oro y el color azul, dentro de un contenedor que pretende aplicar el románico americano a un elemento vertical.

En algunos casos estos vestíbulos se convierten en auténticas calles porticadas que conectan dos puntos de la retícula. Es el caso del edificio para la Western Union, pieza que ocupa una manzana completa en el centro de los cuatro distritos históricos Tribeca, zona comercial e industrial desde 1850. Los arquitectos priorizaron la economía y el uso de la tecnología, por encima de los excesos de años veinte, para conseguir una definición sólida y atemporal de la identidad corporativa de la empresa. En el mismo distrito, Walker proyectó el Edificio Barclay-Vesey formalizando la solución de calle porticada que sirve de extensión al vial. Medianero con la Zona Cero, en la actualidad hace las veces de calle al haber sido cegado el acceso peatonal a esta vía **13**.

Iconos de la nueva colectividad. Cultura y educación como agentes del cambio social

La puesta en valor de la cultura y la educación como resultado de las nuevas teorías

¹⁷ WILEY Norbert, "The politics of identity in American History", en Craig Calhoun (ed.), *Social Theory and the Politics of Identity*: Blackwell Publishers Inc., Cambridge MA, 1994, p. 140

Clave para entender la Norteamérica actual, la puesta en valor de la cultura refleja la modernización que la sociedad norteamericana está experimentando ya que permite una movilidad entre las distintas capas sociales. Hemos de resaltar, entre los cambios en teorías fundacionales, la propuesta de los llamados pragmáticos que proponen la incorporación de la cultura y la educación como elemento indispensable del discurso político, concebido como agente de cambio social, posibilitando la igualdad en el seno de una sociedad diversa. De nuevo el final del siglo XIX marca un cambio claro y se apuesta por las inversiones en la arquitectura de la cultura. Las bibliotecas, museos y universidades se levantan a ritmo acelerado proclamando así el poder de la educación en la definición de la democracia norteamericana.

La fachada de Central Park: museos en distritos históricos que definen sus límites

1. DISTRITO DEL UPPER EAST SIDE: MILLIONAIRE'S ROW SE CONVIERTE EN EL MUSEUM MILE

En la ciudad de Nueva York, la revalorización de la Quinta Avenida hasta el norte de la Calle 34, siguiendo el éxodo de las elites desde el superpoblado sur, dio lugar a una ola de especulación en la que las empresas con cierto prestigio intentaron utilizar esta exclusividad en beneficio propio. También los museos se beneficiaron de este hecho y la parte norte de la Quinta Avenida ya al principio del siglo XX se identificaba con las funciones culturales de la ciudad. La inauguración del Metropolitan Museum fue el factor determinante en la consolidación de la Museum Mile. Contratado al final del siglo XIX para diseñar una nueva ala, Richard M. Hunt abordó el proyecto desde una nueva conciencia urbana, y diseñó una entrada principal abierta a la Quinta Avenida. Desaparece así la imagen pintoresca del museo integrado como parte de Central Park, donde anteriormente se encontraban sus accesos las entradas. En el presente, miran hacia la zona pública por excelencia, que constituye el hall de entrada, un área de transición al exterior **14**.



12 Un templo para la tolerancia. La Catedral de St. John the Divine, de Heins&LaFarge y Cram&Ferguson, desde 1899 (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes) 13 El poder del dinero. La presencia urbana de la arquitectura bancaria y corporativa. El pórtico del Barclay Vesey Bank, de Ralph Walker de McKenzie, Voorhees y Gmelin, 1927 (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes) 14 La presencia urbana reclamada por la cultura. La fachada del ala diseñada por Richard Morris Hunt, Museum Mile (septiembre 2003, Mar Loren / Jacques Maes)

2. MUSEOS EN EL UPPER WEST SIDE/DISTRITO HISTÓRICO DE CENTRAL PARK

La operación urbana llevada a cabo por Hunt es de tal potencia que se propone trasladarla al límite oeste de Central Park. En la década de los años treinta, el parque sirve como soporte para un recorrido entre en el Metropolitan y el Museo de Historia Natural. John R. Pope gana el concurso al monumento Roosevelt en el que plantea una nueva ala del museo. Al igual que en el Metropolitan, este espacio termina asumiendo el uso único de vestíbulo, ámbito de transición hacia el más específicamente museístico, utilizado como espacio público por los visitantes del mismo.

El carácter cultural de este lado oeste del parque se consolida con la existencia del New York Historical Society, primera institución que se preocupa por promover un arte público americano. Se abandona la gran escala de los museos anteriores y las cubriciones de los espacios más representativos de acceso y circulaciones generales adoptan una dimensión más contenida, aunque las estructuras de la Compañía son capaces de conferirle una monumentalidad propia.

La nueva metrópolis americana, en el cambio del siglo XX, desvela así una voluntad explícita de construir una ciudad histórica sobre la base de unos cimientos ideológicos de ciudad moderna que permitirían destruirse y reinventarse de nuevo cada día. Armados con el argumento de la City Beautiful, la nueva conciencia urbana no sólo aspira a poseer una piel más culta, más “histórica”, también pone en juego el compromiso con el espacio público como elemento aglutinador y definidor de la ciudad. El poder del capital y el rechazo a cualquier resto de emulación espacial del dominador vencido, impide la cualificación de la retícula para la inserción del ámbito de lo colectivo, referente indispensable de los valores democráticos tan reclamados en el discurso de la nación norteamericana. Es la arquitectura, los nuevos usos reclamados desde la condición de capital la que permiten acoger, en sus espacios interiores, el acontecimiento social de la ciudad norteamericana. La ciudad y su arquitectura son ahora el instrumento más convincente para mostrarnos las certezas y sombras de los componentes identitarios de Estados Unidos, en pleno proceso de invención.

Paloma Hernaiz y Jaime Oliver

De las embajadas a las corporaciones.

Saigon South, una nueva urbe para un millón de habitantes en la ciudad de Ho Chi Minh

Este artículo es parte de una investigación que estudia la práctica de la oficina Skidmore, Owings & Merrill (SOM) como estrategia para abordar simultáneamente diferentes aspectos de la arquitectura transnacional corporativa: los términos “Oriente” y “Occidente”; la globalización y la distribución geográfica del poder; y, finalmente, el concepto de multitud y las posibilidades que abrían nuevas redes organizativas formadas por una multiplicidad de singularidades independientes.

Se complementa con el publicado en *Arquitectura Viva* n.109: marzo 2007, “Arquitectura transnacional corporativa”, de los mismos autores, donde se presentan las primeras obras internacionales de SOM y su evolución hacia una corporación internacional. La posterior práctica transnacional y la estructura organizativa de SOM se muestran como parte de los mercados y los circuitos globales de producción que controlan el mundo en una nueva forma de soberanía llamada *Imperio* por Michael Hardt y Antonio Negri.

“We see the multitude as a multiplicity of exploited singularities.”

Antoni Negri, Alex Callinicos

Orientalismo

La imagen de EE. UU. como superpotencia mundial fue definida, en parte, por su propio Gobierno a través de la arquitectura de las embajadas americanas. La arquitectura colonial dominó la primera parte del siglo XX, hasta la Segunda Guerra Mundial, cuando el país alcanzó una posición de dominio mundial y la política sobre la arquitectura de las embajadas tomó un nuevo rumbo, caracterizado por una actitud más imperialista. Esta nueva actitud fue además respaldada por el endeudamiento que muchos países habían contraído con EE. UU. tras la guerra y que sufragaría la construcción de suntuosos y espectaculares edificios diplomáticos para pagar sus deudas. La Office of Foreign Building Operations (FBO) era la agencia que dictaba las políticas sobre los nuevos edificios diplomáticos en el extranjero y gozaba de una autonomía casi completa para decidir los modelos que debían seguirse. En este nuevo rumbo adoptado por la FBO, las embajadas adoptaron el estilo internacional y sirvieron al doble propósito de retratar a EE. UU. como país innovador y proporcionar un escaparate publicitario para los negocios estadounidenses. Los proyectos en tierras “orientales” a menudo incluían una abstracción de algún elemento vernáculo, pero sobre todo existía el deseo de que los edificios se erigieran como objetos representativos únicos que reflejaran los valores norteamericanos de democracia, modernidad y sofisticación. Se encargaban a prestigiosos y vanguardistas arquitectos del momento edificios singulares y modernos, como la embajada americana de Atenas, diseñada por Walter Gropius en 1960. Eran construcciones fieles a los principios del estilo internacional, con plantas diáfanas y permeables, grandes ventanales, múltiples accesos y poca preocupación por la seguridad.

En los años sesenta, las manifestaciones de protesta frente a las embajadas americanas en Ghana, Indonesia y Bolivia, entre otras, las impopulares intervenciones estadounidenses en Corea, Cuba y Panamá, y finalmente el conflicto de Vietnam despertaron un sentimiento antiamericano en el extranjero. Si la presencia arquitectónica de la anterior diplomacia americana había sido acusada de neocolonialista, los edificios comisionados por la FBO pasaron entonces a ser vistos como imperialistas. La FBO reaccionó con una drástica revisión de la política sobre sus pomposas embajadas: *“El departamento no quería servir de vehículo para diseños experimentales u ostento-*



01 Consulado americano en Saigón (Indochina francesa), 1936



02 Embajada americana en Saigón (Vietnam), 1967

03 Civiles de Vietnam del Sur trepan-
do al último helicóptero americano en
Saigón (Vietnam), 1975



tos; se priorizarán los edificios de tipo práctico en oposición a los de tipo monumental; y los edificios deberán mantener un bajo coste de construcción y mantenimiento y estar planeados para su posible expansión". Ron Theodore Robin, *Enclaves of America: the rhetoric of American political Architecture abroad, 1900-1965*: Princeton University Press, Princeton, 1992. La nueva estrategia arquitectónica de la FBO intentaba minimizar el impacto diplomático de EE. UU., en particular en los países más pequeños, donde pudiera ser causa de preocupación y sospecha. Después de esta revisión estratégica, su arquitectura tendió a evitar la monumentalidad y el simbolismo: los siguientes edificios se refugiarían discretamente tras un muro o aparecerían como ordinarios edificios de oficinas.

El caso de Vietnam, a través de la imagen de los edificios diplomáticos edificados en el país, funciona como claro ejemplo para ilustrar estos cambios de estrategia. En la Indochina francesa de 1936 el consulado americano en Saigón **01** aparecía como ejemplo de arquitectura colonial, construido en un nuevo territorio y siguiendo el estilo de la escuela Beaux Arts. Saigón era colonia francesa desde el último cuarto del siglo XIX, pero cuando en la década de 1920 se inició el movimiento nacionalista vietnamita, las protestas se hicieron más frecuentes, hasta que comenzó la Segunda Guerra Mundial y Francia perdió su colonia a manos de un Japón en busca de la conquista del continente asiático. Japón ocupó el país brevemente, hasta que el final del conflicto y la intervención de EE. UU. acabaron de manera definitiva con las ansias expansionistas niponas. Tras la guerra, Francia intentó sin éxito restablecer su control; los posteriores Acuerdos de Ginebra, de 1954, devolverían la independencia a Vietnam, pero también dividirían el país en Vietnam del Norte y Vietnam del Sur. Mientras que China y Rusia apoyaban a Vietnam del Norte, EE. UU. respaldaba al presidente del Sur, Ngo Dinh Diem, que declaró a Saigón capital de la República de Vietnam y se negó a celebrar las elecciones generales estipuladas en los Acuerdos de Ginebra. Así comenzaba el conflicto de Vietnam para el país americano, y su implicación en la guerra que dividía el país fue aumentando gradualmente. EE. UU. estableció una fuerte presencia en la zona, y con su cancillería en Saigón **02** quiso representar los ideales democráticos norteamericanos a través de una arquitectura moderna y abstracta que se alzara firme e imponente en su contexto. Un volumen puro, recubierto en su fachada de una celosía que funcionaba a modo de umbráculo, que representaba la atención hacia el clima y la cultura locales, se alzaba sobre el suelo mediante *pilotis* de hormigón exentos, ofreciendo una planta baja accesible y transparente al visitante. Este mismo edificio, que anteriormente había servido como esca-



04 Embajada americana en Hanoi (Vietnam), 2004

parate de los ideales democráticos, retrataba en 1975 el fin de las hostilidades y la reunificación del país, pero con una imagen muy diferente: una multitud de civiles de Vietnam de Sur en la azotea trepando para subir al último helicóptero americano que escapaba desesperadamente del país **03**. Esta será una de las instantáneas más emblemáticas del fin de la guerra y también la que representará mejor el cambio de rumbo de la FBO hacia unas embajadas discretas y silenciosas. Tras la retirada de Vietnam, EE. UU. suspendió todas sus relaciones económicas y comerciales con el país hasta 1994, año en que retiró el embargo y estableció embajada en Hanoi, nueva capital de Vietnam. Comparando la actual sede diplomática americana en Vietnam **04** con las anteriores embajadas se puede leer claramente el cambio de estrategia en la arquitectura de los edificios diplomáticos americanos en entornos “no occidentales” durante este siglo. La embajada actual, con aspecto de anónimo edificio de oficinas, ya no quiere representar con tanto énfasis aquella arquitectura novedosa y cargada de ideales modernos. El simbolismo parece haberse desvanecido.

Se podría argumentar que la desaparición del simbolismo imperialista de las embajadas respondía a la política estadounidense de no imponer su imagen de poder, seguro en su indiscutible posición de dominación. Pero, por otro lado, la imagen imperialista de EE.UU. en el extranjero no se había desvanecido; de hecho se alzó más violentamente, contrastando con las culturas locales en entornos “orientales”. Durante los años setenta, la iconografía norteamericana –que podríamos considerar como “occidental”– estaba representada por las nuevas corporaciones transnacionales y la arquitectura “occidental” con la que eran retratadas Paloma Hernaiz y Jaime Oliver, “Arquitectura Transnacional Corporativa”, en *Arquitectura Viva* n.109: marzo 2007. En este artículo queda explicado con más detalle este traspaso de la representación de la imagen “occidental” en entornos “no occidentales”. Por un lado, a través de las primeras obras internacionales de SOM en los años 50 y el crecimiento de la oficina en los años 70 hacia una gran corporación multinacional y, por otro, en relación a tres libros: *Orientalism* (Edward Said), *Globalization and its Discontents* (Saskia Sassen) y *Empire* (Michael Hardt y Antonio Negri).

La historia de las embajadas americanas nos ofrece un marco político para presentar el primer trabajo de SOM en Vietnam, un espacio en relación con las estrategias de la FBO.

Multitud

El Partido Comunista de Vietnam había iniciado a mitad de los años ochenta una serie de medidas, sobre todo económicas, conocidas popularmente como *Doi Moi* (literalmente: renovación), que permitían e incluso apoyaban iniciativas propias de un mercado libre y que, finalmente, conducirían al abandono definitivo del esfuerzo que las autoridades comunistas habían dedicado en años anteriores a colectivizar todas las actividades agrarias e industriales. Estas reformas seguían, en muchos sentidos, el modelo chino y obtuvieron resultados similares, con un crecimiento económico del 8% a partir de 1990 y colocando al país en la segunda posición mundial en cuanto al rápido crecimiento económico. Las inversiones extranjeras en suelo vietnamita crecieron de forma exponencial, al principio, sobre todo, provenientes de países vecinos, como Taiwan. Sin embargo en EE. UU., casi veinte años después del final de la guerra, Vietnam todavía era de algún modo tabú. El embargo estadounidense aún impedía a las empresas americanas establecerse en un país que comenzaba a despertar un gran interés económico en la zona.



05 SOM, Plan urbanístico Saigon South en Ciudad de Ho Chi Minh (Vietnam), 1993

El primer proyecto de SOM en Vietnam es de 1993. En ese año, la firma norteamericana de arquitectura ya estaba a cargo del proyecto urbanístico más ambicioso del país: un plan general de “*diseño sofisticado y sensibilidad cultural y ecológica*” En 1993 la revista *Architecture* ya publicaba un artículo que anunciaba a SOM como el ganador de un concurso celebrado en junio de ese año, cuando el embargo todavía estaba en pie. Bradford McKee, “Urban Competition Held for Ho Chi Minh City”, en *Architecture* n.82: diciembre 1993, pp. 28-29 para una nueva ciudad de 2.600 hectáreas y un millón de habitantes al sur de la Ciudad de Ho Chi Minh (antiguamente Saigón) 05. SOM operaba en aquel momento como empresa subcontratada por una compañía taiwanesa, para no verse afectada por el embargo, pero la situación era políticamente delicada. Justo un año más tarde del comienzo de las actividades de SOM en Vietnam, en 1994, EE. UU. retiraría el embargo contra el país, reanudaría las relaciones diplomáticas y establecería una nueva embajada. Si las embajadas americanas habían sido las encargadas anteriormente de representar la imagen de EE. UU., ahora una corporación americana como SOM transmitía los ideales “sofisticados y ecológicos” del país a modo de embajador americano, un año antes de la retirada del embargo. Por otro lado, se podría argumentar que la influencia de SOM, igual que la de otras empresas americanas, ayudó significativamente a la reconsideración de la postura del Gobierno.

Para comprender el origen del proyecto de Saigon South es necesaria una breve introducción al actual régimen político y económico de Taiwan. Japón ocupó la isla de Formosa (Taiwan) desde finales del siglo XIX hasta que, tras la Segunda Guerra Mundial, las fuerzas niponas firmaron su rendición, en 1945, y devolvieron la isla a China. No obstante, la soberanía de Taiwan no quedaba clara, debido a la guerra civil que en ese momento se libraba en China entre el Partido Nacionalista (o Kuomintang), liderado por Chiang Kai-Shek, y el Partido Comunista de China, a las órdenes de Mao Zedong. Mientras que el Kuomintang defendía la República de China establecida por Sun Yat-Sen en 1912, los comunistas luchaban a favor de una nueva República Popular China. En 1949, y tras numerosas victorias frente a los nacionalistas por todo el país, el Partido Comunista instaura finalmente la República Popular China, y el Partido Nacionalista de Chiang Kai-shek desplaza el Gobierno de la República de China a Taiwan. Junto con el Gobierno, los nacionalistas se llevaron a la isla gran parte del contenido de las arcas de los bancos estatales y otras riquezas, como el contenido prácticamente íntegro de los tesoros de la Ciudad Prohibida de Pekín. Más de un millón de ciudadanos chinos, principalmente terratenientes, empresarios y enemigos del régimen comunista, huyeron también a Taiwan. El Partido Nacionalista estableció el Gobierno de la República de China en Taiwan, reivindicando su soberanía sobre el resto de China y Mongolia. Por su parte, los comunistas habían instaurado la República Popular China, alegaban ser los únicos gobernantes de China, incluida Taiwan, y consideraban al Gobierno de Taiwan una entidad ilegítima. A pesar de ello, la República de China ha ejercido como el Gobierno de facto en Taiwan a partir de entonces. Las reformas políticas y económicas realizadas en Taiwan desde los años setenta cambiaron paulatinamente el régimen, de un Gobierno autoritario a una democracia abierta y a una economía industrializada y de libre mercado. La privatización de diferentes sectores y la adopción del modelo capitalista provocaron un gran crecimiento económico que hizo que Taiwan fuera conocido en los años noventa como uno de los “tigres asiáticos”. La inversión en el extranjero también ha ido aumentando de forma espectacular, y el país se ha convertido actualmente en uno de los principales inversores extranjeros en China, Tailandia, Indonesia, Filipinas, Malasia y Vietnam.



66 Lawrence S. Ting y su familia en Qingdao (China), 1940

67 Lawrence Ting a su llegada a Vietnam, 1989

68 Paneles del concurso para Saigon South en Ciudad de Ho Chi Minh (Vietnam), 1993

69 SOM, Plan general de Saigon South, 2003

Lawrence S. Ting, natural de la provincia china de Shandung y proveniente de una familia de empresarios acomodados, se desplazó con tan solo diez años a Taiwan junto con su familia cuando los comunistas subieron al poder en China, en 1949 **06**. En Taiwan estudió ingeniería antes de entrar en el ejército, donde militaría a las órdenes del “*generallísimo*” Chiang Kai-shek, prosiguiendo con éxito su carrera militar, que culminó con una beca del Estado para estudiar Ingeniería en la universidad norteamericana de Columbia (Nueva York). Así, el señor Ting, de exitosa carrera militar y afín a la cultura estadounidense, pasó a ser un empresario influyente en Taiwan y a finales de los años ochenta dirigía la compañía taiwanesa Central Trading & Development Group (CT&D), vinculada al Partido Nacionalista y apoyada económicamente por él. En el año 1989 CT&D buscaba invertir capital en el extranjero, y el señor Ting recorrió medio mundo en busca de los lugares más ventajosos: Sudáfrica, Siberia, Europa del Este, Tailandia... Finalmente se escogió Vietnam por sus condiciones políticas y económicas, y también por algunas similitudes con Taiwan en referencia a China **07**: “*Cuando llegamos a Vietnam hace 15 años, mi primera impresión fue que las condiciones de Vietnam eran bastante similares a las de Taiwan cuando me mudé allí, a los diez años. En lo que se refiere a las condiciones económicas, políticas, costumbres, sentimientos humanos, geografía o paisaje, son muy parecidas a las de Taiwan de la época*” Lawrence S. Ting (presidente del CT&D y la Phu My Hung Corporation), *Our Hearts and Strength for the Success of the Project*, discurso para la ceremonia del décimo aniversario del establecimiento de Phu My Hung en la Ciudad de Ho Chi Minh, 1993. Archivo de la familia.

Otras referencias. Libros, revistas y documentos en la red

Esra Akcan, “Critical Practice in the Global Era. The Question Concerning ‘Other’ Geographies”, en *Architectural Theory Review*, abril de 2002

Ernst Danz, *Architecture of Skidmore, Owings & Merrill, 1950-1962*: Praeger, Nueva York, 1963

Stephen Dobney, *Skidmore, Owings and Merrill: Selected and Current Works*: Images Publishing Group, Mulgrave, Vic., 1995

Rem Koolhaas, “Generic City”, en *SMLXL*: Monacelli, Nueva York, 1995

Aranauld Le Brusq y Leonard de Selva, *Vietnam a travers l'architecture coloniale*: Amateur y Patrimoines et Médias, París, 1999

Jane Loeffler, *The architecture of diplomacy: building America's embassies*: Princeton Architectural Press, Princeton, 1998

Axel Menges y Arthur Drexler, *Architecture of Skidmore, Owings & Merrill, 1963-1973*: Architectural Book, Stuttgart-Nueva York, 1974.

Antonio Negri, “The multitude and the metropolis”, www.generationonline.org/t/metropolis.htm

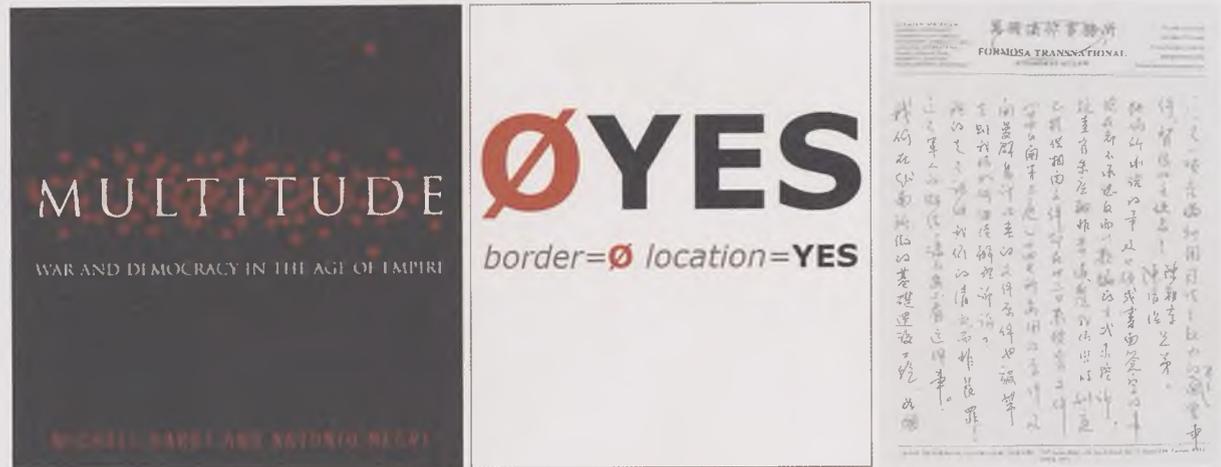
Edward Said, *Orientalism*: Vintage, Nueva York, 1978, 1994

El primer proyecto del CT&D en Vietnam fue la creación de una zona de exportaciones extranjeras al sudeste de la Ciudad de Ho Chi Minh. Tras el éxito de este primer proyecto la compañía se embarcaba en su empresa más ambiciosa: Saigon South, una nueva ciudad para un millón de habitantes. El gobierno de la ciudad quería unir la reciente zona de exportación, realizada por el CT&D, con la autopista principal a Hanoi. Para ello había que construir una autovía de 18 km. que el gobierno no se podía permitir. El CT&D la construyó a cambio de poder explotar los terrenos anexos, nada menos que 2.600 ha. Para edificar Saigon South, el CT&D formó una empresa conjunta con el gobierno comunista de la Ciudad de Ho Chi Minh: Phu My Hung (PMH). La zona cedida era poco apreciada: se trataba de terrenos pantanosos y los vietnamitas la consideraban una zona peligrosa, por albergar, supuestamente, a las últimas tropas de la guerrilla Vietcong. Estos problemas no impresionaron al señor Ting, diestro ingeniero y brillante militar. Para diseñar el plan urbanístico se encargó al urbanista taiwanés Yu Wang organizar un concurso internacional, en el que resultó ganador el proyecto de SOM, dirigido por el arquitecto asociado John Kriken **08**. La firma japonesa Kenzo Tange Associates y la americana Koetter, Kim & Associates fueron finalistas, y se las invitó a participar también en el plan urbanístico, en una especie de compendio de lo mejor de cada proyecto, práctica usual en los concursos realizados en el Sudeste Asiático. El plan de SOM solucionaba el problema de las condiciones pantanosas volviéndolas a su favor al abogar por una “ciudad de islas” **09**, de barrios peatonales con un carácter definido por los propios canales. “*Además de proporcionar una identidad propia a los barrios, la conservación de estos canales también ayudará a proteger especies animales autóctonas y la calidad del agua y del aire*” SOM, *Saigon South: Vision for a New City Center*, memoria del proyecto, julio de 1993. Por otro lado, la colaboración de estudios de arquitectura de la Ciudad de Ho Chi Minh, como NQH (dirigido por Ngo Quan Hien, antes arquitecto asociado en la oficina de Kenzo Tange) o Sino-Pacific, así como de otros con vocación más experimental, como el joven estudio de Shanghai SURV, fue un intento de dar variedad formal a las respuestas arquitectónicas, ofrecer una oportunidad a empresas locales y conferir un carácter más autóctono al resultado final. Por último, una auténtica legión de guardias privados adiestrados militarmente y supervisados de forma personal por el señor Ting garantizaría la seguridad en la nueva ciudad. Saigon South se podría convertir en un proyecto que funciona-

10 Antonio Negri y Michael Hardt, *Multitude*, 2004

11 *Makeworlds* (<www.makeworlds.org>)

12 Últimas palabras de Lawrence Ting, 23 de septiembre de 2004 (Archivo familiar)



ra “a la perfección” –como Celebration (la población en Florida patrocinada por Disney) o el escenario de *El show de Truman*– a cinco kilómetros al sur de la Ciudad de Ho Chi Minh.

Como hemos señalado, la representación de la imagen “occidental” en entornos “no occidentales” fue llevada a cabo en EE. UU. por la FBO como agente gubernamental autónomo. Esta preocupación por mostrar una imagen de superpotencia mundial utilizando arquitectura singular duró hasta el fracaso de la Guerra de Vietnam. A partir de ese momento, la arquitectura gubernamental en el extranjero, y en particular en “oriente”, intentará ser lo más discreta posible. Tal representación de la imagen “occidental”, lejos de desvanecerse, ha sido transferida a las corporaciones transnacionales privadas en algún punto de la segunda mitad del siglo XX. Esta red de poder multidimensional, llamada *Imperio* por Hardt y Negri Antonio Negri y Michael Hardt, *Empire*: Harvard University Press, Cambridge (Mass.), 2001, tiene su propia imagen que representar. Las divisiones culturales en dicha nueva forma de soberanía, como Hardt y Negri señalan, han cambiado la geografía del mundo. Centro y periferia, “occidente” y “no occidente” existen ahora continuamente y en todas partes. “*Imperio penetra en más aspectos de la vida y del mundo de lo que ningún otro imperio tradicional lo ha hecho antes, y no puede ser decapitado, ya que es multinodal. La red es el imperio y el imperio es la red*”.

En su libro *Multitude* Antonio Negri y Michael Hardt, *Multitude: war and democracy in the Age of Empire*: Penguin, Nueva York, 2004 y en una serie de artículos publicados recientemente, Hardt y Negri proponen una visión inspiradora de las estructuras de Imperio contra el propio Imperio “*al colonizar e interconectar más áreas de la vida humana que nunca antes y más profundamente, se ha conseguido crear la posibilidad para una nueva democracia*”. *Multitud 10* se presenta como continuación de *Imperio* y lleva más lejos la posibilidad de que la gente utilice las estructuras de *Imperio* contra el mismo imperio para conseguir una nueva forma de democracia. En un reciente artículo Antonio Negri y Alex Callincos, “Multitude or working class?”, en <www.makeworlds.com>, 01.02.2004, Negri explica el concepto de *Multitud* considerando a todos los trabajadores explotados de la sociedad **11**. Este grupo incluye a todos cuantos trabajan dentro de la sociedad generando un beneficio. Y desde el momento en que están explotados son considerados parte de la *Multitud*, en la medida en que son singularidades. “*Vemos la Multitud como la multi-*



Saskia Sassen, *Globalization and its Discontents. Essays on the New Mobility of People and Money: The* New Press, Nueva York, 1998

Saskia Sassen, "Honk Kong-Shanghai: networking as global cities", en *26 International Architecture Review*, 1999

Gayatri Spivak, "Can the Subaltern Speak?", en C. Nelson y L. Grossberg (ed.), *Marxism and the Interpretation of Culture: "Urbana"*, University of Illinois, Chicago, 1988, pp. 271-313

Gwendolyn Wright, *The politics of design in French colonial urbanism: University of Chicago*, Chicago, 1991

• "Saigon South Master Plan: Skidmore, Owings & Merrill, San Francisco", en *Progressive architecture* 76 (n.1): enero 1995, pp. 106-107

• "Saigon South master plans, Ho Chi Minh City, Vietnam", en *Land forum* n.2: 1999, pp. 72-75

• Skidmore, Owings & Merrill: *architecture and urbanism, 1973-1983*: Gerd Hatje-Van Nostrand Reinhold, Stuttgart-Nueva York, 1983

plicidad de singularidades explotadas". Desde este marco crítico, y sin embargo con un espíritu positivo y operativo, convendría escanear los agentes activos del proyecto de Saigon South como una acumulación de singularidades interconectadas.

A pesar de que Lawrence Ting saltara de la planta 15 del despacho de su abogado el año pasado para demostrar su inocencia en el escándalo que lo involucraba en un enriquecimiento indebido a costa de Saigon South **12**, el proyecto, su sueño personal, sigue adelante y a toda marcha en manos de sus hijos y con mejores perspectivas que nunca: todas las unidades que van a construirse en los próximos cinco años están ya vendidas. Los agentes activos de la red de Saigon South, como el señor Ting, aun siendo prescindibles para el proyecto, son capaces de imprimirle individualmente un rumbo particular. Aunque las intenciones ético-políticas del señor Ting pudieran ser muy diferentes a las de la Multitud que propone Negri, lo que aquí interesa es la red de contactos involucrados en el proyecto y su capacidad independiente de cambiar el curso de los acontecimientos. Y quizás esa posibilidad de una intención tan diferente y de su consecuente resultado pueda ser leída como una crítica un tanto escéptica a lo que parecen ser los deseos revolucionarios de Negri, o al menos como un posicionamiento distinto y más desconfiado.

Este trabajo inicia una investigación en profundidad del plan urbanístico Saigon South de SOM, centrándose en el estudio de sus procesos globales y sus redes transnacionales. Implica un viaje a la Ciudad de Ho Chi Minh con paradas en Nueva York, Boston, San Francisco, Paipai, Hong Kong, Hanoi, Shanghai, Beijing y Tokio **13**. La investigación tiene la intención de explorar el urbanístico de Saigon South a través de una serie de entrevistas sistemáticas con diferentes agentes involucrados en el proyecto de SOM. La lista comprende 30 contactos de la red en 10 ciudades. El producto final será una película documental de 40 minutos.

El objetivo es construir una realidad que, concentrada específicamente en el proyecto de SOM, sea capaz de operar a diferentes niveles: redefiniendo "occidental"/"no occidental", centro/periferia, primer mundo/tercer mundo; encontrando posibles estructuras de poder diferentes a las de la red de Imperio, y, finalmente, considerando y subrayando las singularidades de la Multitud para descubrir nuevas redes organizativas posibles dentro de la propia Multitud.

Aybar Mateos

5.688 viviendas en Guadalajara

CONCURSO INTERNACIONAL AVIVA
VIVIENDAS PROTEGIDAS DE VANGUARDIA
MINISTERIO DE VIVIENDA Y SEPEs

Primer Premio, Guadalajara Aguas Vivas, parcelas RC12/13/14

Arquitectos Camila Aybar y Juan José Mateos, www.aybar-mateos.com

"En primer lugar, no me ocupo de ningún objeto. El objeto es la percepción misma. En segundo lugar, no me ocupo de ninguna imagen, porque quiero evitar el pensamiento simbólico asociativo. En tercer lugar, tampoco me ocupo de ningún objeto ni de ningún punto especial donde mirar. Sin objeto, sin imagen y sin objetivo, ¿qué es lo que miras? Te miras a ti mirando".

James Turrell, *Air mass*

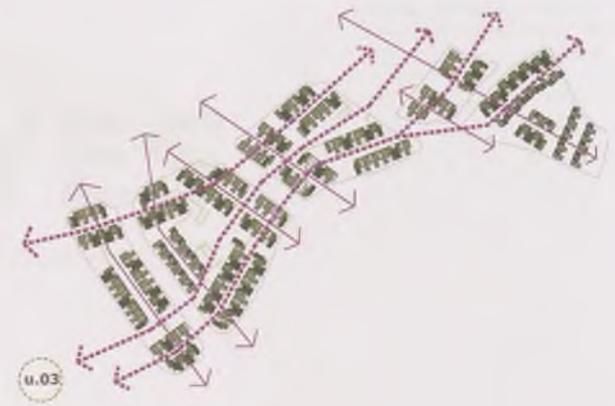
Una ciudad difusa (al modo de la escultura de Antony Gormley)

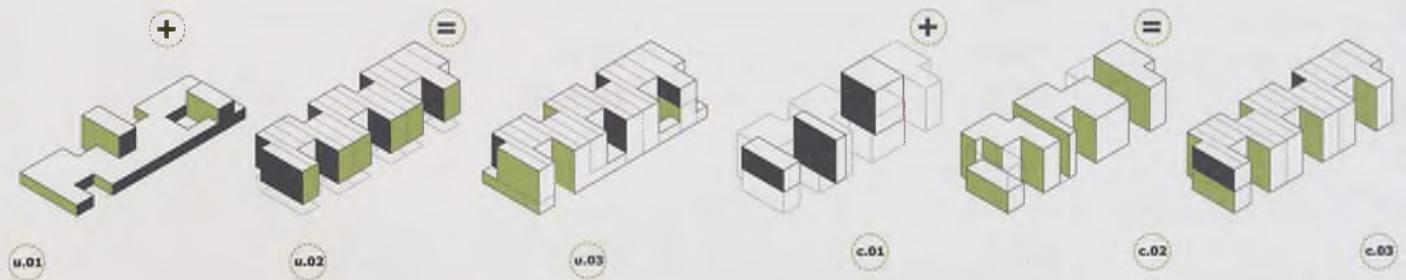
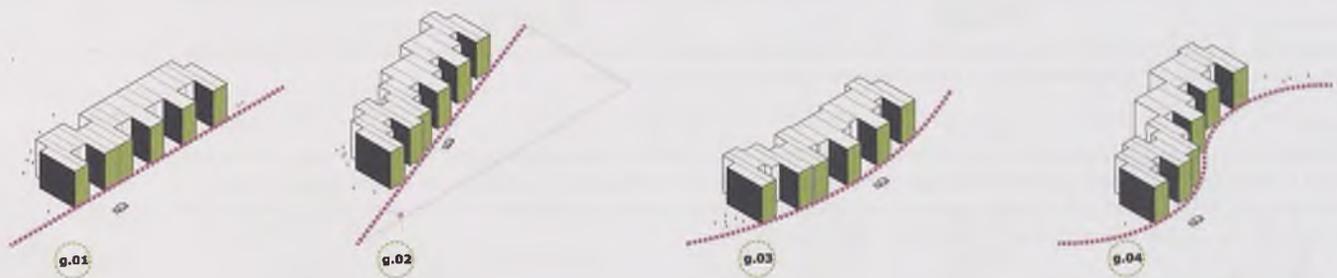
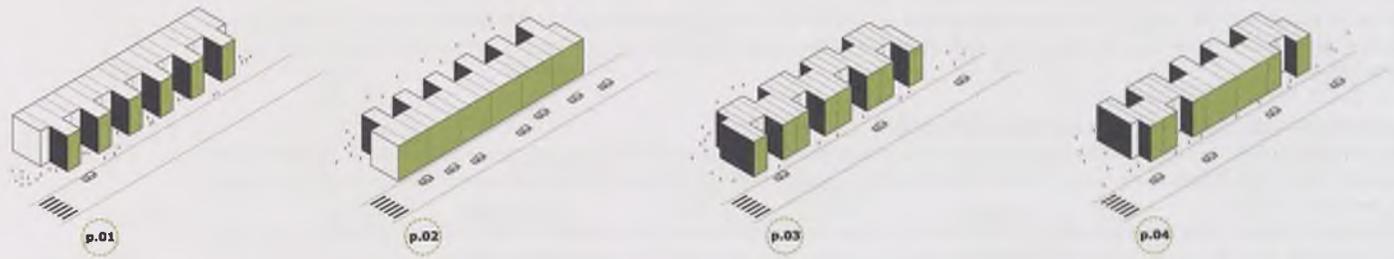
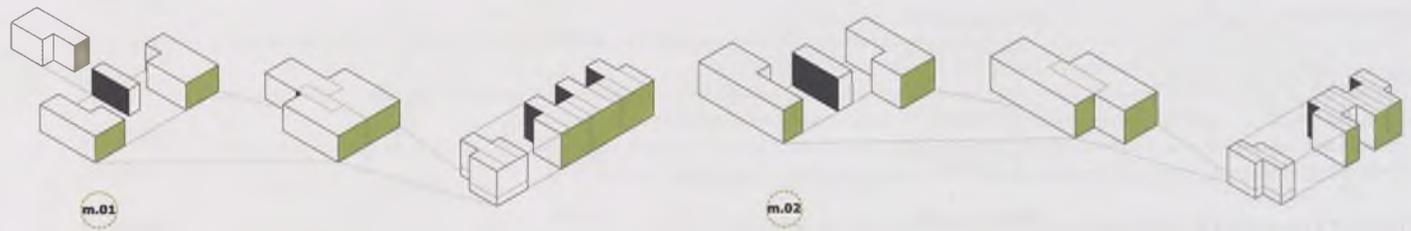
Entendemos la construcción de la ciudad como una acumulación de pequeñas actuaciones e identidades superpuestas. Se plantea un sistema genérico de edificación que, al igual que el circo de Alexander Calder en una maleta, permite variar el argumento de la función y los personajes (edificios) en relación al público (situación urbana).

Frente a soluciones de ocupación de edificaciones profundas con patios interiores, o manzanas cerradas, con una generación de tipologías urbanas conocidas, se propone una ciudad de límites difusos.

En cada una de las unidades, se insertan edificios lineales que definen de manera rugosa las calles, generando espacios públicos de características variables en su entorno. Edificios grandes construidos, aunque sólo aparentemente, mediante edificios pequeños, creando la ilusión de un conjunto compuesto por unidades, *clusters* independientes en edificios arrugados.

Se crea por tanto un reflejo construido de la condición fragmentada y heterogénea de la ciudad consolidada. Ciudad heterogénea en escala, uso y construcción, un trozo de ciudad integrada, no loteada, mixta en forma, programa y circulaciones.





Esquema de circulaciones previstas por el plan parcial, y de coexistencia con las de velocidad reducida en la transición escalar entre el entorno natural y las zonas limítrofes de pequeña escala urbana

Definición de efectos de plegado y permeabilidad, del sistema de fragmentación, de su adaptación geométrica y de la combinación de usos característicos

Efectos urbanos

En lugar de compactar el conjunto se genera un campo de acción extenso y poroso que ocupe el perímetro de las unidades. En este campo se produce una adaptación a las características y necesidades urbanas de cada situación.

Una atmósfera urbana de baja densidad y velocidad, rodea los edificios y los atraviesa en sus zonas inferiores, generando entornos propios que albergarán instalaciones deportivas menores, áreas de animación y espacios culturales al aire libre.

La estructura heterogénea del proyecto y la independencia entre los *clusters*, produce un perfil reconocible y distintivo en la trama urbana, permitiendo además adaptarse a los condicionantes geométricos y programáticos de las distintas parcelas.

Hipótesis y operaciones de adaptación (arrugarse, o como crecer sin que lo parezca)

Entendemos este proyecto como un desarrollo de sistemas de adaptación, edificios como modos de adaptarse. Mediante la acumulación de estas adaptaciones se genera cada una de las propuestas específicas y particulares a cada situación urbana.

Frente a la contingencia específica de las necesidades presentes se plantea un sistema de crecimiento posible que permite incluir nuevos usos a lo largo del desarrollo del proyecto y su posterior ejecución.

La red de circulaciones de coexistencia se activa mediante los usos públicos y comerciales ubicados en las zonas inferiores de los edificios. Además la porosidad del conjunto en su zona inferior, y la doble orientación de las crujías de usos mixtos, permite el uso intensivo de los espacios públicos entre edificios.

Buscando los límites de la profundidad (normativa como proyecto)

Se agotan las crujías posibles para completar la edificabilidad y las cantidades de viviendas solicitadas. Se utilizan los 24 metros permitidos, y se sustraen de ese volumen capaz máximo los volúmenes equiparables a patios abiertos a fachada, siendo su profundidad siempre menor de 1'5 veces su apertura a fachada.

A partir del volumen capaz máximo se agrupa edificabilidad y altura hacia el norte/este, disminuyendo la altura hacia el sur/oeste permitiendo el paso de luz a través de sus últimas plantas y potenciando la relación de escala menor con los espacios públicos. La distancia entre los edificios es siempre superior a 10 metros, pudiendo considerar este espacio como exterior.

Se utiliza la posibilidad de vuelos de 80 cm., permitiendo así independizar los planos de fachada con diferentes alturas. La altura máxima varía entre 5 o 6 plantas. Ocasionalmente se utilizan los áticos, colocados hacia el interior de la parcela, retranqueados más de 3 metros de las fachadas exteriores.

Los pliegues de la fachada orientados a sur/oeste tienen mayor profundidad, protegiendo las estancias que vuelcan a ellos de un excesivo soleamiento, mientras que los de norte/este reducen su profundidad para aprovechar las luces cruzadas.

Viviendas

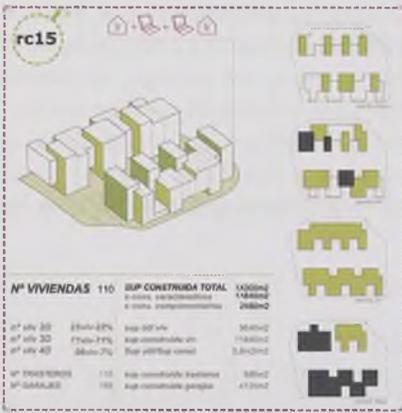
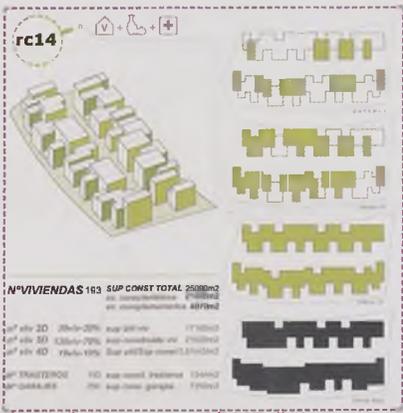
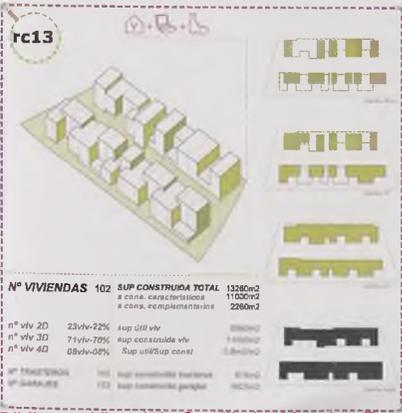
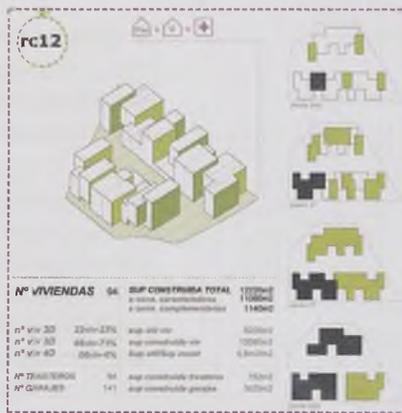
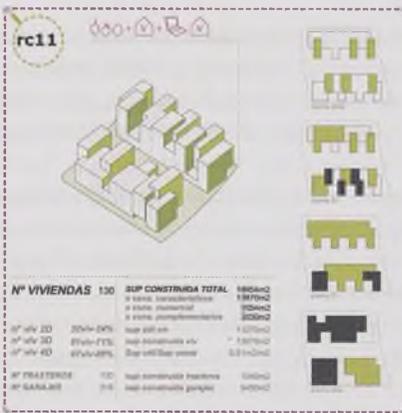
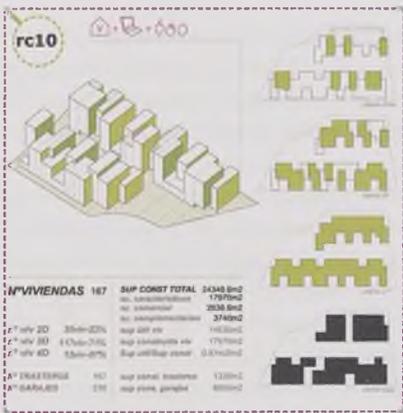
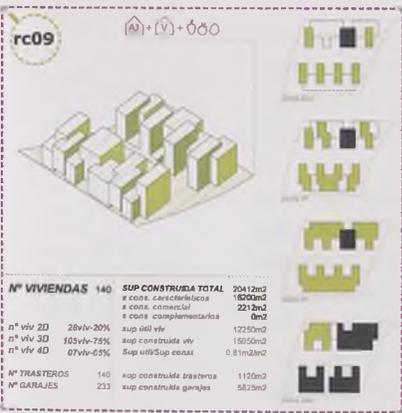
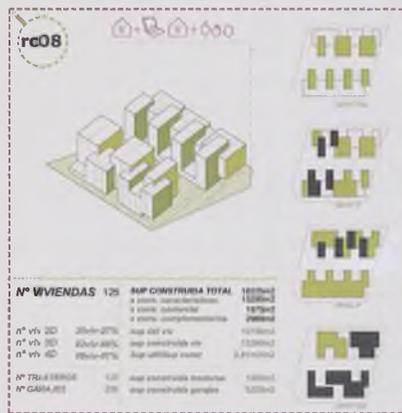
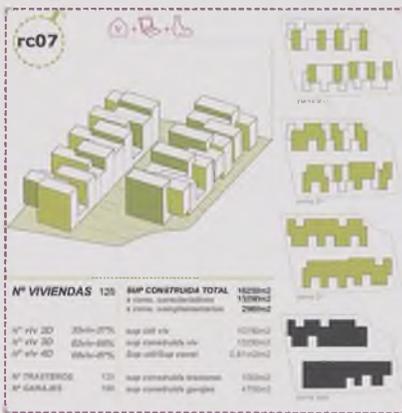
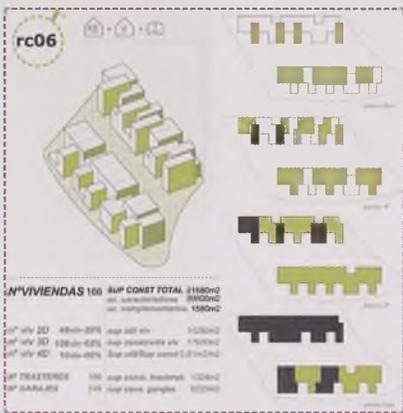
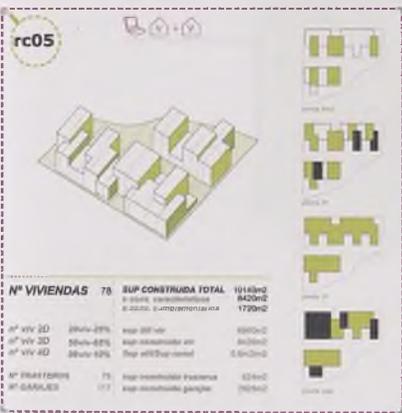
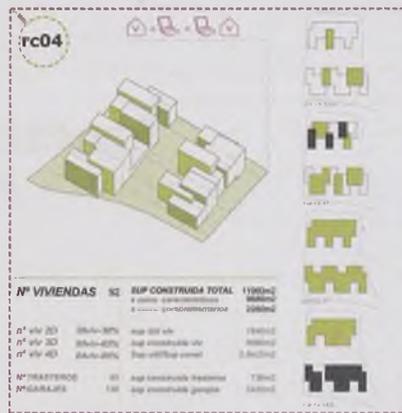
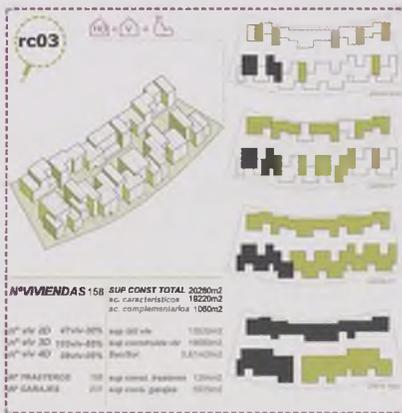
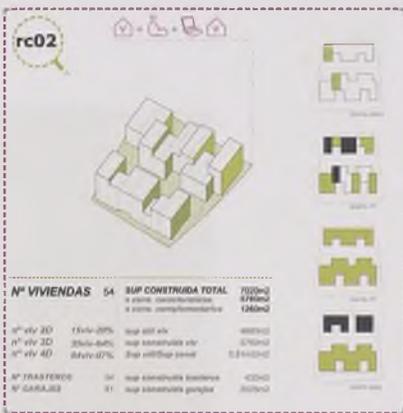
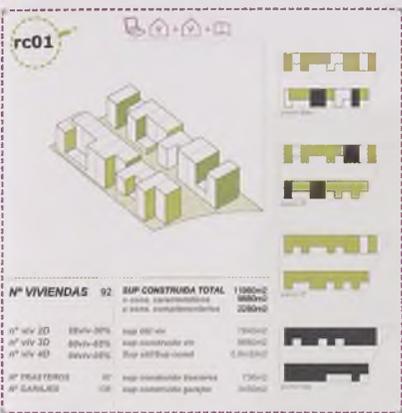
Las tipologías de viviendas propuestas se tensan, se estiran hasta agotar las crujías máximas. Las unidades no sólo asumen una mirada frontal sino que usan y aprovechan las ventajas de una mirada tangencial del exterior a través de los pliegues de las fachadas, no siempre miran de frente.

Esta configuración permite el uso de la vivienda como una casa burguesa comprimida, en la que se diferencian las zonas de comer de diario y las más exclusivas, una vivienda en la que se puede desarrollar actividad profesional...



Propuesta para las diferentes unidades.

Usos característicos y complementarios, viviendas y superficies



Francisco Arques

Apolo y Dioniso en Loos



01 Stanislaus Walery, Josephine Baker con falda de plátanos en *Un vent de Folie* (Folies Bergère, 1928)

La personalidad de Adolf Loos resulta ser una de las más controvertidas y polémicas con las que nos encontramos a principios del siglo XX en una Viena donde un grupo de intelectuales sometieron a una crítica radical los valores “eternos”. Freud, Musil, Schönberg, Kokoschka, Kraus, el propio Loos y más tarde Wittgenstein, cada uno a su manera, y desde los campos más dispares, coincidieron en derribar los cimientos del viejo mundo.

Loos aparece como un polo importante de estas tensiones culturales. Conocido por sus ensayos sobre el ornamento y la barbarie... mantuvo en sus comienzos una estrecha relación con el grupo de artistas austriacos que formaron la Secesión, desde Olbrich o Hoffmann hasta Klimt. Sin embargo, rápidamente mostró sus discrepancias como nos muestran sus tempranos artículos aparecidos en 1898 “La ciudad de Potemkin” y “Nuestros jóvenes arquitectos”. En 1890 a la edad de 20 años, ganó el segundo premio de artículos convocado por el periódico *Der Architekt*, bajo el lema de las tendencias antiguas y la nueva arquitectura. El periódico vienes *Die Neue Freie Presse* a raíz de este premio, le encargó una serie de artículos que Loos pronto transformó en una sección crítica sobre artes y oficios, siempre desde el rigor ético de sus máximas, que encontraron años más tarde eco en el ya conocido aforismo de Karl Kraus: “*Adolf Loos y yo, él de palabra y yo por escrito, no hemos hecho más que enseñar que entre una urna y un orinal hay cierta diferencia y que precisamente en esa diferencia desempeña su papel la cultura. Sin embargo, los otros, los positivistas, se dividen en los que hacen servir la urna como orinal y los que, por el contrario, utilizan el orinal como urna*” Karl Kraus, *Adolf Loos. Festschrift zum 60: Geburtstag*, Viena, 1930.

Ininterrumpidamente Adolf Loos pasó toda su vida dando conferencias sobre los distintos hábitos humanos y

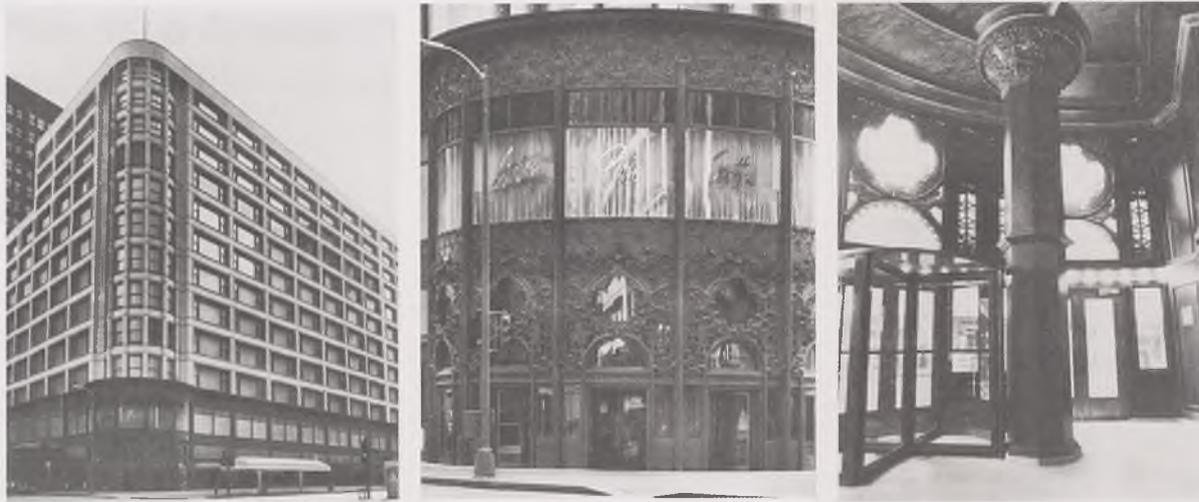


02 Adolf Loos y Bessie Bruce, Italia, 1911

su educación; sobre la ropa y el vestido que él de un modo exquisito y rebuscado, a la inglesa, practicaba. Hablaba sobre el andar, sobre el estar de pie y sentarse, sobre el comer y el beber... Hijo de un cantero, Loos siempre mencionó cómo no pudo encontrar mejor formación en su infancia que el contacto directo con los oficios de escultores, canteros, afiladores, pintores, doradores, albañiles, herreros... Heinrich Kulka, *Adolf Loos. Das Werk des Architekten*: Anton Schroll, Viena, 1931. Un contacto directo con el mundo artesanal que provocó una sensibilidad especial hacia el mundo experiencial: “... quiero que las personas sientan la materia en mis habitaciones, alrededor suyo, que actúe sobre ellas, que reconozcan el espacio cerrado, que sientan la materia, la madera, que puedan realmente percibirla sensorialmente, mediante su cara y su sentido del tacto...” Adolf Loos, “Acerca del ahorro”, en *Escritos 1910/1932*: “Biblioteca de Arquitectura 2”, El Croquis, Madrid, 1993, p. 208. Pero frente a la creciente tendencia hacia el detalle, el signo expresivo, la sombra, el grafismo, en Loos se afirma una tendencia generalista, abstracta, discursiva... “Yo no necesito dibujar mis proyectos. Una buena arquitectura que deba ser construida puede ser escrita. El Partenón puede ser escrito...” *Ibíd.*, p. 208.

Estas dos citas, tanto como sus edificios construidos, desvelan una compleja y contradictoria trama de circunstancias que vinculan lo genérico con lo específico, lo apolíneo con lo dionisiaco, la lógica con la sensibilidad...

Cualquier arquitecto que estudie la obra de Adolf Loos no puede evitar la tentación de percibirla a través de sus escritos, a través de la mirada ética del discurso loosiano. La fuerza programática de su texto “Ornamento y delito”, aparecido en 1908, tiende a preceder y condicionar cualquier interpretación de su obra. Incluso me



03 | 04 | 05 Louis H. Sullivan, Almacenes Schlesinger & Mayer (ahora Carson, Pirie, Scott & Co.), 1899-1904. A Sullivan se debe la evolución de un lenguaje arquitectónico adecuado a las estructuras de gran altura que propiciaron el ascensor y la utilización del acero. La estructura y la ornamentación eran, para Sullivan, la manifestación de la naturaleza en el arte.

atrevería a decir que los estudiosos de su trabajo parecen más convencidos en buscar la coherencia entre su discurso teórico y su obra, que en descifrar las posibles discrepancias y contradicciones entre ambas.

Pero si invertimos los términos, y observamos los edificios construidos con independencia de sus escritos, apreciamos una percepción más compleja de la obra. Entre la teoría y la práctica, en Loos hay todo un discurso que apenas uno puede intuir en sus dibujos –¿meros mecanismos de representación formal?–. En su arquitectura se filtra la operatividad sistemática de un Loos más próximo a una concepción barroca que racionalista, a una continuidad con la tradición que a una ruptura, a una concepción del mundo más fragmentaria que global.

En Loos –como nos comenta Massimo Cacciari– encontramos un artista preocupado por los materiales, por la lucha declarada contra el principio del ornamento y por la veneración de lo limpio. Un Loos que vive en una Viena de principios de siglo donde existía una frenética búsqueda de un auténtico arte expresivo para una nueva época. Las palabras ornamento y decoración, como nos comenta Gombrich, todavía no eran feos vocablos en la crítica de la arquitectura. Sullivan había escrito ya en 1892 *“que redundaría mucho en nuestro beneficio estético si nos abstuviéramos por completo del uso del ornamento por un periodo de años, para que nuestro pensamiento se concentrase vivamente en la producción de edificios bien formados y airosos en su desnudez”* Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats*: Wittenborn, Nueva York, 1947, p. 187 (cast. *Charlas con un arquitecto*: Infinito, Buenos Aires, 1959, p. 198).

Cuando Loos, siguiendo las ideas de Sullivan, quiso eliminar el ornamento de la arquitectura, lo identificó con la barbarie, se apoyó todavía más en el carácter peyorativo que la tradición cultural otorgaba a la decoración



06 | 07 | 08 Adolf Loos, villa Müller, Praga, 1928-30. Es significativo el color amarillo con que Loos pinta las ventanas y puertas de toda la casa. El interior del salón recuerda la composición dual de la fachada de la casa de Michaelerplatz, el empleo del mármol veteado en verde en la parte inferior (cipolino de sayón, valle del Ródano) y las paredes y techos blancos. La habitación infantil, con muebles empotrados, mantiene ambos criterios, el color y la división horizontal.

y el adorno femenino, con todas sus alusiones eróticas e insustanciales, inesenciales y frívolas: *“Evolución de la cultura es lo mismo que decir eliminación del ornamento. (...) La ornamentación no era suministrar algo bueno en sí mismo para aquello a lo que complementaba, sino que cubriría lo inaceptable. El ornamento proveía un placer superficial. La arquitectura se interesaba principalmente en la necesidad, y su belleza verdadera y esencial dependía de una satisfacción directa y económica de las necesidades físicas más urgentes del hombre”* Adolf Loos, *Ornamento y delito y otros escritos: “Arquitectura y crítica”,* Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Pero conviene recordar que dieciséis años después, Loos escribió en su conclusión de 1924 sobre “Ornamento y educación”: *“Durante veintiséis años he sostenido que, con la evolución de la humanidad, el ornamento desaparecerá de los objetos de uso. Esta evolución es tan continua y natural como la desaparición de la vocal de una sílaba en el lenguaje hablado. Pero nunca pensé que los puristas forzarían este argumento hasta el absurdo de insistir en la supresión de todo ornamento”.*

Si observamos la arquitectura de Loos encontramos una concepción arquitectónica similar a la que muestra el arte y la arquitectura barroca y que se manifiesta en la escisión entre fachada y espacio, la autonomía del interior y la independencia del exterior. Las fachadas de Loos lejos de ajustarse al carácter constructivo de su estructura, tienden a expresarse a sí mismas, independizándose así de sus interiores. Wölfflin, refiriéndose a la arquitectura barroca, lo dice a su manera: *“el contraste entre el lenguaje exacerbado de la fachada y la paz serena del interior constituye precisamente uno de los efectos más poderosos que el arte barroco ejerce sobre nosotros”* Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y Barroco:* Paidós, Barcelona, 1986. Las fachadas de Loos nos muestran su armonía



09 Adolf Loos, rincón del cuarto de estar para su propio piso en Giselastrasse 3, Viena, 1903 10 Adolf Loos, fachada de la tienda de plumas y adornos Sigmund Steiner en Kärntnerstrasse 33, Viena, 1907 11 Adolf Loos, Casa Tristan Tzara, París, 1925-26. fachada a la Avenue Junot.

en una articulación vertical dispuesta en dos pisos claramente diferenciados en su tratamiento, como se puede apreciar en la famosa Michaelerhaus (1909-11) de Viena, en la que el piso de abajo se presenta como la materia pesada, y se construye con los pliegues de las vetas de mármol, mientras el piso de arriba se materializa con otra textura, un revoco a la cal blanco, inmaterial, con unos huecos al exterior que se reducen en tamaño para mostrar su privacidad: un mundo con dos pisos. Así sucede también en la casa para el dadaísta Tristan Tzara (1925-26) de París, en la que la fachada muestra una dualidad radical, entre la parte inferior de mampostería, abiertamente tosca, y una parte superior, en la que el muro revocado es mucho más neutral. Esta duplicidad, manifiesta en otros elementos como la doble puerta, o la relación entre el exterior y el interior, sugieren esa dicotomía clásica del barroco. “*La aportación barroca por excelencia que expresa la transformación del cosmos en ‘mundus’*” Gilles Deleuze, *El pliegue. Leibniz y el barroco*: “Básica 48”, Paidós, Barcelona-Buenos Aires-México, 1989, p. 12.

En efecto, de acuerdo a una larga tradición del pensamiento occidental, la dualidad entre lo corporal y lo espiritual, entre lo humano y lo divino, entre lo sensible y lo inteligible, el arte y la arquitectura han generado configuraciones duales. Como mucha pintura barroca, el *Entierro del conde de Orgaz*, o por situar otro ejemplo suficientemente distante, *El gran vidrio* de Duchamp, la obra está fraccionada en dos partes sustanciales. En El Greco, la pintura muestra una fractura horizontal entre un abajo del mundo, en el que los cuerpos se apiñan unos contra otros, en sus avatares y asuntos humanos, y un arriba en el que los cielos se abren para que el alma del difunto entre en el mundo sagrado de la divinidad. En Duchamp, la obra se divide en una parte inferior, con representaciones mecánicas que aluden a un mundo mecánico y masculino; y una parte superior de formas etéreas e indeterminadas, vinculado según el propio autor con el mundo femenino. Del mismo modo,



12 El Greco, *Entierro del conde de Orgaz*, 1588, Iglesia de Santo Tomé, Toledo 13 Marcel Duchamp, *El gran vidrio*, 1915-23, Museo de Arte de Filadelfia 14 Mark Rothko, *Orange and Tan*, 1954, Galería Nacional de Washington.

muchos ejemplos significativos de la arquitectura de Loos no pueden simplemente definirse como un exterior independiente del interior, sino una unidad dividida horizontalmente en dos mitades que refieren a la materia y al espíritu, y que constituyen: un “todo”. Lo visible y lo legible, lo exterior y lo interior, la fachada y la habitación, no representan tanto dos mundos, como nos mostraba la tradición platónica, sino una misma experiencia, una misma casa donde convive lo físico y lo metafísico, el cuerpo y el alma, lo humano y lo divino.

Con todo, la estructura dual persiste con sus sistemas jerárquicos aplicados a todos los aspectos de la experiencia y a todos los elementos constructivos, aunque el problema para Loos es habitar el mundo, por lo que en su arquitectura, las relaciones entre el arriba y el abajo, entre el exterior y el interior, entre la función y el carácter, se estructuran conforme a una articulación de los dos principios: lo apolíneo y lo dionisiaco, el orden y la orgía, la medida y la emoción, la belleza y la pasión, lo sublime y lo efusivo, el clasicismo y la modernidad... aspectos, todos ellos, que cambian la organización de la casa y articulan su nueva naturaleza. Por eso Loos, desde sus posiciones éticas, nos muestra el mantenimiento de ciertos cánones clásicos –como la columna en el interior de la villa Strasser–, o la utilización del cubo platónico como contenedor espacial que ordena y aglutina todo un universo interior que sólo afecta en matices –aunque cambia y se modifica– a un exterior impertérrito, apolíneo. Pero Loos no trata de anular esas dualidades, eliminando uno u otro término, sino generando unidades en las que se produce la convivencia de lo conflictivo, la articulación de lo inconexo.

De este modo, la importancia estructural de esta dualidad persiste incluso cuando aparece invertida, como sucede en la casa que Loos diseñó para Josephine Baker (1927) en París. La blanca neutralidad se encuentra

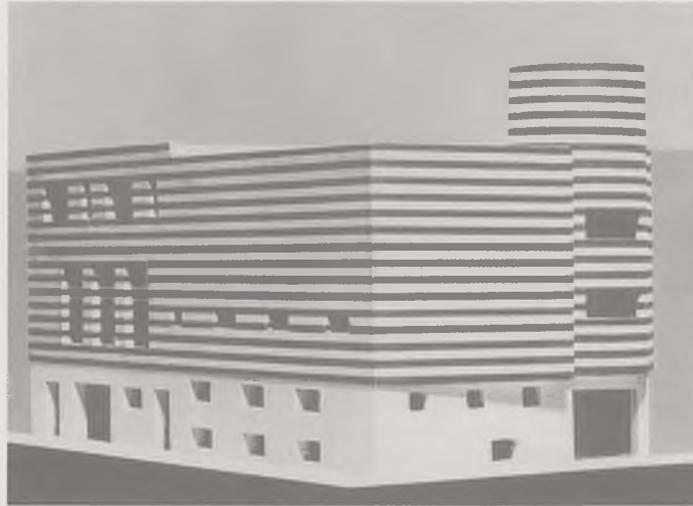


15 Adolf Loos, alzados de la casa en Michaelerplatz, Viena, 1909-11. 16 En el dibujo original de la edición española se puede leer en la parte superior: *Habitación cercada, privada, tapizada de una "tela diversificada por pliegues"*; en la parte inferior: *Habitaciones comunes, con "algunas pequeñas aberturas": los cinco sentidos*; al pie: *La casa barroca, alegoría*. 17 Adolf Loos, planta baja de la casa Steiner, Viena, 1910.

aquí dispuesta en el piso inferior, mientras las plantas superiores están revestidas con franjas horizontales. Como en una alusión a la procaz desnudez que hizo famosa a la bailarina, la casa aparece desnuda en el piso de abajo y con rayas en el piso superior. Unas rayas que difícilmente podríamos dissociar de la representación simbólica que para la sociedad europea de principios del siglo XX implicaba. Las alusiones simbólicas de las rayas han evolucionado desde el signo medieval, impregnado de un carácter profano, carnal, diabólico y mundano, al carácter de trasgresión del orden social de principios del siglo XX, propio del dandy y del bohemio. *"Para la sociedad burguesa de finales del siglo XIX y principios del XX, aquello que está en contacto con el cuerpo debe seguir siendo blanco, pastel o rayado. La playa opera una fusión entre las rayas de los marineros y las rayas de los moralistas"* Michel Pastoureau, *Las vestiduras del diablo. Breve historia de las rayas en la indumentaria*: Océano, Barcelona, 1991.

No podemos ver pues, la arquitectura de Loos desde el cliché que nos muestran sus fachadas genéricas blancas, que nos remiten al vestido sobrio de la sociedad inglesa, y sus interiores específicos, calidos y coloridos, que indican la intimidad y la singularidad individual. Sino la versatilidad de una sensibilidad acorde con la complejidad de la época.

En más de una ocasión se ha relacionado a Loos con la estirpe nietzschiana del superhombre. El artículo que en 1913 escribió sobre Kraus es no sólo similar en lo lingüístico a un texto de Nietzsche, sino que incluye una paráfrasis impresionante respecto al superhombre: *"Con su cabeza en las estrellas, sus pies en la tierra y su corazón atormentado por la desdicha de la humanidad"* Adolf Loos, "Karl Kraus", en *Trotzdem*: Innsbruck, 1931.



18 Pintura mural atribuida a un alumno de Giotto, hacia 1340. Iglesia de San Domenico, Bolzano. Tres muchachas, destinadas por su padre a ejercer la prostitución, fueron salvadas por San Nicolás 19 Adolf Loos, maqueta de la casa de Josephine Baker, París, 1927. La fachada estaba prevista con franjas horizontales de mármol negro y blanco., una alusión consciente a su entorno social.

Nietzsche recupera del pensamiento clásico, a través de una relectura de los mitos de Apolo y Dionisos, esa noción dual y recurrente que también esta presente en Loos, una dualidad que nos muestra más que la recuperación de una racionalidad pura, una gesta dionisiaca, una acción creativa por encima del desaliento, una aceptación del riesgo, de lo absurdo, del deseo. El carácter nietzschiano en Loos se circunscribiría a *un no sé qué* Miguel Fisac, "Itinerario Profesional", en Francisco Arques: *Miguel Fisac: "Arquitecturas-Estudio 1"*, Pronaos, Madrid, 1996, p. 38 capaz de articular y armonizar ambos principios, y no a una idealidad excluyente. Por ello, y desde la experiencia arquitectónica, el énfasis de Loos en el problema de la ornamentación debe entenderse menos como una negación absoluta que como la acentuación de la problematicidad de los elementos (tradicionalmente considerados peyorativamente) decorativos e innecesarios. La misma articulación y armonización apreciable en la noción vitrubiana de "decoro" –entendido como el aspecto correcto y medurado–, se aplicará perfectamente a la arquitectura de Loos, aclarando cuestiones que versan más sobre lo específico de su experiencia arquitectónica que sobre lo genérico de su lenguaje arquitectónico. Su inevitable escrito "Ornamento y educación" del año 1924, y aún más su arquitectura, advierten de forma tajante del peligro derivado de lecturas demasiado lineales, mostrándonos que detrás de aquella denuncia a ultranza de toda eliminación superflua y falta de sentido de una decoración cada vez más imperante a comienzos del siglo XX, se encuentra un arquitecto que valora el matiz, la razón última de la arquitectura, la adecuación exacta a cada situación constructiva, el decoro de la medida y la conciliación, de la complejidad y la contradicción Robert Venturi, *Complejidad y contradicción en la arquitectura: "Arquitectura y crítica"*, Gustavo Gili, Barcelona, 1974. Ni más ni menos.



Carlos Quintáns

Casa en Barreiros y casa en Gandarío

VIVIENDA UNIFAMILIAR EN BARREIROS, LUGO

Proyecto 2002, Obra 2005

Arquitecto Carlos Quintáns Eiras **Colaboradores** Javier Rodríguez y Olívia Fernández; Jorge Cebreiro, Estructura; Soledad Riesgo, Interiorismo **Carpintería** F. M. Tojeiro **Constructor** Emluis S.L. **Promotora** Soledad Riesgo **Fotografías** Ángel Baltanás

La parcela está a muy pocos metros de la playa y con unas magníficas vistas hacia el mar. Lo construido que le rodea es desolador.

Tras una arquitectura popular de indudable calidad y alejada de la costa, se fue aproximando hacia ella una arquitectura de indianos que exhibía citas de otros países y que se situaba a la orilla de las carreteras. Sus construcciones cuidadas y con gran tamaño han dejado paso, hoy, a un sinsentido que ha dañado irreversiblemente una costa maravillosa con playas espectaculares como la de las Catedrales.

Sin referencias posibles, ya que todo está hecho de cualquier forma y al menor precio, con construcciones que ni tan siquiera guardan una cierta relación entre ellas, el capricho fácil ha ido ocupando la costa y en este momento ha llegado a sus mayores expresiones al descubrirse como una de las zonas costeras con suelo todavía asequible.

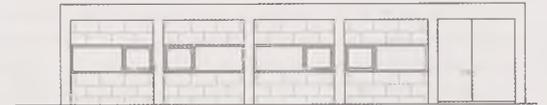
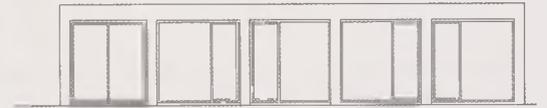
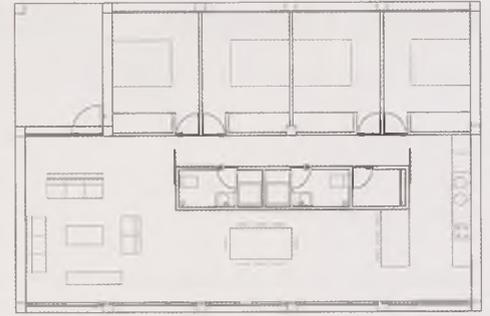
De todo lo que hay alrededor, tan sólo se puede mirar al mar y a sus frías aguas. Del resto, en un momento de optimismo, se pueden mirar las construcciones que todavía están sin acabar para pensar que sería maravilloso que alguien disintiese de la vulgaridad que le rodea y las rematase adecuadamente. Estas construcciones a medio acabar suelen ser de pórticos de hormigón. Una vez acabada la estructura cualquier cosa puede ocurrir y la realidad (tozuda) se encarga de volver a construir otra vivienda que destruye algo más este paisaje de costa.

Esa referencia a la estructura sin finalizar ha sido la generación de este proyecto y la única posibilidad de conectar con algo próximo. Estructura porticada de hormigón vista, ajustada, medida y equilibrada. Entrepaños de hoja de ladrillo forrado de madera de cedro o de piedra próxima (hacia las zonas más expuestas), y vidrio con carpintería de madera para los huecos. Unas definiciones que podrían ser otras. La casa se plantea como una posibilidad de repetirse e ir variando todo aquello que suceda entre su estructura. Así la madera podría pasar a ser granito o cualquier otro material.

Prevalecen el orden y las proporciones de la estructura, y el estudio de lo que debería ser un estándar de vivienda en la que se agrupa por un lado la zona de estar y en otro la de los dormitorios, separadas ambas por los servicios. Quiero pensar que esta vivienda tiene las condiciones necesarias para poder repetirse tanto como adaptarse para poder variar mediante pequeños cambios

Los sistemas constructivos adoptados permitían realizar la vivienda sin una mano de obra especializada y con una asimilación a referencias que se podían entender como próximas. La cubierta y las carpinterías necesariamente tenían que realizarse con cuidado. La distribución es sencilla con tabiquería ligera para poder cambiarla si fuera necesario. El interior se ha realizado en colaboración con una de las propietarias (Soledad Riesgo), y ha permitido abordar la totalidad de la vivienda con un uso expresivo del color y cuidado en carpinterías y mobiliario.





Planta y alzados longitudinales

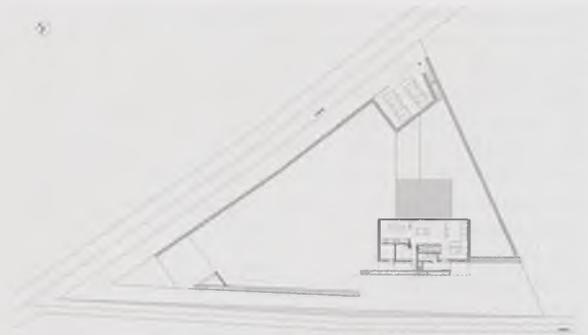


VIVIENDA UNIFAMILIAR EN GANDARÍO, BERGONDO, A CORUÑA

Proyecto 2003, Obra 2005

Arquitecto Carlos Quintáns Eiras **Colaboradores** Javier Rodríguez y Olivia Fernández; Enrique Romay, Aparejador; Jorge Cebreiro, Estructura **Constructor** Manuel González **Promotor** Ricardo Villagómez y Carmen Serra **Fotografías** Ángel Baltanás y 108





Planta de situación en la parcela



Vivienda que ha permitido salvar un trozo de *rueiro*.

Unos muros sirven de base y de límite a la vivienda, dejando un espacio "fuera de la finca" para aumentar la presencia de los castaños existentes. Sobre el muro, un volumen limpio que se acristala hacia el sur y hacia las vistas del mar, cerrándose totalmente en las otras orientaciones (tan sólo tres ventanas de pizarra permiten pequeñas aberturas que enmarcan el verde desde el interior). El muro se manifiesta dentro y fuera de la vivienda convirtiéndose en el gran protagonista de la convivencia. La recuperación del muro como delimitador de la arquitectura tradicional gallega, con fuerte presencia y con la construcción que se apodera de él sin normas que obliguen a retranqueos y a separaciones ajenas a la lógica.

La vegetación encontrada y salvada hace el resto, sabiendo ser el acompañamiento perfecto al tránsito del camino y el perfecto contrapunto a la brusquedad de los volúmenes.

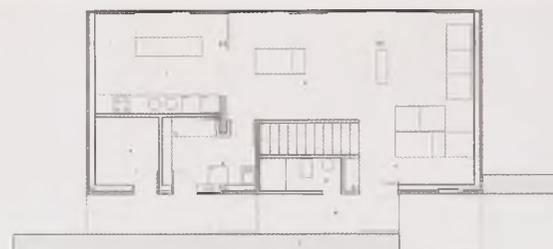
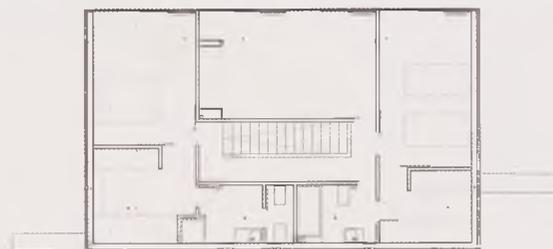
La planta baja, al estar abierta, permite el tránsito desde la zona más oscura de la casa a la más abierta. Se facilitan las visiones largas buscando las mayores dimensiones e intentando incorporar el espacio exterior como parte de la vivienda. Se intenta confrontar los diferentes valores espaciales a través de una única mirada y desde distintos puntos.

La entrada es la zona cargada de mayor intensidad, con el fuerte contraste de las piedras toscas y de gran tamaño que se encuentran con la madera. Frente a la entrada un espacio exterior, pero cubierto, intenta capturar el exterior y ofrecer la continuidad visual del muro que busca delimitar la parcela.

La zona de aparcamiento en una cota inferior muestra la potencia estructural de su construcción respecto de la carretera de acceso, mostrándose diferente a la vivienda en su relación con los árboles. Entre esta zona de aparcamiento y la vivienda, se proyecta un recorrido que va mirando, luego esquivando, y finalmente dirigiendo la mirada a la vivienda. La construcción del límite de la parcela y del muro que delimita la parte baja de la casa se realiza con desechos de granito. Tan sólo la colocación de estos restos de granito y la presencia de las huellas de la extracción lo han convertido en un elemento expresivo de evidente contundencia. Entre las hojas de granito un hormigón pobre, ligeramente armado, con unas grapas para asegurar la resistencia durante el vertido.

La estructura es metálica en el resto de la vivienda, buscando el contraste con la obra muraria, permitiendo la apertura hacia la buena orientación y hacia las vistas. El cierre de pizarra busca una neutralidad que potencie tanto la piedra (que va capturando los colores verdes y grises provocados por la lluvia) como los castaños a los que casi toca.

La superficie acristalada hacia el sur y únicamente tres huecos hacia el norte han posibilitado la eficacia con la que ventila esta vivienda y el grado de confort tanto con buen como con mal tiempo. La vivienda tiene una superficie construida de 178,20 m² y una superficie útil de 153,60 m².



Plantas baja y primera





Jacobo García Germán

Disposable Place



01 Portada del número 76 de *Architectural Design, Treasure Island*, de junio de 1969

Isla del tesoro (Posicionamientos inconscientes)

En algún momento de la segunda mitad de los años 60 la revista británica *Architectural Design* se considera habitualmente *AD* una de las referencias de mayor interés para el estudio de la arquitectura de los años 60, al haber presentado sistemáticamente los trabajos de la llamada Arquitectura Radical de británicos, italianos, estadounidenses o franceses, valorando más que ninguna otra publicación la condición experimental de las propuestas sobre su materialización física publicó un número especial llamado *Treasure Island* en el que se solicitaba a un amplio conjunto de personajes diversos, todos ellos residentes en Inglaterra (intelectuales, artistas y figuras conocidas del mundo social o cultural, desde Mick Jagger a Edward Heath, pasando por David Hockney o Robert Fraser), la elección de su lugar favorito de la isla, el envío de una fotografía y la explicación de porqué y cómo ese lugar era para ellos especial, “mágico” o remarcable *Architectural Design* n.76: *Treasure Island*, Londres, junio 1969.

A partir de este simple planteamiento, cuyo carácter casi infantil se acentuaba en la portada del número de *AD* y del apartado “Treasure Island” con unos gráficos pop que mostraban Inglaterra como un “mapa del tesoro” a la manera de los cuentos de piratas **01**, las propuestas aportadas al curioso juego variaban desde las asociaciones románticas y “localistas” de muchos de los consultados hasta las elecciones y afinidades paradigmáticas o programáticas de muchos otros. El resultado aparecía por tanto como un involuntario inventario de lo que, a finales de los ‘60, se podía entender como la identificación del individuo contemporáneo con el concepto de “lugar” y las diferentes interpretaciones que de esta relación se empezaban a dar, en un momento de incipiente globalización, interconexión y ocupación extensiva del territorio, especialmente en Europa occidental.

El propio editorial del número de *AD* explicaba, a grandes rasgos, una primera distinción dentro de la selección de los aproximadamente cien lugares señalados por sus encuestados; distinción reveladora de “*nuevas actitudes hacia la arquitectura y su instalación en el medio ambiente*”. Si bien se señalaba de entrada una evidente oposición entre aquellos inclinados a valorar “*la ciudad, el ruido, el olor y la congestión*” frente a aquellos que reivin-



02 David Greene, *Oxford Circus Underground daffodil*, Tim Street Porter, 1969

03 Cedric Price, *Cleared area near the Mancunian Way, Moss Side, Manchester*, 1969

dicen el campo (“*los encantos del idilio con lo rural permanecen en el subconsciente colectivo*”) *Ibíd.*, p. 303, las categorías y connotaciones se sofistican al afinar la mirada sobre el reportaje.

Por una parte, y en contra de lo que podría parecer previsible, aparecían en la ciudad multitud de lugares anónimos difíciles de asociar con las categorías tradicionales del espacio público o privado, la identificación del individuo con la arquitectura y con los monumentos, y la memoria de lo colectivo. Pasadizos, intersecciones, cabinas de teléfono, estaciones de tren en la periferia o vías de comunicación contrastaban con las elecciones de figuras tradicionalistas como John Summerson o Denys Lasdun. Mientras éstos se inclinaban por iconos tan asimilados como las iglesias de Wren, el casco histórico de Oxford o los Jardines de Stowe, Hockney elegía “*la carretera de acceso al aeropuerto de Londres (Heathrow)*”, simplemente por ser “*el camino más rápido para salir de la ciudad*”.

Por otra parte, la mirada romántica sobre la campiña (con un poder de seducción inconsciente seguramente más fuerte en el mundo anglosajón que en otras culturas) prevalecía en muchas de las opciones, pero se complementaba, de nuevo, con una visión alternativa: aquella detenida en la presencia del territorio “tal cual”, desposeído de atributos visuales o culturales y poseído en cambio de un nuevo sentido de lo artificial en dialéctica con la naturaleza (infraestructuras marítimas, entornos industriales, plataformas petrolíferas, terraplenes, descampados,...).

En este contexto, resultan altamente reveladoras las respuestas al “juego” de los arquitectos David Greene y Cedric Price. Mientras Greene (miembro del colectivo Archigram y teórico de entorno “artificializado”, la imaginación popular y lo hiper-urbano) aporta al “mapa del tesoro” la parada de metro de Oxford Circus de Londres como lugar cualquiera en conexión infinita con cualquier otro 02, Price (apologista de la intervención mínima, lo reemplazable y la im-permanencia) elegirá como su lugar fetiche un pedazo de tierra en el extrarradio de una zona industrializada del norte de Inglaterra que mostrará a través de una enigmática fotografía y localizará ambiguamente como “*cleared area near the Mancunian Way, Moss Side, Manchester*” 03.

¿Qué reflexiones podemos obtener sobre este curioso episodio? Para empezar, un indudable valor oculto en la respuesta inmediata como contenedora de posicionamientos y actitudes generales, militantes: los mejores ejemplos aportados a *Treasure Island* se ven en la distancia casi como micro-manifiestos sobre lo que este o aquel artista o arquitecto podía entender como su relación personal con la idea de “lugar”, más allá de lo circunstancial y anecdótico de la propuesta de AD. De forma que, a partir de leves indicios (una fotografía, las escasas líneas aportadas y el conocimiento del perfil de los personajes), uno puede restituir sus intereses de manera sintética y concentrada, y en algunos casos de forma más evidente que en otros escritos o proyectos más extensos y aparentemente destinados a la persuasión y difusión de las ideas de sus autores. Así ocurre en los casos de Greene y Price, como se verá en breve, igual que con las aportaciones de Peter Cook, John Lennon o Alec Guinness, obteniendo conclusiones reveladoras sobre el personaje y su particular “universo” simplemente a partir del “destello” que supone una simple fotografía...

Pero por encima de esa labor detectivesca, lo que interesa problematizar brevemente aquí, mediante el desmenuzamiento de los dos ejemplos apuntados, es la intuición anticipada en éstos sobre muchas de las ideas relativas a la mirada contemporánea (pragmática y oportunista) acerca de la transformación del territorio.

Circuito-Amapola (Velocidad y acontecimiento)

Observemos con atención el pequeño texto que David Greene acompaña a una fotografía de la mencionada estación subterránea de Oxford Circus. Dice: “¿Cuál es tu lugar favorito? ¿Favorito para qué? El intercambiador de Oxford Circus no es mi lugar favorito; ningún lugar lo es, y además no es un lugar. Ya no hay lugares. (...) Pienso que el intercambiador de Oxford Circus es el sitio más parecido (aparte de cualquier parquímetro, cabina telefónica, etc.) a ser un sitio no-lugar, una suerte de agujero electrónico para transportar cuerpos donde deseen, lleno de tensión instantánea en comunicación (por parte de las personas, sí). Un agujero lleno de gente que ha descendido para ser llevada a algún otro sitio. Miradas fijas que no ven, y cuerpos en contacto que no se tocan. Mantenerse en movimiento sin importar el destino. (...) Atravesar los tornos, sin mirar; sentir, usar” *Ibíd.*, p. 312.

Se trata indudablemente de un análisis irónico e intuitivo sobre una condición altamente representativa del habitar urbano contemporáneo: la exaltación del movimiento y de la hiper-conexión; el entendimiento de una realidad urbana alejándose de los trazados urbanos, viarios y organizativos en superficie hacia los de las redes, los nodos de comunicación y la ubicuidad de las conexiones soterradas. Esta celebración del roce, casi como electrones en constante excitación perdidos en el magma isótropo de los trazados *underground* de la ciudad contemporánea, encuentra ecos coetáneos en los textos situacionistas, en los estudios de Marc Augé y Gordon Matta-Clark sobre el metro y las catacumbas de París, e incluso en los últimos cuadros de Piet Mondrian, tales como *Broadway Woogie-Boogie*. La fascinación por las sugerencias de los espacios subterráneos es una constante en cualquier recuento de las condiciones espaciales urbanas contemporáneas. Ver como ejemplo de especial interés el texto “Levedad” de Greg Lynn en *Circo* n.34: Madrid, 1996.

Como alternativa al cuerpo teórico presentado dos años antes por Aldo Rossi en *La Arquitectura de la Ciudad* (en la que se defendía la recuperación de la noción de trazado como generadora de tejido urbano, en una aproximación morfológica, estructural y tipológica), las “opiniones” de los miembros de Archigram, instintivas y a-disciplinarias (nunca teorías extensamente desarrolladas ni científicamente argumentadas), no obstante iban expan-

diendo progresivamente el campo de aquello que se había entendido desde la modernidad como entorno habitado, en oposición al estudio sobre los “objetos” productos del trabajo arquitectónico.

La somera descripción del intercambiador de Oxford Circus apunta por tanto en varias direcciones. Escrita a la vez que el hombre pisaba la luna por primera vez, se trata de una reivindicación de los entornos artificiales como “facilitadores” del desarrollo de la vida y propone la “artificialización” del marco físico expandido (en este caso hacia el subsuelo) en el que el ser humano desarrolla sus acciones mediante mecanismos y dispositivos destinados a dotar de servicios (energía, información, cobijo o entretenimiento) a este desarrollo. En este sentido, la ocupación del mundo subterráneo en las redes de metro resulta en efecto paradigmática de esta ampliación del contexto tradicional. Unas redes que imponen sus propias leyes abstractas de homogeneización, pérdida de las distancias y escalas, perpetuo movimiento y ubicuidad como nuevas características del “lugar” en la ciudad. No es necesario señalar la estrecha relación involuntaria con el conocido texto de Marc Augé *Los no-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (publicado en 1993), e incluso destacar que el término “non-place” aparece ya literalmente en la nota de Greene.

Por tanto, y en una dirección del recorrido aquí propuesto, la noción de “localización” y por extensión de lugar, físico e identificable, se deshace en “*transferencias e intercambios que implican re-localizaciones de energía e información*” Cedric Price, “73 snacks” en Hans Ulrich Obrist (ed.), *Re: CP*: Birkhauser, Basilea, 2003. Esto a su vez se hace evidente en un doble camino complementario: el de las conexiones supra-urbanas y el del “*fully serviced natural landscape*” (es decir, el “*paisaje natural habilitado artificialmente*”), que veremos más adelante. El escrito aquí publicado es un fragmento de una investigación más amplia, titulada provisionalmente “Transformaciones en el paisaje”, como parte de la tesis doctoral en curso.

Algunas voces críticas han señalado un exceso de optimismo e ingenuidad en las propuestas coloristas de Archigram, cargadas de connotaciones aparentemente revolucionarias pero instaladas de lleno en un universo consumista y excesivo, previo a la crisis del petróleo de 1973, a la plena conciencia de los contra-efectos de la globalización y a la recuperación, por parte de la disciplina arquitectónica, del empleo instrumental de las nociones de tipología, preexistencias, y contexto. Quizás sea Paul Virilio, junto con Augé y otros. Los efectos de la globalización han sido estudiados por multitud de autores durante estos últimos años. De especial interés para la arquitectura son las investigaciones del laboratorio Harvard Project on the City, dirigido por Rem Koolhaas, y sus libros *Great Leap Forward* y *The Harvard Design School Guide to Shopping*, quien más lucidamente haya denunciado algunos de estos efectos, haciendo de sus descripciones todo un programa de “catalogación” de muchas de las condiciones urbanas (espaciales, sociales y de relación) en las que se desenvuelven nuestras vidas cotidianas. Son importantes sus advertencias sobre los riesgos de la cultura tecnológica, la eliminación de la dimensión física asociada a la “velocidad” como condición conceptual por excelencia de nuestra contemporaneidad (en sustitución de los parámetros espacio-temporales), y la posible pérdida de la dimensión urbana, tal y como se entendió durante el siglo XX. “*El paso del transporte mecánico propio de la industrialización al absoluto velocidad de las telecomunicaciones de hoy día supone un desplazamiento del espacio al tiempo y eventualmente a la luz, produciendo una interactivación y relativización del espacio y del tiempo*” K. Michael Hays, “Introduction to The Overexposed City” en K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*: The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2000, p. 540.

La celebración de la interconexión, tan cara al “no-lugar” de David Greene, es contestada por Virilio al explicar

como “el desarrollo de altas velocidades técnicas dará por resultado la desaparición de la conciencia en cuanto percepción directa de los fenómenos que nos informan sobre nuestra propia existencia” Paul Virilio, *Estética de la Desaparición*: Anagrama, Barcelona, 1988, p. 120. Todo ello supone “una sobre-exposición, que atrae nuestra atención tanto como refleja un mundo sin antípodas, sin lados ocultos; un mundo en el que la ‘opacidad’ no es nada más que un breve intervalo” Paul Virilio, “The Overexposed City”, en *Zone* n.1-2: Urzone, Nueva York, 1986. En los veinticinco años aproximadamente que separan la publicación de *Treasure Island* de los principales escritos de Virilio, se produce una parcial inversión del diagnóstico, que no es otra que la comprobación de las consecuencias de la sobre-urbanización, la explosión de internet y sus efectos, y el agotamiento de las metáforas deleuzianas sobre la proliferación y la conectividad, entre otras.

No obstante, si acudimos a Henri Lefebvre, uno de los más importantes agitadores sesentaochista, cuya filosofía establece lazos con las teorías situacionistas y con las vanguardias críticas de finales de los ‘60, podríamos vincular con facilidad la noción de “momento”, tan importante para su pensamiento, con un habitar basado en una incorporación continuada y creativa implícita, por ejemplo, en la vindicación de Oxford Circus como lugar anónimo y cualquiera dotado de una especial intensidad; una suerte de vértigo cotidiano. Los “momentos” son puntos de ruptura, efímeros, eufóricos y esclarecedores. Desvelan las posibilidades subyacentes en la vida diaria y permiten la aparición de antídotos; “*hoy día, lo cotidiano se ha transformado en el lugar de las debilidades humanas*” Henri Lefebvre, “Myths in Everyday Life”, en *Key Writings*: Continuum, Nueva York-Londres, 2003, p. 106. El trabajo de Lefebvre, de raíz neo-marxista, denuncia una ruptura entre la vida cotidiana y las manifestaciones elevadas de la cultura, el Estado, la política, etc. Una alienación del propio día a día, solamente recuperado a través de la reconsideración de “*la vida como una totalidad presente en todas sus formas, que permanece como el objetivo y el significado de una cultura revolucionaria*” Henri Lefebvre, “Mystification: Notes for a Critique of Everyday Life”, en *Op. cit.*, p. 75.

En este contexto la fascinación por la tecnología, las condiciones urbanas contemporáneas, la pérdida de identificación con la idea permanente de lugar y con la de identidad, podrían dejar de parecernos inocentes para reconocer en cambio una dimensión política en la transformación, presente en el ejemplo de Oxford Circus, del lugar en instante, de la localización en disolución y del tiempo en momento.

Des-localizaciones (descampados y lugares otros)

A primera vista, la aportación de Cedric Price al panorama de lugares idílicos y secretos para los intelectuales ingleses que pretendía recoger *AD* resulta al menos provocadora, incluso inquietante.

Una fotografía turbia, en la que se adivina una silueta lejana de algo así como un tejido urbano disperso y deslavazado –periférico– en el que se perfilan algunas construcciones en altura sin aparente conexión entre ellas y en primer plano un terreno vacío pero en el que se adivina que ha habido acción artificial en algún momento: un descampado. Afilando la mirada, podemos además descubrir en la imagen algunas casas de aspecto rural (¿un pueblo?), rodeadas de construcciones que parecen caravanas, cables de teléfono que atraviesan el fondo de la fotografía, una grúa e incluso el perfil del campanario de una iglesia. En otras palabras, se trata de una localización anónima en algún lugar de la Inglaterra post-industrial, ambigua en su condición (urbano-rural-natural-residual,...), seguramente en transformación y en la que es fácil depositar valoraciones ya clásicas sobre el territorio vacío, lo periférico, lo olvidado, los bordes imprecisos de la ciudad, etc.

Veamos la nota que acompaña a la imagen: “*La condición más cercana a una neutralidad muda, casi un positivismo negativo. // Sin recursos naturales. // Sin belleza natural virgen. // Sin contornos. // Sin ríos ni líneas de costa. // Sin artefactos artificiales, útiles y/o hermosos. // Sin monumentos ni reliquias. // Sin vida animal. // Sin recursos orgánicos. // Sin gente. // Sin servicios artificiales. // Sin aire fresco. // Sin sol. // Con escasas oportunidades de polinización. // Sin excesivas razones para estar ahí (actualmente). // La superficie de la luna resulta más peculiar y por tanto más propicia para provocar atención artefactual sobrecalentada*” “*Treasure Island*”, en *Architectural Design* n.76: *Treasure Island*, Londres, junio 1969, p. 311. Obviando el carácter críptico-lírico de esta explicación, e interpretando ésta al pie de la letra, nos encontramos ante una oda a la pérdida de atributos culturales y utilitarios convencionales del paisaje y el territorio, casi como si de un manifiesto de la negación se tratase. Un lugar en el que aparentemente no ocurre absolutamente nada y del que, lejos de poetizar o celebrar su condición residual, se valora la neutralidad e indiferencia que irradia.

Seguramente fuese ésta la característica atractiva para Price: un espacio que el criterio clasificatorio humano, cargado de connotaciones y asociaciones, aún no ha depositado en la estantería de lo codificado con palabras, con nombre y apellido. Por tanto un lugar que sólo se puede definir por oposición y negación; describiendo lo que no tiene, las cosas que le faltan y que le harían sin duda merecedor de una categoría fija dentro de las establecidas por las convenciones (jardín, parque, paisaje, solar, terreno, descampado, vacío, sitio, lugar, periferia, borde, límite,...). Ninguna de estas condiciones “culturales” parece querer atribuir Cedric Price al enclave seleccionado, entendiendo seguramente que es la mirada subjetiva la que tiene que resolver esa incógnita y dar nombre a las cosas, y que además es hoy día cuando se hace más necesario este enfrentamiento, salvaje si se quiere en cuanto a descodificado y personal, con el entorno en el que se desarrollan nuestras vidas.

Por tanto, la elección de Price tiene en común con la de Greene el hecho de tratarse de una localización cualquiera, anónima y vulgar, otro no-lugar. No-lugar que, en su condición flotante, expectante (Price) o en el vértigo de su dinamismo (Greene), casi podría ser considerado un lugar-otro, una *heterotopía*, en términos de Foucault. Un lugar, físico o conceptual, capaz de producir “cortes en el tiempo”, bien sea por acumulación de estratos (Price) o por precariedad (Greene). Un lugar o emplazamiento con “*la curiosa propiedad de estar en relación con los otros emplazamientos pero de un modo tal que se suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones...*” Michel Foucault, “Des espaces autres”, conferencia dictada en el Cercle des Études Architecturales el 14 de marzo de 1967 (<http://www.urbanoperu.com/documentos/filosofia>). Un “lugar-otro”, como también ha sido definido por diferentes autores que han desarrollado este concepto como David Harvey o Edward Soja, en el que las identidades chocan y se confrontan, dando lugar a nuevas identidades híbridas y a procesos de subjetivación. Dos paradigmas por tanto de emplazamientos (lugares) definidos por relaciones (visibles y tangibles o implícitas y superpuestas), de alguna forma ajenos al *fluir* constante de los acontecimientos.

A pesar de que supondría una explicación casi canónica para entender la fotografía del *Mancunian Way, Moss Side, Manchester* de Price, no entraremos a describir aquí el complejo concepto de los *non-sites* desarrollado por Robert Smithson a principios de los años 70 ya que ello sería objeto de un ensayo monográfico en sí mismo que se sale de los objetivos de este texto. El tema ha sido tratado por el autor en Jacobo García-Germán, “Los diez paisajes de Robert Smithson”, en *Circo* n.98: Madrid, 2002. Podríamos en cambio vincular lo *heterotópico* de la imagen con el trabajo más cercano que Lara Almarcegui desarrolla en torno a las ruinas, los vacíos urbanos, los descampados, los espacios en desuso, la memoria y el tiempo. En su proyecto *A Wasteland* ver <http://www.braakliggendterrein.nl/home.html>, en marcha

desde hace varios años en diferentes localizaciones de Europa (Bruselas, Rotterdam, Madrid), la artista ejecuta sencillas acciones de consecuencias efectivas en la vida de pequeñas comunidades de barrio al abrir las puertas, habitualmente cerradas durante años, de solares vacíos, tapiados e inaccesibles en el centro de las ciudades y hacerlos temporalmente utilizables por la población que, en el período de duración de estas acciones, se apropia de estos bolsillos urbanos de forma espontánea. Nada más cercano literalmente al sistema de apertura y a la vez de cierre que Foucault suponía como función de una *heterotopía*; un sistema que hacía que éstas estuviesen a la vez aisladas y fuesen penetrables.

Y pese a la amplitud del concepto, que hace que se puedan considerar como diferentes tipos de *heterotopías* emplazamientos tan aparentemente extraños entre sí como una sauna, una ciudad de veraneo o un museo (es su relación en negativo con el fluir convencional del tiempo lo que las vincula), quizás sea ésta una idea particularmente afín a la noción contemporánea de paisaje, al territorio y a la instalación en él de personas y cosas. Iñaki Abalos ha vinculado directamente el concepto de *heterotopía* con el de paisaje Iñaki Ábalos, *Atlas Pintoresco. Vol. 1: el observatorio*: Gustavo Gili, Barcelona, 2005, p. 77-87, ampliando la definición hasta considerar la necesidad de una cierta capacidad heterotópica (de distorsión natural y espacio-temporal del medio), como una de las técnicas fundamentales en la incipiente disciplina de la arquitectura del paisaje. Una técnica que, como cara oculta de una misma moneda que presenta la activación del suelo, el despliegue de usos y la artificialización del paisaje en su lado positivo, transforma en herramienta subterránea la des-programación y el vacío, encontrando un nuevo sentido a la incertidumbre y a la expectativa que producen, por ejemplo, visiones como las del *Mancunian Way, Moss Side, Manchester* de Treasure Island.

Pues lejos de acudir a la ya clásica denominación de *terrain vague* al acercarnos a la extensión de terreno que la fotografía presenta para darle nombre y cara, la sensibilidad actual está aprendiendo a entender estos lugares como momentos cualesquiera pertenecientes al devenir de tiempos que se encuentran más allá de nuestro limitado entendimiento. Es decir, que lejos de la poetización del abandono, del vacío y del extrañamiento frente al mundo y frente a nosotros mismos que sugieren los territorios y extensiones de terreno suburbano en desuso ver la descripción de Ignasi de Solà-Morales, "Terrain Vague", en *Quaderns* n.212: Barcelona, 1996, pp. 34-43, estamos en disposición de asumir el estado de estos lugares como uno de los posibles presentes de una configuración provisional, pasando nuestro entendimiento de la observación a la proposición, del terreno mudo a la energía potencial. Y por tanto la estrategia de la des-programación, el dejar que las cosas aparezcan, puede ser otra forma de mirar a estos lugares, a medio camino entre la mirada voraz del arquitecto y la paciencia del hortelano.

Si hasta hace bien poco era el peso de la memoria del pasado la que parecía prevalecer en la codificación de los lugares obsoletos como éste y en su romantización, el paso a dar para hacer de estos espacios promesas de futuro reside en la creatividad de imaginar su re-uso y sus posibles vidas, como tan brillantemente hizo el propio Price en su proyecto-manifiesto para el Potteries Thinkbelt. Inventar, por encima de su aparente mutismo, la segunda vida (tercera, cuarta...) latente bajo los estratos superficiales y provisionales.

Parada en marcha (dos fotografías)

La fotografía A (antes) propone el binomio indisoluble acontecimiento-territorio como origen de una acción, como



04 Philip Jones Griffith, *Boy with piano*, Wales, 1963

05 Iñigo Manglano-Ovalle, *Untitled (Sounding n°2)*, 2005



instalación temporal sobre un enclave incierto, de materialidad incierta y cargado de detritos **04**. La fotografía D (después) muestra la toma de un registro artificial de información en tiempo real **05**. La instalación sobre el territorio que se da en la fotografía D es necesaria; sugiere una relación horizontal entre el sujeto (personaje) y el objeto (paisaje, polo sur). En la fotografía A la instalación es efímera e interesada, y se deshace en el momento de consumir la acción. En A la superficie está formada por capas de restos artificiales amontonados sobre los que ocurren cosas: una extensión residual activada momentáneamente. En D el paisaje parece virgen pero guarda datos, razones, información latente para que el solo evento del registro que está teniendo lugar sea una intervención que modifica, instrumentaliza, ese paisaje. En A la acción se transforma en resto inmediato, una capa más que se acumula sobre las existentes. El acontecimiento se consume como un fuego artificial. En D el registro da lugar a una incorporación en voz baja, una conversación que se deshace por los bordes, a través del tiempo. La intervención artificial en A es la de una figura frente a un fondo; en D, se funde con lo existente (la silueta de la piedra frente a la translucidez del disco). El periodo que media entre Antes y Después es el de la transformación del territorio en paisaje regenerativo. El paso de la *tabula-rasa* a la exploración en el interior de los estratos temporales, de la memoria y de las distintas encarnaciones en el tiempo y el uso de un lugar. La revelación de un concepto de disponibilidad y oportunidad capaz de aunar historia, ocasión, vida útil y necesidad, en una propuesta de baja incidencia física que da un nuevo sentido a la idea de vacío como lugar de posibilidades. El gesto ejecutor frente a la espalda expectante. La anticipación frente a la medida, la costra en pliegues sucesivos frente a la levedad de la espera.

Diego Peris

Pasarelas en Albacete y Cuenca

PASARELA EN ALBACETE

Calle Almansa, Albacete

Proyecto 2006, Obra 2006-2007

Arquitectos Diego Peris Sánchez, AIA Estudio Sánchez de León **Obra** Diego Peris Sánchez, Arquitecto, José Antonio Moreno Franco y Marcos Díaz Garvín, Arquitectos Técnicos **Promotor** Universidad de Castilla-La Mancha **Constructor** Necso **Fotografías** Diego Peris

La pasarela une mundos distintos, diferentes funciones, ámbitos diversos y lugares distantes. Salva obstáculos, se eleva sobre los tránsitos intermedios y comunica lugares, separados por las barreras del tráfico o de los obstáculos físicos.

En Albacete la pasarela salva la barrera de la vía de la antigua circunvalación de la ciudad que separa el Hospital General Universitario de los terrenos en los que se sitúa el campus biosanitario y especialmente la Facultad de Medicina. La pasarela de 100 metros de longitud y cinco metros de anchura es una gran pieza cerrada, fragmentada.

En el edificio de la Facultad de Medicina, la unión se hace a nivel de planta primera entrando en el vestíbulo de esa zona. En un punto intermedio, un ascensor comunica dos plantas del aparcamiento subterráneo, que ocupa la plaza delantera de la Facultad, con este paso elevado. Y finalmente la llegada al otro lado se sitúa frente a la entrada principal del Hospital General Universitario.

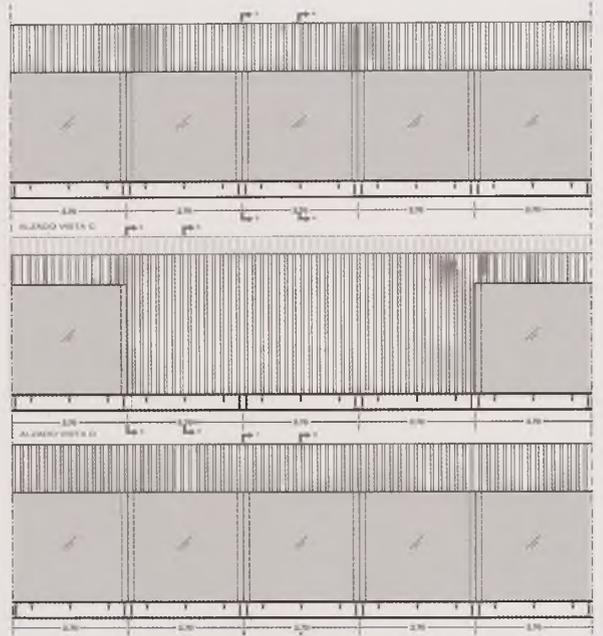
Las pasarelas son elementos en los que la estructura define de manera significativa su forma. Las distancias a salvar requieren elementos de gran canto que intervienen en el diseño. La pasarela de Albacete con sus 100 metros tiene un apoyo intermedio con lo que resultan tramos de unos 50 metros. Dos grandes cerchas de 2 metros de altura conforman los lados de la misma y establecen los límites laterales con sus montantes verticales y diagonales que refuerzan zonas puntuales.

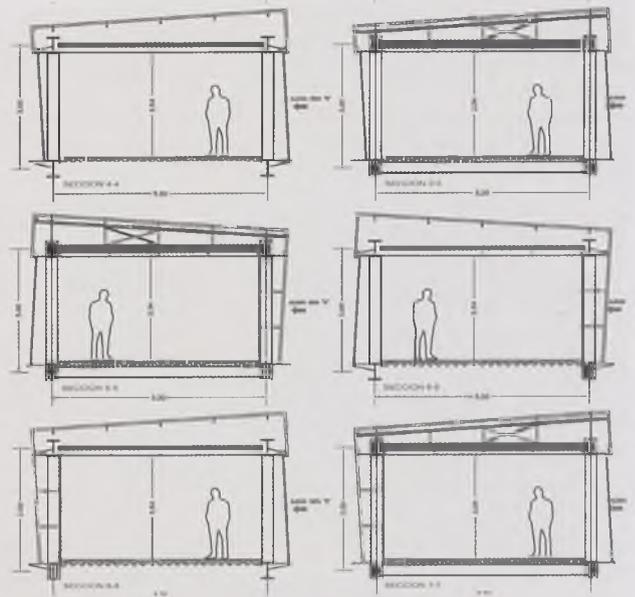
Y envolviendo esta estructura una cubierta de chapa y unos laterales acristalados que ocasionalmente se hacen opacos como prolongación de la cubierta. La forma se fragmenta en tramos que cambian la dirección de la cubierta y de los cierres laterales que, inclinados, se colocan modificando su inclinación.

Interiormente, el suelo de chapa de aluminio y la cubierta de madera contrastan con los laterales acristalados que permiten ver el recorrido por los espacios de plaza y calle tapados ocasionalmente para establecer acentos en este recorrido lineal. Los tramos transparentes y cerrados marcan acentos en el recorrido interior y en su visión externa.









Alzados y secciones de diferentes tramos



PASARELA EN CUENCA

Paseo de los Alfares, Cuenca

Proyecto 2006, Obra 2006-2007

Arquitecto Diego Peris Sánchez **Obra** Diego Peris Sánchez, Arquitecto, José Antonio Moreno Franco y Rodrigo del Pozo, Arquitectos Técnicos **Estructura** Rafael Aznar **Promotor** Universidad de Castilla-La Mancha **Constructor** Luvimetal **Fotografías** Diego Peris

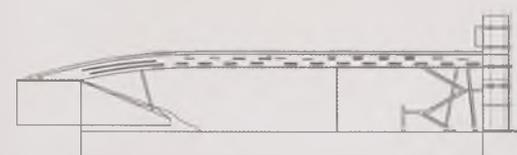
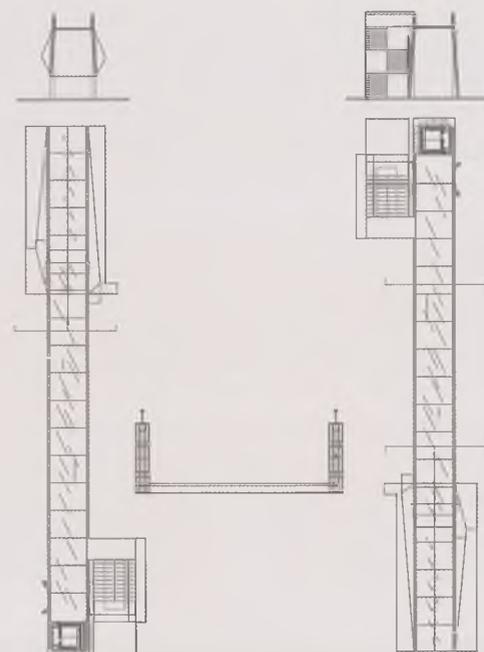
En Cuenca la pasarela une dos lados del campus universitario. En uno de ellos la Biblioteca General y la Escuela Universitaria de Magisterio. Y en el otro el equipamiento deportivo de la Fuensanta. Allí se acaba de construir el Pabellón Polideportivo Luis Yufera Recuenco y se está ejecutando el campo de fútbol 7 de césped artificial. La pasarela es un paso peatonal abierto que une ambos espacios. Desde el paseo el nivel se curva y eleva hasta alcanzar la cota sobre el Paseo de los Alfares. Las dos vigas laterales, de 1,20 metros de altura, sirven de apoyo a la plataforma horizontal del pavimento. Los laterales se revisten de chapa negra que se perfora en bandas horizontales que dejan entrever el entorno haciendo el elemento construido transparente.

La forma curvada y luego horizontal, con su pequeña altura comparada con los 35 metros de longitud, define una forma ligera que salta la carretera uniendo los dos usos universitarios. El hierro negro de los laterales contrasta con el pavimento de chapa de aluminio estriada.

En uno de sus extremos es el propio pavimento el que se continúa con la pasarela, y en el otro una escalera de varios tramos y un ascensor bajan al nivel del Polideportivo. La escalera transparente, en su barandilla, se introduce en la fachada metálica del Pabellón recubierto de chapa metalizada en todo su perímetro.

La pasarela se diluye en su levedad en el paisaje próximo que deja ver la ciudad histórica en el fondo en la dirección de entrada a Cuenca. Y que establece un acento en el paisaje íntimamente relacionado con el Pabellón Polideportivo. Los pilares inclinados en su apoyo del talud y el recubrimiento de chapa metálica, con su proximidad física al edificio, lo presentan como prolongación del edificio recientemente construido. El Pabellón se extiende y prolonga, aproximándose al otro lado del campus.

Las soluciones a un problema similar en el que cambian los tránsitos, las necesidades de circulación y los usos de las orillas que unen crean formas diferenciadas de un elemento de unión y de comunicación.

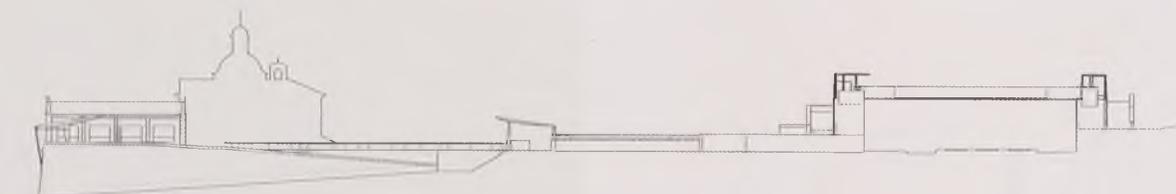
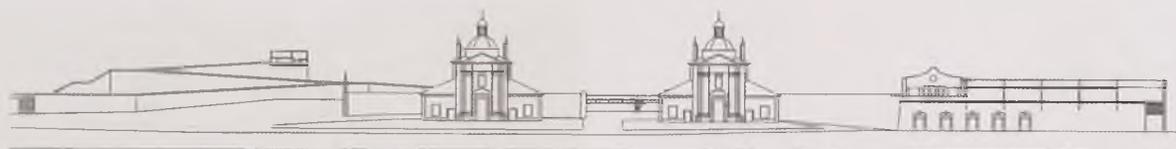


Planta, alzado y secciones





Secciones longitudinal y
transversal del paseo de la
Florida



Fotografías

Ángel Baltanás y Eduardo Sánchez

Ricardo S. Lampreave

La ilusión de lo único



Posteriormente, Luis Martínez Santa-María sustituyó el texto por el recogido en la página 146. El de Carles Muro, “Melnikov y Lubetkin: dos pabellones”, está incluido en la recopilación de sus textos *Arquitecturas fugaces*: Lampreave, Madrid, 2007

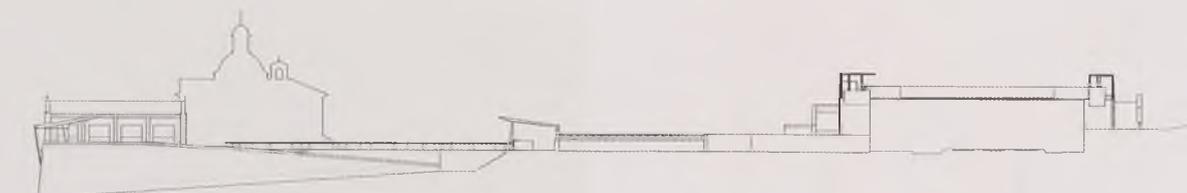
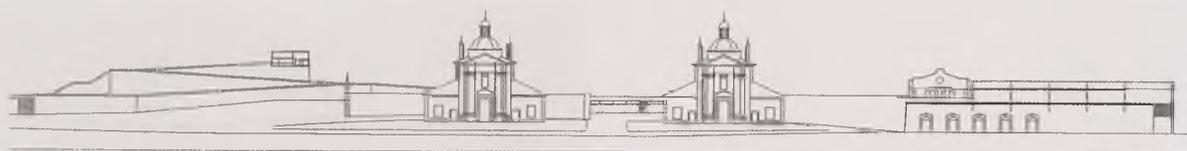
Empeñado en la fabricación de este número de *Formas*, he leído recientemente unos asertos que descontextualizados, tal como inmediatamente pretendo reseñar, parecerían querer contradecirse.

Luis Martínez Santa-María, en el primer texto que preparó para el número, señalaba cómo “una obra de arquitectura contesta de manera exclusiva, por primera y última vez, a las condiciones del lugar y del tiempo en que se erige; resulta irrepetible”. Carles Muro, en un texto que publicó el tercer número de la *Revista Técnica* en la primavera de 1989, igualmente preciso, se refería a su indiferencia hacia los lugares que las acogen como un “curioso privilegio de algunas arquitecturas” ◀.

¿Qué puede hacer la arquitectura más que mediar entre ambos extremos, dependiendo de las circunstancias que concurran en cada oportunidad? ¿Qué puede hacer el arquitecto, conminado a discernir sobre la pertinencia de los valores más propios y específicos, o de los comunes y genéricos? Con el crédito que ambos arquitectos merecen, y sin otro afán que el someterlas a consideración, me interesa dividir sus valoraciones, tan firmes como extremas. No tanto para separarlas como para observar y apreciar sus diferencias, más aún por dedicarme a la arquitectura, conociendo bien su complejidad para atender requerimientos variados y variables, dispares, incluso opuestos.

Cuando he tenido ocasión de hacerlo, seguro que como tantos otros arquitectos, he trabajado decidido a explorar y alargar los límites de cualquiera de ambos extremos, como si poco más allá aún existiera una *terra incognita* por hollar y medir. Puesto que pasarelas y cines han coincidido casualmente entre los materiales de este número, y puesto que se abordan aquí algunas cuestiones que sondan esos territorios, querría aportar el conciso recuerdo de un insólito trabajo que, hace años, aunó sobre mi mesa la sustitución de un antiguo paso a nivel de unas vías ferroviarias por una pasarela que permitiera cruzarlas y la preparación de unas plazas que se pudieran convertir en cines de verano cuando acaeciera. En concreto, la oportunidad de pensar qué podrían tener de estrictamente únicos aquellos cines que, como todos, a oscuras, pasarían a ser el mismo cine, el mismo espacio apenas iluminado por el mismo reflejo de los mismos rostros de todos los demás, desencadenó toda la reflexión que ahora rememoro. Que precisamente aquel año se celebrara el centenario del cine y que la primera película la protagonizara un tren llegando a una estación no hicieron más que incrementar la singular fortuna de aquel encargo.

Secciones longitudinal y transversal del paseo de la Florida



Fotografías

Ángel Baltanás y Eduardo Sánchez

Ricardo S. Lampreave

La ilusión de lo único



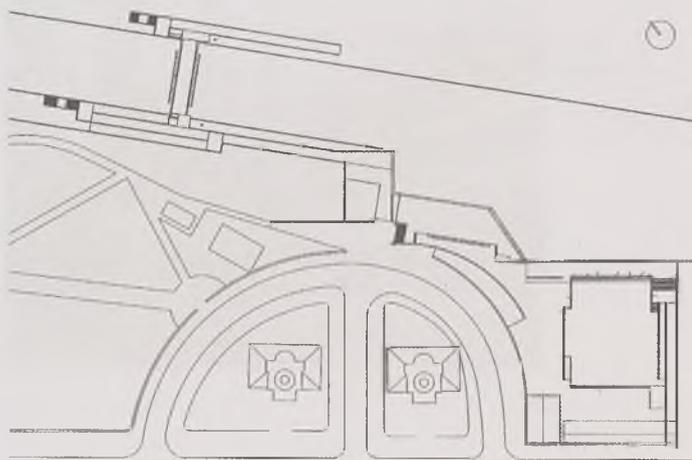
Posteriormente, Luis Martínez Santa-María sustituyó el texto por el recogido en la página 146. El de Carles Muro, “Melnikov y Lubetkin: dos pabellones”, está incluido en la recopilación de sus textos *Arquitecturas fugaces*: Lampreave, Madrid, 2007

Empeñado en la fabricación de este número de *Formas*, he leído recientemente unos asertos que descontextualizados, tal como inmediatamente pretendo reseñar, parecerían querer contradecirse.

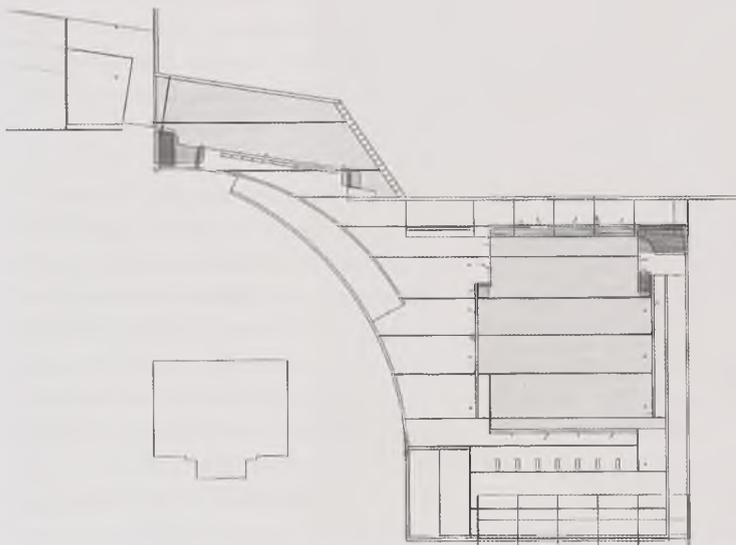
Luis Martínez Santa-María, en el primer texto que preparó para el número, señalaba cómo “una obra de arquitectura contesta de manera exclusiva, por primera y última vez, a las condiciones del lugar y del tiempo en que se erige; resulta irrepetible”. Carles Muro, en un texto que publicó el tercer número de la *Revista Técnica* en la primavera de 1989, igualmente preciso, se refería a su indiferencia hacia los lugares que las acogen como un “curioso privilegio de algunas arquitecturas” ◀.

¿Qué puede hacer la arquitectura más que mediar entre ambos extremos, dependiendo de las circunstancias que concurran en cada oportunidad? ¿Qué puede hacer el arquitecto, conminado a discernir sobre la pertinencia de los valores más propios y específicos, o de los comunes y genéricos? Con el crédito que ambos arquitectos merecen, y sin otro afán que el someterlas a consideración, me interesa dividir sus valoraciones, tan firmes como extremas. No tanto para separarlas como para observar y apreciar sus diferencias, más aún por dedicarme a la arquitectura, conociendo bien su complejidad para atender requerimientos variados y variables, dispares, incluso opuestos.

Cuando he tenido ocasión de hacerlo, seguro que como tantos otros arquitectos, he trabajado decidido a explorar y alargar los límites de cualquiera de ambos extremos, como si poco más allá aún existiera una *terra incognita* por hollar y medir. Puesto que pasarelas y cines han coincidido casualmente entre los materiales de este número, y puesto que se abordan aquí algunas cuestiones que sondan esos territorios, querría aportar el conciso recuerdo de un insólito trabajo que, hace años, aunó sobre mi mesa la sustitución de un antiguo paso a nivel de unas vías ferroviarias por una pasarela que permitiera cruzarlas y la preparación de unas plazas que se pudieran convertir en cines de verano cuando acaeciera. En concreto, la oportunidad de pensar qué podrían tener de estrictamente únicos aquellos cines que, como todos, a oscuras, pasarían a ser el mismo cine, el mismo espacio apenas iluminado por el mismo reflejo de los mismos rostros de todos los demás, desencadenó toda la reflexión que ahora rememoro. Que precisamente aquel año se celebrara el centenario del cine y que la primera película la protagonizara un tren llegando a una estación no hicieron más que incrementar la singular fortuna de aquel encargo.



Plantas de conjunto y de las plazas para cines de verano



La remodelación de la Estación del Norte que propició el soterramiento de vías abordado por la operación del Pasillo Verde Ferroviario de Madrid tenía previsto, como en tantas otras, el estrechamiento de su pincel de vías obsoleto y desaprovechado por un tráfico y un uso bien distintos a los que lo utilizaron así, tan ancho como entonces se podía apreciar. El muro que cerraba la estación al paseo de la Florida, desde su inicio hasta la glorieta de San Antonio, y que salvaba el desnivel que producía el descenso al río, aparecía coronado por barracones y naves que, a nivel de vías, como en un gran bancalete, punteaban intermitentes todo el tramo. Consciente de la neutralidad que exigía ser telón de fondo de las ermitas, la ordenación que propuse sobre la glorieta de San Antonio de la Florida quería conectar, tras ellas, el parque de la Bombilla con la franja de nuevos edificios que preveía el Estudio de Detalle a lo largo del paseo del Príncipe Pío, en el suelo generado por el retroceso de aquel muro.

Así, la pasarela, descentrada y oculta tras la segunda ermita para evitar situarse entre ambas, quedó apoyada en dos bases de hormigón armado que ataban las rampas y escaleras necesarias para salvar los desniveles entre los bordes ajardinados que flanquean la entrada en la estación. Quedó resuelta, igual que los sugeridos templeteos que las coronaban, aludiendo a imágenes, soluciones y materiales eminentemente ferroviarios, utilizando lenguajes similares. Su construcción a pie de vía no supuso más que otra obra ferroviaria.

Las plazas debían permitir cambiar su uso para acoger durante un par de meses proyecciones de películas en dos pantallas al aire libre. El casón de la esquina, situado sobre Casa Mingo, facilitaría su utilización durante todo el año, mientras el tiempo lo consintiera, pudiendo atender unas mesas, tanto en su interior como en la misma plaza. Apenas unos muretes de hormigón armado, unas marquesinas de chapas perforadas y perfiles laminados, compuestos a veces, y unas verjas de pletinas y redondos, bastaron para definir el voluntario reduccionismo que ambicionaba.

El proyecto pretendía asegurar la presencia del cine con intervenciones que certificaran todo el año el destino más específico de las plazas. La plataforma hundida de su espacio principal quedó rodeada por una bandeja perimetral sustentada por 25 chapones con los nombres troquelados de lugares míticos del cine, orientados en la dirección debida, marcada la distancia a ellos (Niagara 6.033 km., Innisfree 1.645 km., Alcatraz 9.311 km.,... Stromboli 1.672 km., Calabuch 440 km. y Peking 9.217 km.), conformando un singular directorio señalizador, un lugar único por su referencia a otros. Sobre el suelo continuo de hormigón, al modo de las antiguas salas cinematográficas, unas alfombras de chapa estriada marcaban los desniveles y accesos protegiendo debidamente los peldaños.

Los muros que definían el fondo curvo de la glorieta soportaron una cercha metálica que cerraba la perspectiva de aquel espacio, ocultando la estructura que, por fuerza, debía soportar la segunda pantalla de proyección. Quedó forrada por unas chapas grabadas con seis réplicas de diferentes películas ("*La fotografía es la verdad, y el cine es veinticuatro veces la verdad por segundo*", Michel Subor, en *El pequeño soldado*, Jean-Luc Godard, 1963, ... "*Somos fantasmas que vienen de la oscuridad y vuelven a la oscuridad*", Marcello Mastroianni, en *Ginger y Fred*, Federico Fellini, 1986), seis definiciones de lo que es el cine, una suerte de subtítulos que no pasaron, que quedaron allí inmóviles.

Por último, dado que las obras se prolongaron un año más, cupo celebrar también la primera proyección en España, la de la carrera de San Jerónimo de Madrid, según reza la placa existente. Superpuse al muro de sesenta metros de cerramiento a las vías 100 chapas troqueladas con los nombres de 100 directores españoles (Aguirre, Alcoriza, Almodóvar, Aranda, Ardevín,... Verdaguer, Vergés, Villalonga y Zulueta) para conmemorar los 100 años de cine que entonces festejamos.

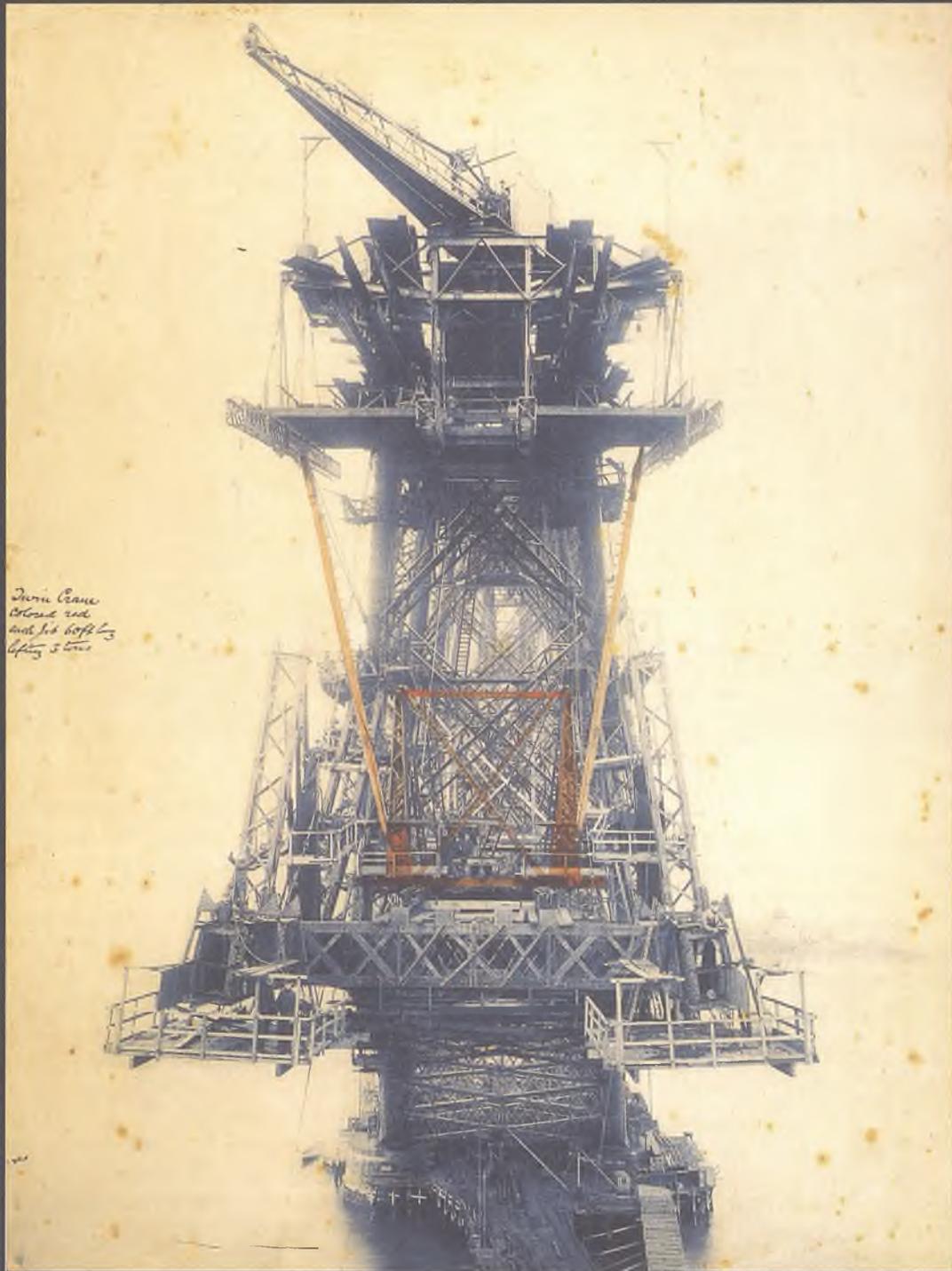
68: tiempos



Evelyn George Carey, cianotipo sin marco con coloración aplicada, 35'9 x 28'9 cm.
Colección del Centre Canadien d'Architecture, Montreal.

Evelyn George Carey, un joven ingeniero del estudio de Sir John Fowler y Benjamin Baker que había rediseñado la estructura original suspendida del Forth Bridge con la conocida serie de tres saltos, abordó el encargo de fotografiarlo con el ánimo de un ingeniero empeñado en recuperar la decaída reputación de la ingeniería británica tras el desplome del suspendido Tay Bridge, acontecido en 1879. Gracias al privilegiado acceso de que disfrutaba, andando por la obra y escalando los andamiajes, Carey obtuvo imágenes únicas con una máquina fotográfica de 8x10 pulgadas y el aparataje necesario para exponer los negativos de vidrio mientras se encontraba en sus provisionales plataformas, pasando de una viga a la siguiente, en unas torres que habían alcanzado una altura superior a la pirámide de Keops.

Sus cianotipos permitieron además que los arquitectos e ingenieros anotaran, por ejemplo, la posición de las grúas, como en la imagen de mayo de 1988 que se reproduce aquí de las vigas del salto Queensferry vistas desde el viaducto sur. Centenares de impresiones en albúmina, numeradas y fechadas, evocan el proceso de construcción del puente, desde el 7 de marzo de 1887 al 17 de junio de 1889, dictado por la velocidad y el tiempo fijados en los intervalos de las fotografías que reproducen el crecimiento de esta estructura.



*Iron Crane
about 100
and 1/2 hoisting
lifting 3 tons*

Valentín J. Alejándrez

La construcción del puente sobre el río Kwai

Este texto pertenece al libro *La obra civil y el cine* editado por Cinter. La película *El puente sobre el río Kwai* fue dirigida por David Lean en el año 1957 y ganó siete Oscar, entre ellos mejor película y mejor director.



Enunciado

El coronel Nicholson ya ha aceptado dirigir la construcción del puente y lo primero que necesita es encontrar en la zona materiales adecuados para tamaña obra.

El capitán Reeves le comunica que ha encontrado unos árboles parecidos a los olmos, con los que el originario Puente de Londres fue construido y que pueden durar más de 600 años. Aunque en la película no se especifica, esos árboles son tecas asiáticas, cuya madera es de una extremada calidad mecánica, con un módulo de elasticidad entre 10.500 y 15.600 N/mm² y una resistencia a compresión paralela a la fibra de 55 N/mm² (el hormigón convencional de muy buena calidad alcanza los 50 N/mm² de resistencia). Por comparación con elementos de magnitudes conocidas en la película, como es la altura de Alec Guinness (1,78 m.), y algún otro dato como la luz (longitud entre pilas) y la altura con la que se construyó el puente para las dimensiones del mismo, nos proponemos realizar un modelo mediante el programa de elementos finitos Sofistik. Este modelo nos permitirá calcular

las deformaciones que sufrirá y las tensiones a las que se verá sometido el puente durante el paso del tren, comprobando la fiabilidad de los cálculos que en su día fueron realizados por los ingenieros daneses de Equipment and Construction Co.

En los inicios del proyecto, Sam Spiegel no quería un cálculo exacto del puente para que aguantase el paso del tren, sólo quería un decorado que aguantase lo justo para poder rodar la voladura del mismo con el tren pasando por encima. Pero poco tiempo después se arrepintió y solicitó el cálculo y la construcción de un puente que aguantase, por miedo a que algún fallo en el rodaje de la última toma pudiese arruinar todo el trabajo. Esta decisión le costó una buena cantidad de dinero, pero se vio compensado cuando, efectivamente, un descuido de uno de los seis cámaras preparados para el rodaje de la voladura provocó la suspensión in extremis de la explosión y el tren pasó de largo por encima del puente.

Todos los cálculos, gráficos e imágenes que adjuntamos a continuación son el resultado del cálculo del puente sobre el río Kwai realizado por José

Antonio Pérez Narvi3n, ingeniero de caminos de Calter Ingenier3a, median- te el software Sofistik.

Soluci3n

1. Tipolog3a

El puente del r3o Kwai tiene unas dimensiones razonables para el material con el que se construy3. En el dise1o de puentes es fundamental tener en cuenta los medios de construcci3n que, en casi todos los casos, definen la tipolog3a a utilizar. En este caso, el entorno selv3tico y la lejan3a de la civilizaci3n industrial, imped3an manejar grandes pesos, por lo que los elementos deb3an ser cortos, de peque1a secci3n y de un material cercano. Esto oblig3 a realizar multitud de triangulaciones para obtener elementos largos.

En tanto que era posible apoyarse en el valle se hac3a. Es decir, los estribos bajan casi hasta que el agua comienza a mojarles los pies. La distancia entre estribos queda as3 en 86 metros. Para salvar esa distancia se proponen dos grandes pilonos cuya incidencia en el r3o es de 7,50 m., separados 36 metros. 3stos, a medida que ascienden, van ganando en longitud de forma que cubran la mayor posible, acortando el vano del tablero. As3, a la altura del tablero, la anchura del pilono es de 26 m., con lo que el vano libre de 3ste queda reducido a unos escasos 10 m., distancia ya salvable con los elementos de madera de que se dispone. Los pilonos siguen ascendiendo para ayudar a resistir su vuelo de 11 m.

El ancho del puente, 4,5 metros, es razonable. Quiz3s algo ancho desde el punto de vista funcional pero necesario para mejorar la estabilidad frente a las fuerzas transversales.

2. Material

El material utilizado es la madera de teca. Existen diversas variedades de teca pero la m3s resistente es la de Myanmar y Tailandia, es decir, la de nuestro puente.

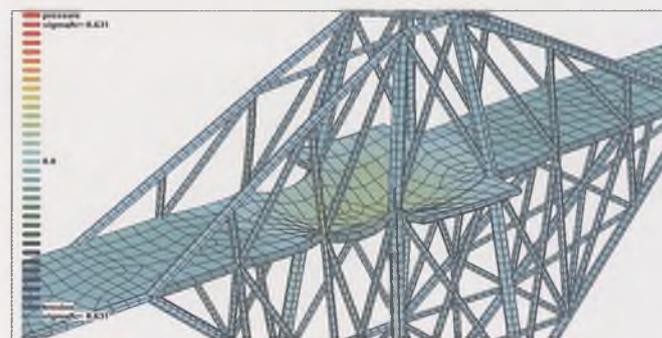
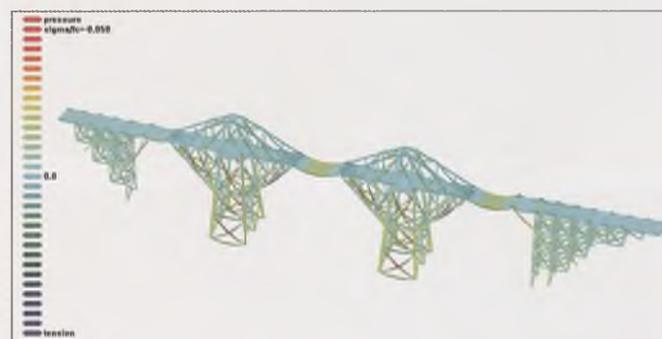
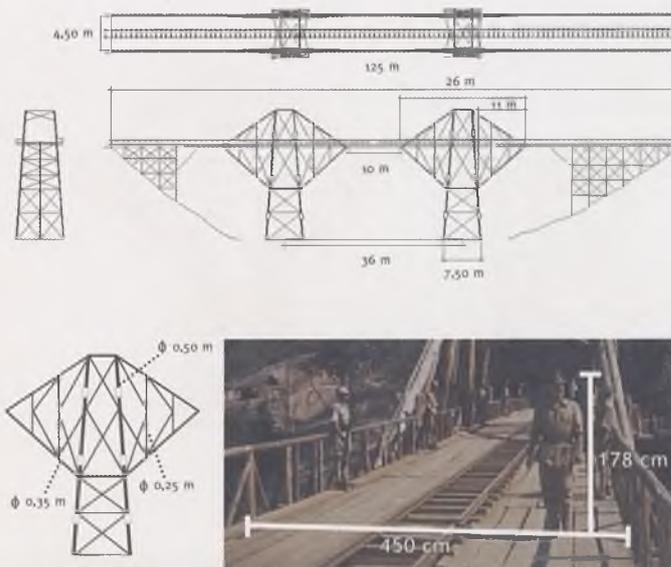
La teca tiene una resistencia a compresi3n muy parecida a la de un hormig3n de excelente calidad, 55 N/mm². Sin embargo, su deformabilidad es el doble. Por eso le damos de nuevo la raz3n al dise1ador del puente que lo proyect3 muy triangulado, quiz3s en exceso para un material m3s potente como el acero, pero, sin duda, imprescindiblemente r3gido para un material deformable como la madera.

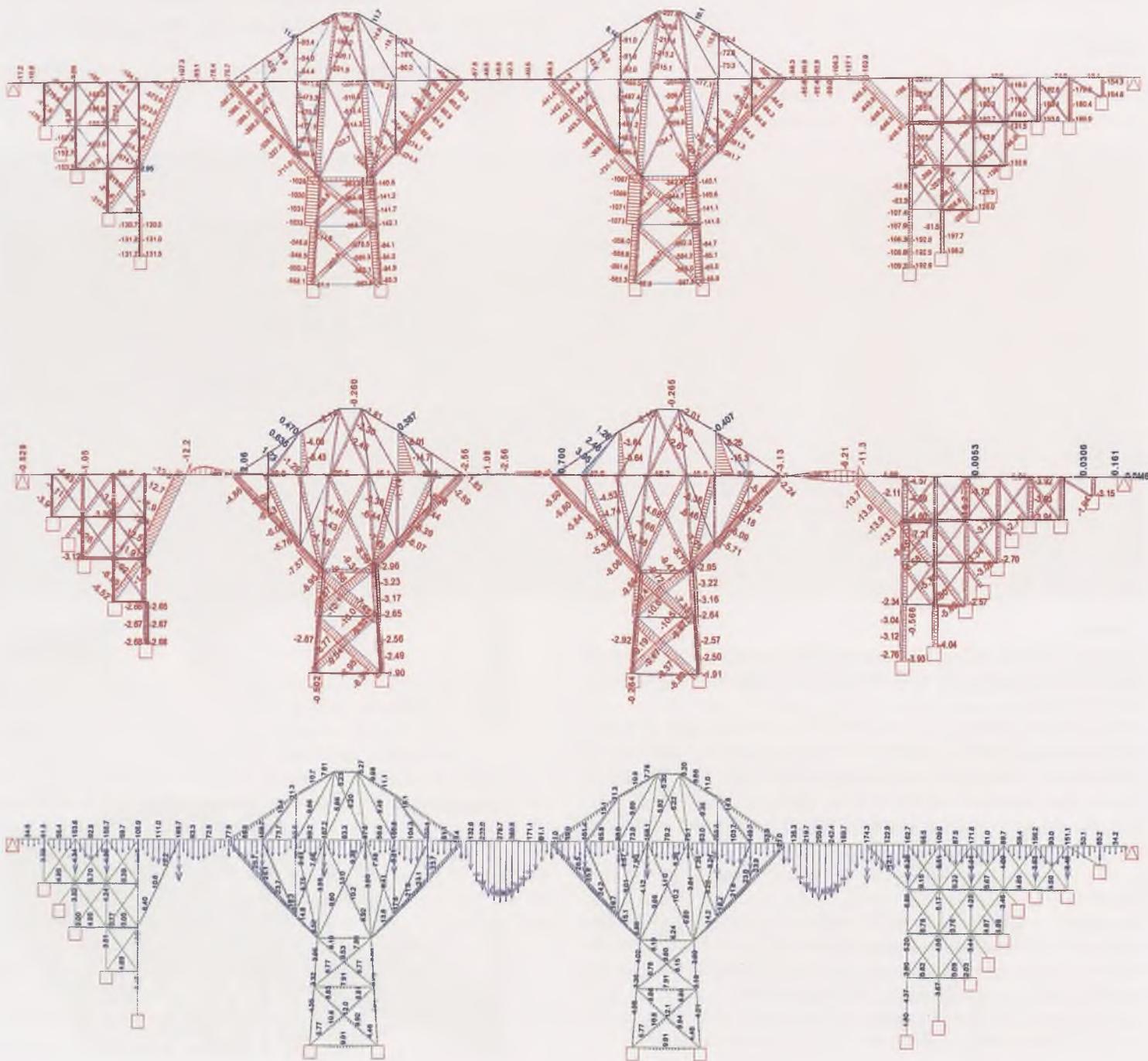
3. Modelo

Para analizar la estructura del puente se realiza un modelo en ordenador, en tres dimensiones. Dicho modelo se ha introducido en un programa de estructuras que utiliza el m3todo m3s com3n en los an3lisis estructurales complejos que es el m3todo de los "elementos finitos".

El puente puede dividirse formalmente en tres tipos de elementos:

- el tablero o superficie horizontal por la que se produce la rodadura,





- los estribos, que son las zonas cercanas a los extremos del puente, y
- los pilonos, que son los elementos intermedios de apoyo.

Todos estos elementos están formados por “barras” de madera de teca unidas entre sí mediante rótulas, de forma que permitan el giro relativo de las barras que llegan a un nudo.

Las barras del puente son cilíndricas, de sección circular, de 25, 35 ó 50 cm., casi todas de 25 cm. Las de 35 cm. son las barras exteriores de la parte superior del pilono y las de 50 cm. son las interiores verticales del pilono.

4. Análisis

El modelo del puente se ha introducido en el programa mencionado, específico para el proyecto de estructuras. Su modelización es sencilla a partir de los datos geométricos y las características mecánicas de la madera. Se han introducido las cargas de un tren europeo actual, según las directrices de la UIC (Union International de Chemins de fer). El tren normalizado se ha dispuesto en diferentes posiciones del puente para recoger así todas las posibles situaciones desfavorables.

El análisis de todas las hipótesis se realiza por dos motivos: uno para controlar las deformaciones verticales del puente durante el paso del tren y otro para analizar las tensiones en las diferentes barras con objeto de controlar la posible rotura.

5. Deformaciones

A la vista de los resultados, las deformaciones en el tablero entre pilonos y estribos son excesivas. Esto es debido a que el tablero debía ser bastante más rígido en la realidad que en el modelo. Con las imágenes de la película no es fácil determinar con exactitud cómo construyeron el tablero, por lo que el modelo no ha podido recoger la realidad del mismo, que sin duda es más rígida.

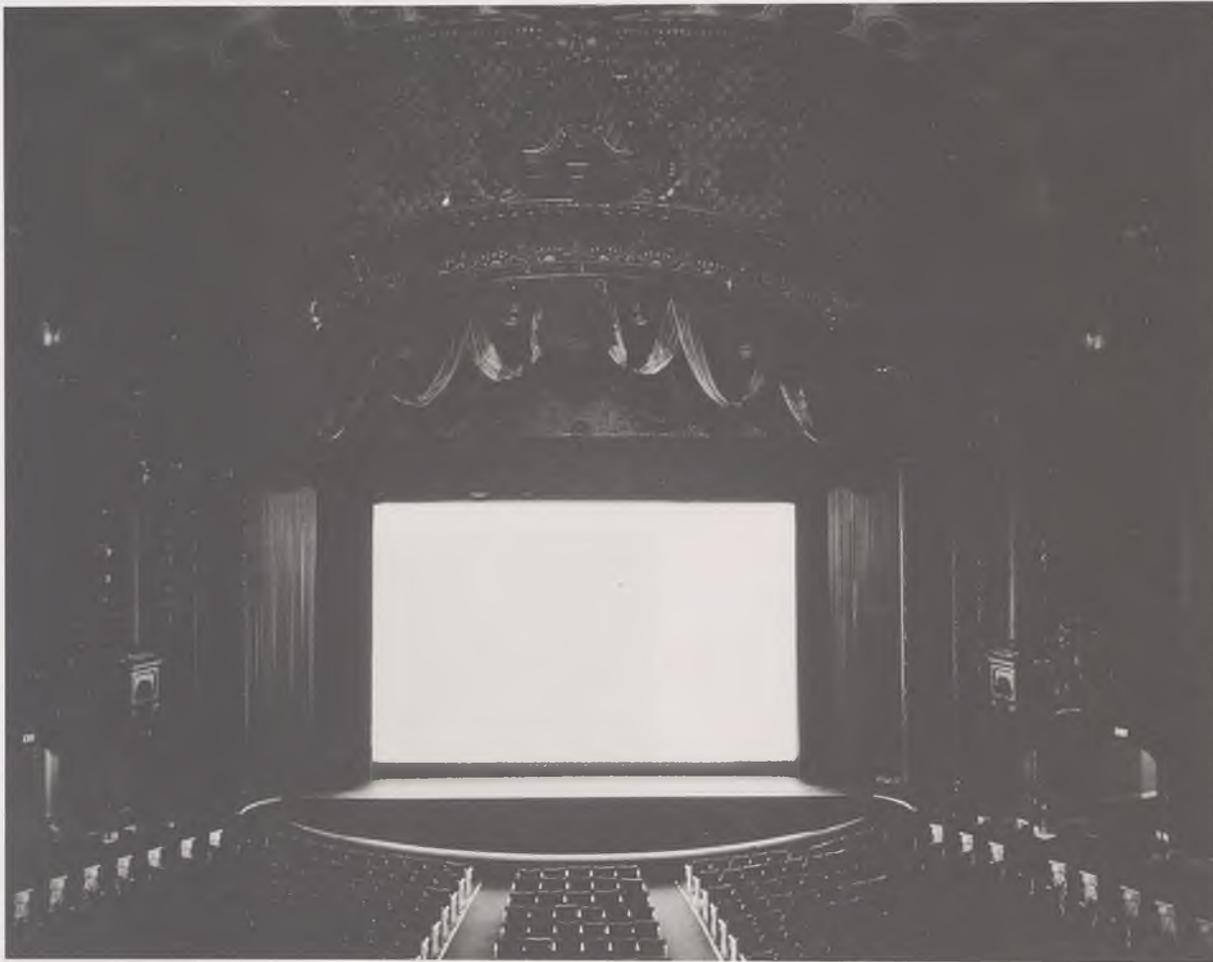
Las deformaciones del resto de la estructura son suficientemente pequeñas, ya que no superan los 3 cm. en el pilono central.

6. Tensiones

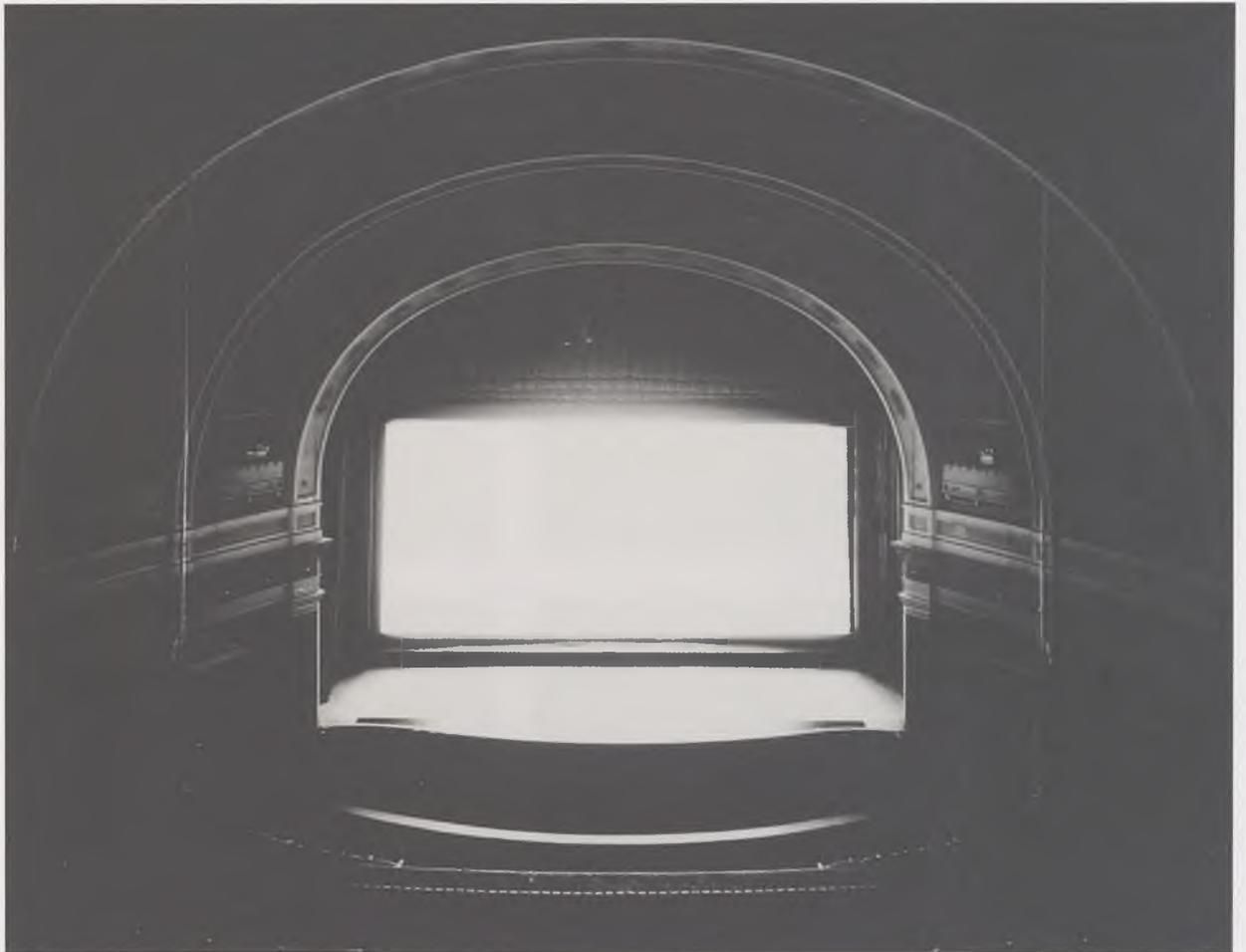
Las fuerzas que resisten las barras son mayores precisamente en las barras que los diseñadores del puente construyeron con mayor sección, lo que reitera su habilidad. Disponiendo la mayores secciones en las zonas de mayor fuerza se controlan las tensiones a valores razonablemente seguros, entre 10 y 15 N/mm², cinco veces menores que la resistencia de la madera. Podría parecer una seguridad excesiva, pero no hay que olvidar que la moderna ingeniería mayor las acciones y minor las resistencias, lo que no daría unos resultados muy diferentes a los del análisis que en su momento hicieron los excelentes técnicos diseñadores del puente.

Así que se puede concluir que el puente resiste con suficiente seguridad el paso del tren.

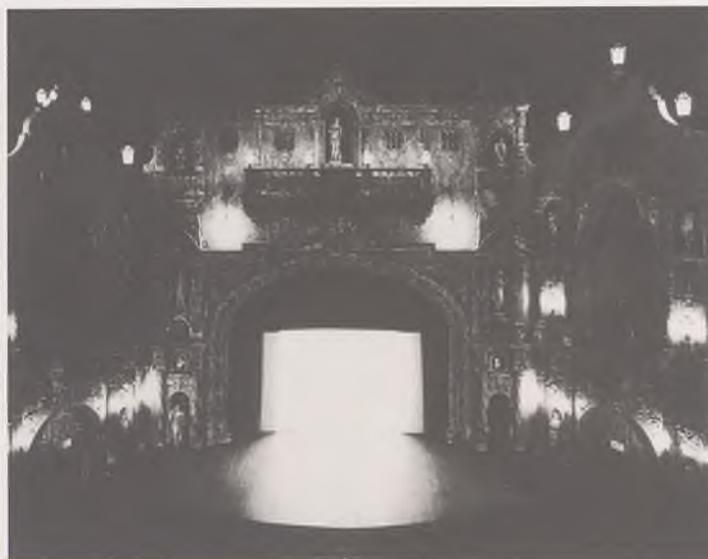




Metropolitan, L.A., Los Angeles, 1993



Goshen, Indiana, 1980



Cinerama Dome, Hollywood, 1933

Tampa, Florida, 1979

Canton Palace, Ohio, 1980

Al Ringling, Baraboo, 1995

Hiroshi Sugimoto

Cines

Para realizar las fotografías de la serie *Cines*, el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto coloca la cámara frente a una pantalla de cine, cuidando de que en el encuadre aparezcan algunos elementos de las salas de cine donde va a realizar las fotografías (primera fila de butacas, cortinones, lámparas, motivos decorativos,...). El obturador de la cámara se abre con los primeros títulos de crédito y se cierra con el rótulo final. Como resultado, en las fotografías aparece una reluciente pantalla en blanco. *“El proyecto –dice Sugimoto– intenta hacer visibles formas muy elementales. Las formas más simples están revestidas de autoridad. Pensaba que una luz blanca sin contenido sería una de las mejores. Pero, ¿cómo se fotografía eso? Necesitas un marco para hacerla visible. Una vez conseguido, el resultado final no es solamente luz blanca vacía. Fotografiando películas distintas se consiguen diferentes intensidades de luz. Pero de cada una de ellas solamente queda una huella de luz que, paradójicamente, nos deja en el umbral de la ceguera. Finalmente estas fotografías nos informan también de los límites de las propias imágenes fotográficas. El resultado final, lo que no vemos, es el producto de condensar demasiada información”*.

Pep Carrió

Otra oportunidad



Salvamanteles Posada del Ocejón, Campillo de Ranas, Guadalajara Almacén Corralejo, Guadalajara Abrevadero Corralejo, Guadalajara Cazarenacujos Roblelaca, Guadalajara Espantapájaros Robleluengo, Guadalajara Puerta Roblelaca, Guadalajara Portapinceles Muro, Mallorca Pinzacuenta Bar Bosch, Palma de Mallorca



Grassa Toro

Esas metáforas con patas

A punto de terminar el siglo XX, un ladrón entró a robar en una iglesia del norte de Bogotá. Eran las primeras horas de la tarde y probablemente llovía. El párroco intentó defenderse como pudo, es lógico. El ladrón tomó en sus manos una figura policromada del Niño Jesús y golpeó con ella la cabeza del sacerdote hasta la muerte.

El valor de uso puede presentarse como exquisito concepto económico o como fulgurante destello de intuición. Desconocemos la formación académica del asesino, no podemos aventurar qué pasó por su mente; ni siquiera sabemos si la iglesia tenía alarma, además de campanario.

La población criminal, y más concretamente los criminales reclusos, saben muy bien que cualquier objeto puede servir para otra cosa, en su caso para escapar.

No hace falta ser criminal para hacer semejante descubrimiento; cualquier situación de nuestra existencia en la que se junten la necesidad y el silencio nos permitirá liberarnos de la memoria compartida y encontrar lo que andamos buscando.

Presos, enfermos, campesinos, pobres de solemnidad, pastores, náufragos y niños se quedan frecuentemente a solas cara a la tremenda tarea de seguir existiendo.

Es en ese instante decisivo, ajenos a todo condicionamiento social, cuando pueden realizar la operación más temida por sus semejantes, la más arriesgada, la más valiente: cambiar el nombre de las cosas.

—Esto no es una cuchara —dice el preso—. Es una pala que abrirá un túnel bajo la cama, mi salvación.

—Esto no es un CD —dice el campesino—. Es un espantapájaros que evitara que pierda la cosecha, mi salvación.

—Esto no es una caja de cartón —dice el pobre—. Es una casa en la que viviré hasta que se la lleve el viento, mi salvación.

—Esto no es una bañera —dice el pastor—. Es un abrevadero donde nunca faltará agua para las cabras, su salvación.

—Esto no es un tronco —dice el náufrago—. Es un barco sin vela, mi salvación.

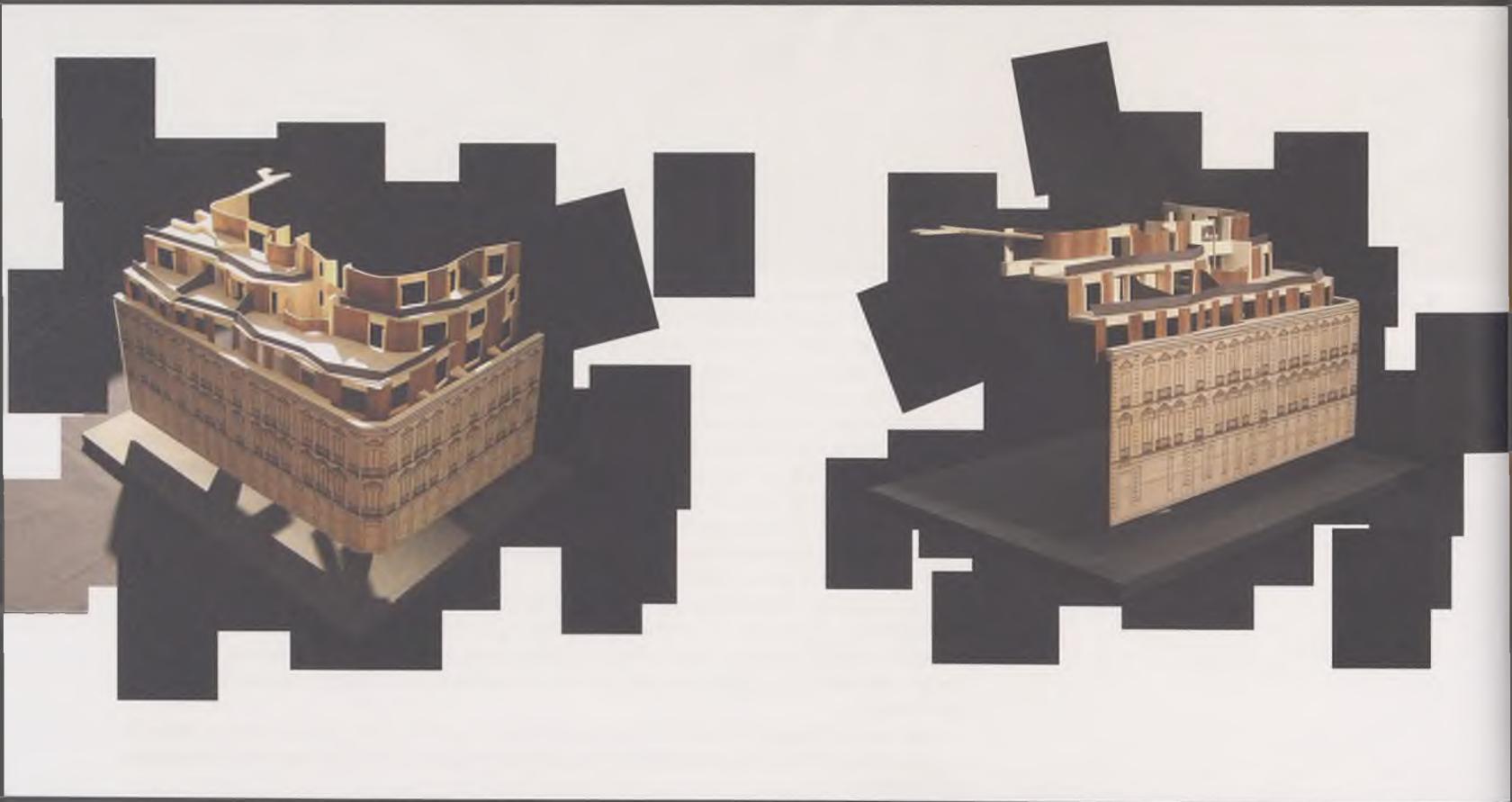
—Esto no es una almohada —dice el enfermo—. Es mi amor dormido, mi salvación.

—Esto no es un palo —dice el niño—. Es un caballo con el que voy a escapar, mi salvación.

En esta historia todos se salvan, hasta las cabras.

Si les parece, creo que ya ha llegado el momento para que hablemos del arte y de la condición del artista.

Sí, le escucho.



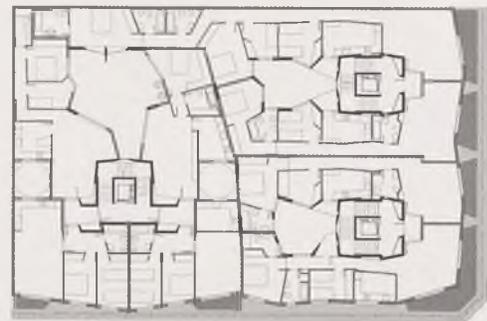
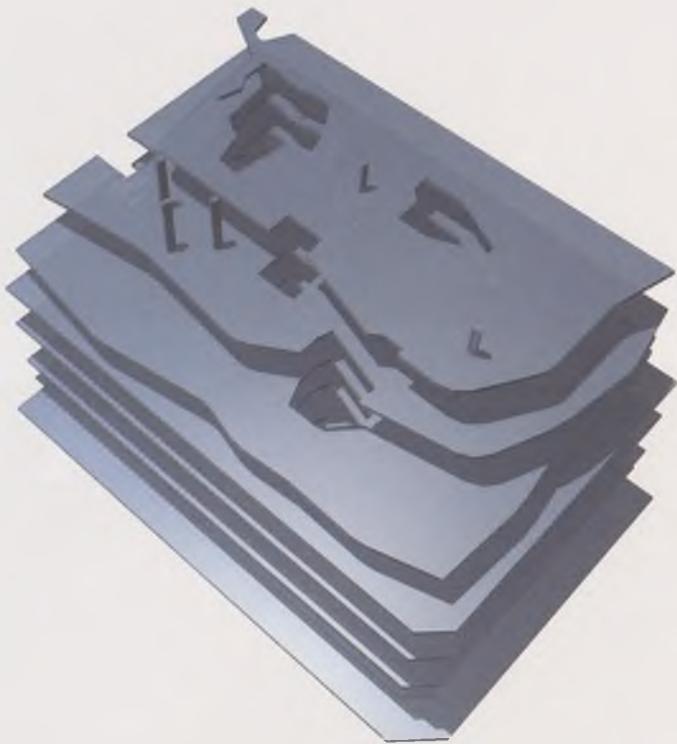
Manuel Feo Brigantium

EDIFICIO BRIGANTIUM (31 viviendas, locales y garaje)

C/ Buenos Aires 7 c/v C/ Viera y Clavijo 38-40, Las Palmas de Gran Canaria
Proyecto 1999, Obra 2006



Arquitecto Manuel J. Feo Ojeda **Colaboradores** Miguel Ángel Martínez Gens, Yaiza Negrín Ocampo, Rubén Pérez Bautista y Pedro D. Rodríguez Morales, arquitectos; Santiago Espino Rivero y José Struch Roca, aparejadores; Jesús Jonathan Naranjo Suárez y Gonzalo Royo Baena, delineantes **Estructuras** Juan Carlos Reveriego Fabrellas y Constructora Eshor S.L. **Carpintería de madera** Coinproma S.L. **Carpintería de aluminio** Falcas S.L. **Cerrajería** Francisco Pérez Diepa **Promotor y constructor** Puente Verdugo S.L. **Fotografías** José Ángel Bueno García y José Ramón Oller



Plantas baja, tercera, cuarta y quinta
y secciones transversales



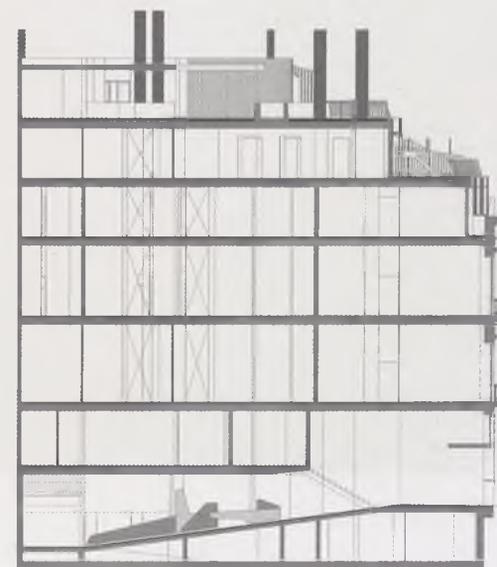
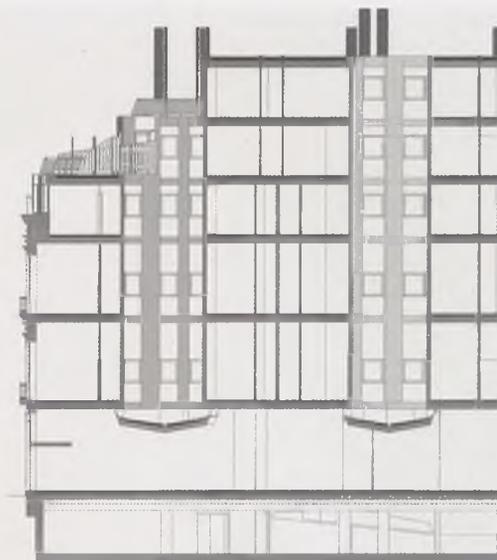
El proyecto acepta una cierta condición taxidérmica al establecer una relación dialéctica con la fachada del edificio en ruinas. El cambio de uso y el estado de ruina se daban simultáneamente en esta ocasión.

Se trata de una intervención donde estaba impuesta la necesidad normativa de mantener la imagen del edificio preexistente, por el grado de protección establecido, por lo que la antigua fachada debía sumarse a un proceso de "intensificación" que le permitiría recuperar su rol urbano. La fórmula empleada ha partido de su interpretación como un sistema de espesores regulares de variación discontinua cuyo rango métrico abarca valores entre 2 y 60 centímetros, estableciendo un ejercicio de fondo-figura.

Las tres plantas que sobresalen por encima de la cornisa existente se articulan plásticamente como un reflejo invertido de la fachada existente. Primero, con un sistema de espesores discontinuos de variación regular cuya métrica varía entre 2 centímetros y 5 metros y que se manifiesta volumétricamente como una estratigrafía compleja; también, como una topografía continuamente variable expresada como un sólido tallado en capas superpuestas ofreciendo una imagen cambiante para el peatón que lo observa desde la calle.

Esta volumetría afecta a la geometría interior de las distintas viviendas que recuperan el esquema en galería de las casas tradicionales del barrio de Triana, pero incorporando rincones y sorpresas en el recorrido a través del uso de una plástica de quiebros. Cada vivienda ha sido ajustada a su propietario como un traje a medida, de tal forma que nunca ha existido un estado "perfecto" de las plantas. El proyecto, por tanto, puede explicarse como un sistema inestable en continuo proceso de cambio.

En el escenario así definido, las tres cajas de escaleras apantalladas actúan como "elementos de resistencia", poniendo en valor, por su carácter monolítico, la variedad de tipos de viviendas. Los patios se organizan como negativos de estas torres de escaleras y en ellos es posible leer las ondas que emiten las plantas.







Mark Klett

The Rephotographic Survey Project

El proyecto *The Rephotographic Survey Project* fue dirigido por el fotógrafo estadounidense Mark Klett. Realizado en la década de los '70, Mark Klett, Rick Dingus y JoAnn Verburg revisitaron y fotografiaron los lugares que antes habían sido fotografiados por William Henry Jackson, Timothy O'Sullivan y otros durante el siglo XIX.

“El paisaje ha dejado de ser un paraíso y se ha convertido en un espejo que muestra una imagen de nuestra cultura. Actualmente vemos las fotografías de paisaje de una manera similar a como se perciben las sombras en el mito de la caverna platónica. Como construcciones que nos muestran lo que sabemos sobre los paisajes y territorios y la manera en la que hemos obtenido ese conocimiento. Es decir, como el resultado de una experiencia individual contextualizada en un tiempo definido de manera precisa y, en el mejor de los casos, como lenguaje que comenta, opina y hace visible la propia experiencia”.

Mark Klett



William Henry Jackson, *Eroded Sandstones*, Monument Park, 1873



JoAnn Verburg, *Eroded Sandstones*, Woodman Road, Colorado Springs, Colorado, 1977



Timothy O'Sullivan, *Water rhyolites near Logan Spring, Nevada*, 1871



Mark Klett, *Abandoned house at Logan, Nevada*, 1977



Timothy O'Sullivan, *Quartz Mill near Virginia City*, 1868



Mark Klett, *Site of the Gould and Curry Mine, Virginia City, Nevada*, 1979



A. J. Russell, *Hanging Rock, Foot of Echo Cañon*, 1867-68



Rick Dingus, *Hanging Rock, Foot of Echo Canyon, Utah*, 1978



Mujer, cántaro y niña en un pueblo de colonización (archivo fotográfico del INC)

Manuel Calzada Pérez

José Antonio Corrales y el diseño de pueblos de colonización. Guadalimar, Vegas del Caudillo y Llanos del Sotillo

Referencias

Alomar, Gabriel (1948), "Sobre las tendencias estilísticas de la arquitectura española actual", en *BDGA*, III, 7, pp. 11-16.

Corrales, José Antonio (1954), "Pueblo de Guadalimar (Jaén), Zona Media de las Vegas del Guadalquivir", Expediente 4554 del Archivo del INC.

D'Ors, Víctor (1949), "La estética en el paisaje. Preservación y realce de las condiciones naturales de las comarcas", en Instituto de Estudios de Administración Local, pp. 145-168.

Gutiérrez Soto, Luis (1947), "Congreso Panamericano del Lima", en *BDGA*, II, 3, p. 25.
Gómez Benito, Cristóbal (1995), *Políticos, burócratas y expertos. Un estudio de la política agraria y la sociología rural en España (1936-1959)*, Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.

INC (1945) "Informaciones. Su Excelencia el Jefe del Estado aborda en Extremadura el tema de la Colonización. El Ministro de Agricultura visita las obras del I.N.C.", en *Colonización* [suplemento de *Agricultura*], 4 (diciembre), pp. 113-115.

Ponti, Gio (1949), "El arquitecto Gio Ponti en la Asamblea", *RNA*, 90, p. 269.

Vivanco, Luis Felipe (1953), "El 'Manifiesto de la Alhambra' de los arquitectos españoles", en *BDGA*, VII, 4, pp. 13-14.

Zorrilla Dorronsoro, Ángel (1945), *La colonización en España a la luz de las distintas teorías sobre la tierra*, Madrid: INC [Colección "Estudios", n.19].

El presente artículo presenta la obra de los tres pueblos diseñados por José Antonio Corrales para el Instituto Nacional de Colonización (INC), en el contexto de la autarquía franquista y de los más tempranos intentos de modernización del Régimen.

Dentro del Instituto, se presentaron dos debates especialmente significativos que ayudan a entender el porqué y el cómo de los pueblos. Por un lado, la cuestión de si el Estado debía construir pueblos o vivienda aislada, o incluso si debía dejar estas iniciativas a la empresa privada, nos ayuda a entender una vertiente fundamental en los encargos: su carga propagandística. Por otra parte, el debate sobre la forma de los pueblos, el difícil compromiso entre tradición y economía –o entre tipismo y racionalidad– dio cabida dentro del propio Instituto a propuestas como las de Corrales, que claramente rompían la línea ortodoxa de trazado o arquitectura. En sus tres ejemplos encontramos una intensa búsqueda de la ley –el rigor, la racionalidad– pero también una no menos inquieta imaginación poética.

Los pueblos de Llanos de Sotillo y Guadalimar, construidos, y Vegas del Caudillo, sin ejecutar, son obras en solitario de su autor en un primer momento en el que el equipo con Molezún aún no había quedado indefectiblemente forjado. Esto permite que la eterna referencia del uno al otro resulte no sólo evitable, sino innecesaria.

En 1948 tuvo lugar una singular polémica en el seno de la III Reunión de técnicos urbanistas. Tres ponentes discutían sobre la mejor manera de desarrollar la labor del INC en vísperas de lo que sería su definitivo despegue. Los protagonistas de este debate eran Ángel Arrúe, agrónomo del Instituto, José Tamés, jefe del Servicio de Arquitectura de dicho organismo, y Víctor D'Ors, arquitecto camisa vieja que durante un periodo inicial había tenido un protagonismo en el INC tan intenso como efímero, tras el cual abandonó su plaza en el cuerpo. Y el debate tenía lugar en un momento de singular importancia para la historia de la colonización franquista. Tras años de tibia reforma y algunas actuaciones puntuales, la nueva ley –aún en proyecto pero aprobada pocos meses después– iba a desautorizar la anterior política de apoyo subsidiario y a sustituirla por un intervencionismo directo de la acción pública en la transformación agraria española.

La política agraria de los primeros años del Franquismo había consistido en un difícil acuerdo entre el ideal joseantoniano de reforma agraria y la poderosa influencia de los terratenientes, acuerdo que, como prevenía el primer director del Instituto, Zorrilla Dorronsoro, exigía atender a "*la ideología de la Falange y procurar que en el desenvolvimiento de estas líneas no se hirieran demasiados intereses*" Citado en Gómez Benito, 1995: 105. La solución a este dilema fue el difícil abrazo de ambas posturas: una utilización propagandística de los ideales joseantonianos que escondía, sin embargo, un modelo económico liberal. En cuanto al problema agrario –entendido desde una óptica social pero también productiva–, la visión del primer director del INC no podía ser más clarividente de lo que luego sucedió Zorrilla, 1945: 30.

Embalse del Rumblar, Jaén.
Fotógrafo: Kindel (archivo fotográfico del INC)

Acequia en la finca La Ropera, Jaén
(archivo fotográfico del INC)

Torre de la Reina, Sevilla.
Arquitecto: José Tamés (Paisajes Españoles)



El desasosiego social sentido en el campo español tiene su origen en un crecimiento demográfico que no encuentra su válvula de escape, ni en la emigración a nuestros países hermanos, ni en un desarrollo industrial conveniente. La solución radical de este desasosiego cae por tanto fuera de la política agraria propiamente dicha, y no puede encontrarse más que en un gran desarrollo económico, para el cual es necesario conseguir espacios suficientes, es decir, realizar uniones aduaneras.

Esto, a efectos prácticos, supuso que durante los años de dirección de Zorrilla –de 1939 a 1946– el INC limitara sus funciones al apoyo subsidiario de una iniciativa privada que nunca llegó a arrancar. Este modelo económico fue sustituido tras el final de la II Guerra Mundial por un nuevo paradigma económico: el keynesianismo. El fracaso de los terratenientes en acometer una transformación técnica necesaria obligó a que, como defendía el agrónomo Gómez Ayau, uno de los principales teóricos del Instituto, el Estado abordase “*la realización de grandes obras de transformación, que apoyadas en una técnica depurada exceden de las posibilidades e incluso de la conveniencia económica de las economías privadas*” Citado en Gómez Benito, 1995: 119. El nuevo rumbo se sustentó en un cambio de director, una reforma legislativa que autorizaba al Estado a la ejecución de dichas grandes obras y un definitivo impulso de las funciones del INC. Pero pese al optimismo de los sucesivos directores del Instituto, resulta difícil creer que de verdad se pensase que su acción podía beneficiar más que a unos pocos colonos y a un limitado pero influyente número de terratenientes. Un rendimiento, esencial para el Régimen, había de provenir de otro campo: la propaganda.

La construcción de pueblos o viviendas, constituía dentro de las obras por realizar, la de utilidad social más visible, pero también un gasto adicional que ni los propietarios estaban dispuestos a adelantar ni el Instituto, en su primera etapa, había podido acometer más allá de algunas actuaciones ejemplares. A partir de la reforma legislativa de 1949 la situación cambiaba sustancialmente. Se instauraba con la nueva ley la doctrina de la colonización integral, que contemplaba desde las grandes infraestructuras de riego hasta los caminos, las derivaciones secundarias, los planes de cultivo o, como citaba el artículo 10 de dicha ley, la obligación de “*instalar el mayor número posible de colonos*”.

Esto abrió definitivamente el debate de cuál era el modo más adecuado de instalar a los nuevos habitantes de las tierras agraciadas por el agua. En este ambiente cabe situar los debates de los técnicos del INC en la III Reunión de técnicos urbanistas de 1948. Ángel Arrúe, agrónomo, defendía que el modelo de instalación debía ser la vivienda aislada por ser la que mayor productividad otorgaba a las explotaciones. Tamés defen-

Sondeos de agua en Jaén
(archivo fotográfico del INC)

Primera piedra de un pueblo de
colonización (archivo fotográfico
del INC)

Quema de chozos en la finca
Las Torres, Sevilla (archivo foto-
gráfico del INC)



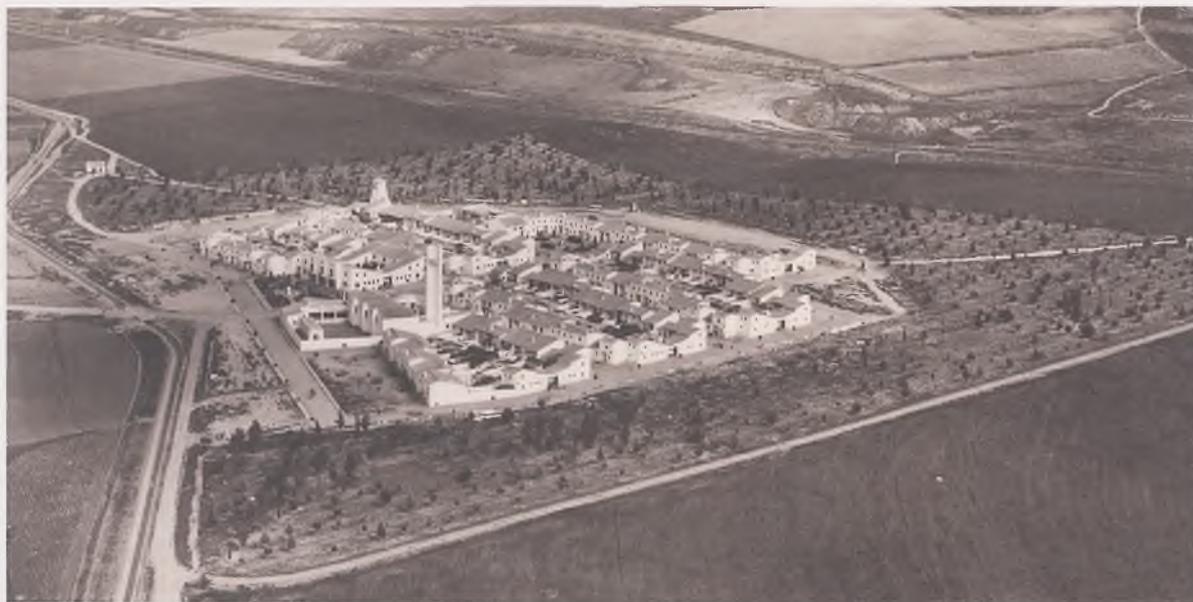
día el pueblo como forma de agrupación no sólo por su menor coste, sino por las ventajas sociales que se derivaban de su implantación. Ninguno de los dos daba en el blanco de una diana que, sin embargo, sí iba a percibir con claridad pocos años después un antiguo miembro del Servicio de Arquitectura y a la sazón figura ya destacada de la arquitectura española, Alejandro de la Sota. En el borrador de su memoria de 1952 para el pueblo de Esquivel –encargo recibido por el Instituto algunos años después de su salida del Servicio– Sota justificaba la innovación de una plaza abierta al paisaje bajo el pretexto de *“ciertas obligaciones de carácter exhibicionista, de propaganda, siempre, claro está, que al cumplirlas, no represente menoscabo de su buen funcionamiento y del buen vivir dentro de él”*.

El pueblo era así entendido como un escaparate del Régimen donde se hacía realidad la promesa de pan y paz que éste pregonaba. Hemos de recordar que en los años posteriores a la II Guerra Mundial la supervivencia del Franquismo estuvo amenazada por todos los costados. La alianza estratégica con los EE. UU. permitió un apuntalamiento definitivo, pero la represión interna debía ser afianzada mediante un continuo uso de la propaganda. Fue esta doble referencia –modelo americano y exaltación de la patria y sus logros– la que dibujaba el telón de fondo del INC y, por extensión, de sus proyectos de pueblos nuevos.

Los pueblos se movieron así entre una recreación de la tradición cercana al tipismo, un rigor económico que atemperaba cualquier fantasía estilística y folklórica, y en algunos casos un decidido impulso de modernidad. En la III Reunión de técnicos urbanistas, José Tamés representaba la ortodoxia del Instituto: una línea inspirada en la tradición veteada de recursos racionalizadores como el tráfico separado de bestias y vecinos o un sensato diseño de la agrupación de viviendas gobernados por la contención económica. Este modelo iba a quedar definitivamente acuñado en el pueblo de Torre de la Reina, del propio Tamés. Víctor D’Ors, por su parte, movido por una enquistada envidia por ver a Tamés en un puesto del que él se había creído más justo merecedor, arremetía contra lo que él llamaba D’Ors, 1949: 159 *“(…) chiste lleno de fetos ‘estéticos’”* para luego defender que *“hay que hacer todo lo contrario de esas frivolidades escenográficas de poner una fachada de frente y otra igual de costado(…) El hacer esto no es solamente frívolo; es inmoral”*.

La crítica de D’Ors no era significativa en cuanto que su propia alternativa de pueblos, demostrada durante los pocos años que fue arquitecto del Instituto, apenas había ofrecido más allá de una arquitectura italianizante con vocación fascista, pero con escaso interés en los trazados y dudosos criterios en temas como la vivienda. Poco más que palabrería acompañada de alguna imagen eficaz. Pero sí reflejaba una incipiente exi-

Guadalimar, Jaén. Vistas aéreas
(Paisajes españoles) y Plano general
de urbanización, 1954





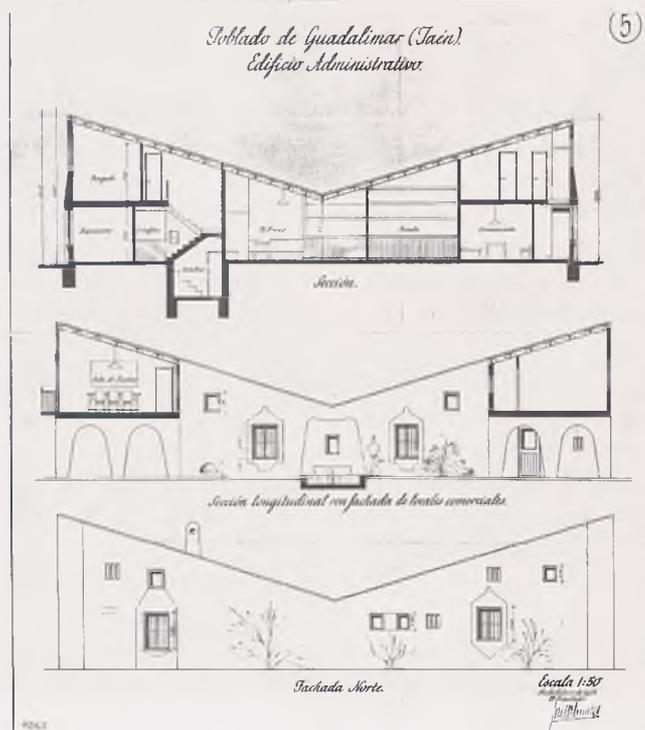
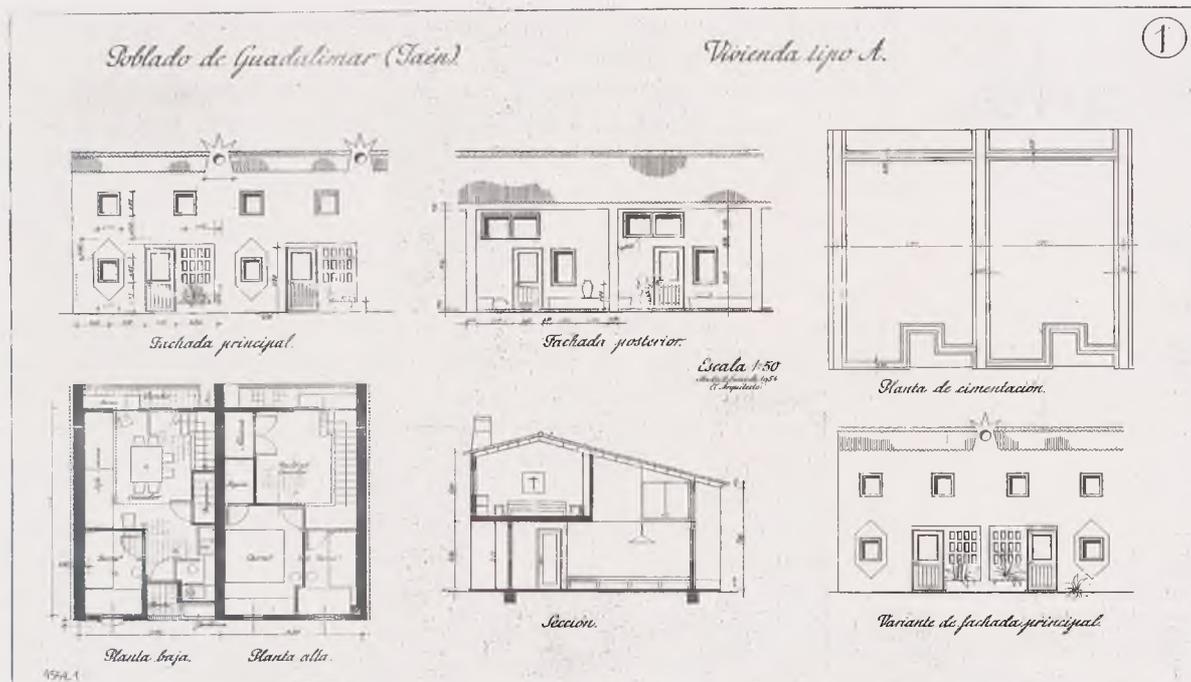
gencia que con más razón otros arquitectos empezaban a defender en los '50: la necesidad de una mayor racionalidad y de una ambición ajena a gestos decorativos o a mecanismos de trazado basados en una tradición pobremente admirada. Gutiérrez Soto 1947: 16 ya había advertido en el *Boletín de la Dirección General de Arquitectura* que al “volver los ojos a toda nuestra gloriosa tradición” se había olvidado “que la técnica y el mundo marchan a otra velocidad, y que la arquitectura de hoy no puede ser una repetición del ayer, sino una expresión fiel y sincera de la nueva manera de vivir y de los adelantos industriales del siglo actual”. Se abrió así un debate sobre las nuevas tendencias que llevó a Alomar 1948: 15 a pedir “cerrar con siete llaves el sepulcro del Cid”, clausura que fue completada en un breve e intenso periodo que, como Gio Ponti 1949: 269 observó, estuvo lleno de “incertidumbre y titubeo”. A tientas primero y luego con firmeza, la tradición no fue abandonada pero sí puesta en cuarentena y posteriormente depurada en el Manifiesto de la Alhambra, que sustituía la visión castiza por un “verdadero concepto de arquitectura funcional y ‘a la medida del hombre’” Vivanco, 1953: 13. En pocos años se pasó del Valle de los Caídos o la Universidad Laboral de Gijón al edificio de Sindicatos de Cabrero y Aburto, la capilla en el Camino de Santiago de Oíza, Romaní y Oteiza o el galardonado pabellón de la Expo de Bruselas de Corrales y Molezún. Periodo de intensos cambios y ferviente actividad.

Frente a estas nuevas corrientes, el Instituto tuvo que flexibilizar sus propias directrices –de por sí poco precisas– para admitir innovaciones a la ortodoxia del pueblo tradicional que llegarían a convertirse en alternativa real al modelo de referencia de Tamés. Como en momentos de intensa actividad el reducido número de arquitectos del Servicio obligaba a realizar encargos fuera de la casa, se incorporaron voces nuevas y debates que estaban en la calle, con nombres como Sota, Cavestany, de la Cuadra, Arniches o Corrales. La modernidad durante los años '50 fue entre algunos arquitectos españoles una descabellada utopía que a fuerza de soñarla terminó por llegar.

El cambio de orientación del Franquismo en la política colonizadora pronto se escenificó en la propia agenda del Caudillo, que incluiría su presencia en importantes comarcas agrícolas del país. En su visita a Badajoz en 1945 y ante las “delirantes muestras de entusiasmo con que, a lo largo del trayecto, fue recibido y aclamado”, el dictador anunció a los “sufridos campesinos” el inicio de la “obra de su redención” INC, 1945: 114. En Jaén, por ejemplo, en lugar de crear colonos propietarios de una pequeña parcela, la labor del Instituto consistió en un auxilio social –vivienda y huerto–, en un “alivio notable a la población campesina que en ella se instale” Exp. 3398, Archivo del INC, 1951: 7b. El principal objetivo era, en realidad, redistribuir a la población hambrienta a lo largo de la zona regable para mejorar la productividad, es decir, llevar jornaleros para que trabajaran las tierras de los terratenientes. El auxilio, en todo caso, era real pues mejoraba ciertamente las condiciones de vida de los campesinos agraciados, pero sin olvidar que se sometía a estos “obreros agrícolas” por lustros a un régimen de trabajo dependiente del Instituto en el que no sólo debían atender al pago de la vivienda y huerto –que quedaba registrado puntualmente en la cartilla familiar– sino a la hipoteca de su propia vida. Se contaba, en todo caso, con el aval de la arquitectura para proyectar unos pueblos dotados de viviendas dignas y equipamientos suficientes, pero de los que también se esperaba que proporcionasen una imagen –tradicional o moderna, el debate estaba abierto– aprovechable por la propaganda del Régimen.

Tres de estos pueblos nuevos construidos con fines colonizadores fueron encargados a la joven promesa José Antonio Corrales. Con el prestigio que daba su Premio Nacional de Arquitectura de 1948 por el Proyecto de

Guadalimar. Plantas, alzados y sección de viviendas tipo A, 1954.
 Alzado, secciones y fotografías (archivo fotográfico del INC) del Edificio administrativo, 1954





Guadalimar. Conjunto de la plaza principal, 1954, y escuela y capilla (archivo fotográfico del INC)

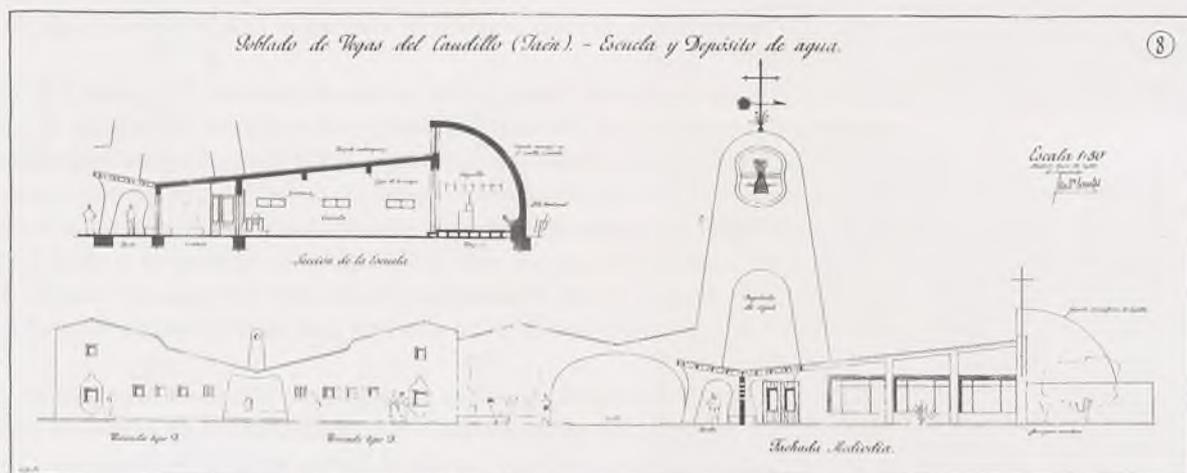
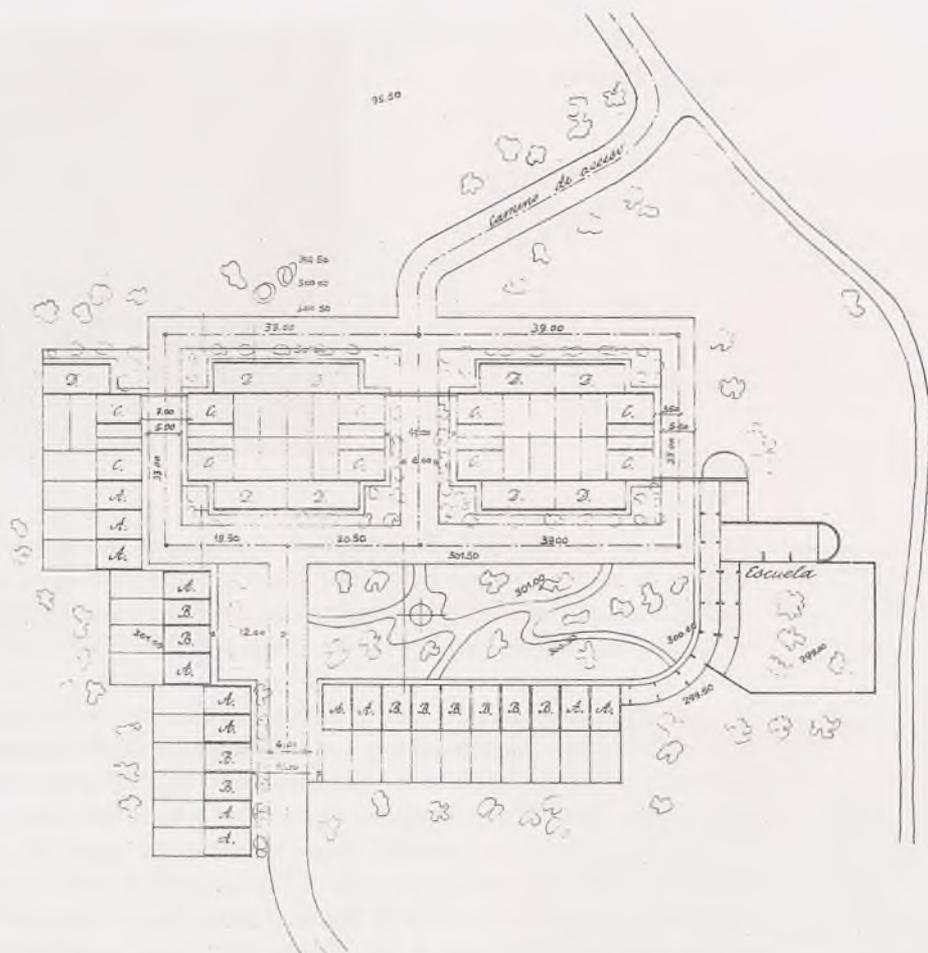
Ermita en la Montaña y la aún más perpleja admiración que despertaba el hecho de que hubiera dejado el estudio de su tío, Gutiérrez Soto, para seguir un siempre incierto camino en solitario, Corrales aparecía en cualquier lista de arquitectos emergentes. Un joven con ganas de demostrar su valía a la primera ocasión que se le ofreciera. Y estos encargos no eran mala oportunidad para ello.

En 1954 Corrales presentaba ante el Instituto el proyecto de pueblo de Guadalimar, en la provincia de Jaén, que debía albergar a 178 jornaleros y sus familias. El trazado urbanístico era consecuencia de los accesos, la orientación, la topografía y el módulo proyectado para la construcción de los edificios. Se buscaba así una racionalidad ajena a consideraciones formales de índole tradicional, pese a que el pueblo no logró despegarse completamente de las mismas. Un eje principal que seguía la vaguada existente estructuraba el pueblo hasta desembocar en una plaza o centro cívico abierto al paisaje y al camino de entrada. Dicha plaza albergaba el edificio administrativo y la capilla-escuela, cuya prolongación hacia el oeste en torre exenta fue posteriormente modificada por un más esbelto campanario de reminiscencias neoplasticistas. Las calles de las viviendas, normales a la principal, seguían la orientación E-O, la mejor a juicio de Corrales para dicha región.

Las viviendas de Guadalimar fueron objeto de riguroso estudio. La ley que gobernaba su diseño respondía al sistema constructivo: muros medianeros portantes de un pie, luz de forjados de 4,5 m y fachada con muros de medio pie. A partir de una disposición tan simple, sin embargo, Corrales exploraba las posibilidades espaciales de la vivienda a través de un cuidadoso diseño de la sección que introducía una doble altura en la zona de estar insólita para las pautas del Instituto y ajustaba la dimensión mínima de dormitorios y locales accesorios, *“resultando así una distribución más racional de volúmenes adaptados a la escala humana”* Corrales, 1954: 2. Los distintos tipos de vivienda de tres y cuatro dormitorios utilizaban un único módulo o módulo y medio, así como una variante que cerraba el lateral de la manzana para dar fachada completa al mismo.

Unido a este rigor constructivo, el pueblo hacía gala de una enorme fantasía en la definición de los edificios singulares y en la libérrima interpretación del lenguaje popular. En efecto, el edificio de la capilla recordaba al proyecto por el cual Corrales había ganado el Premio Nacional de Arquitectura y que sin duda le había abier-

Vegas del Caudillo, Jaén. Plano de urbanización, 1954, y alzado y sección de la Escuela y depósito, 1956



to las puertas de este encargo. La propia torre del proyecto inicial –que hacía las veces de crucero pero también de depósito de agua– aprovechaba el tema de los remates triangulares de algunas fachadas del pueblo traducido a una clara composición estructural de planos ortogonales. En general, el espíritu juguetón y festivo se complacía en *“ligeros detalles típicos en los recercados de huecos y otros remates tratados de manera ingenua y primitiva”* Corrales, 1954: 4 pero que dada su novedad obligó al Servicio de Arquitectura a requerirle planos de detalles de su construcción, ya que la misma quedaba totalmente desvinculada del autor y en manos de los técnicos de las delegaciones regionales del Instituto.

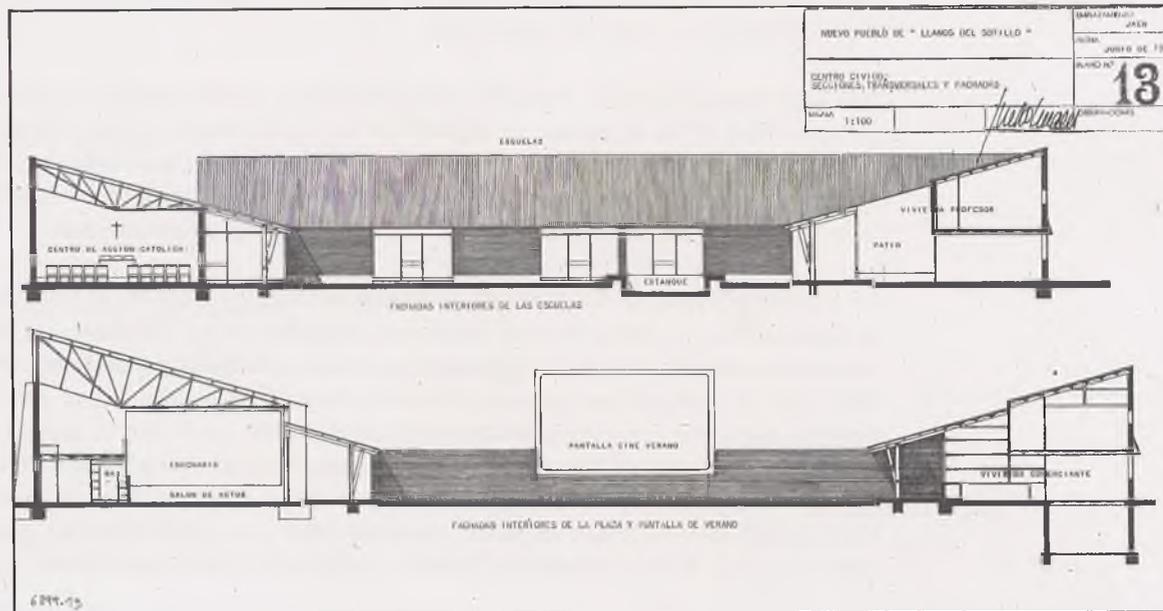
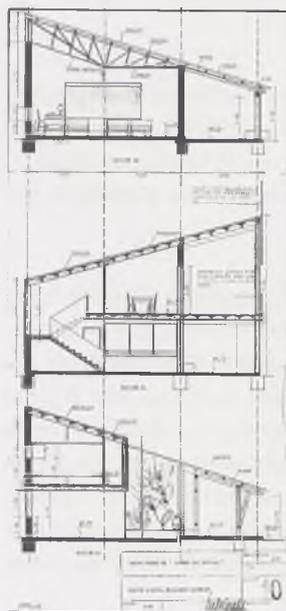
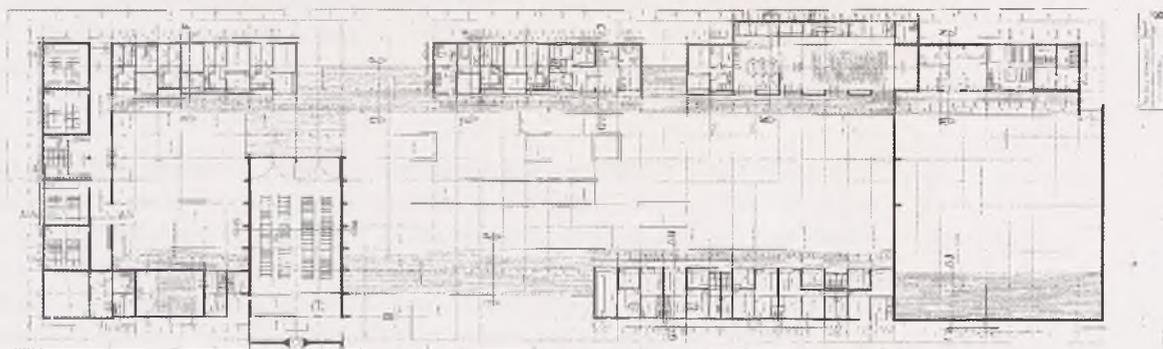
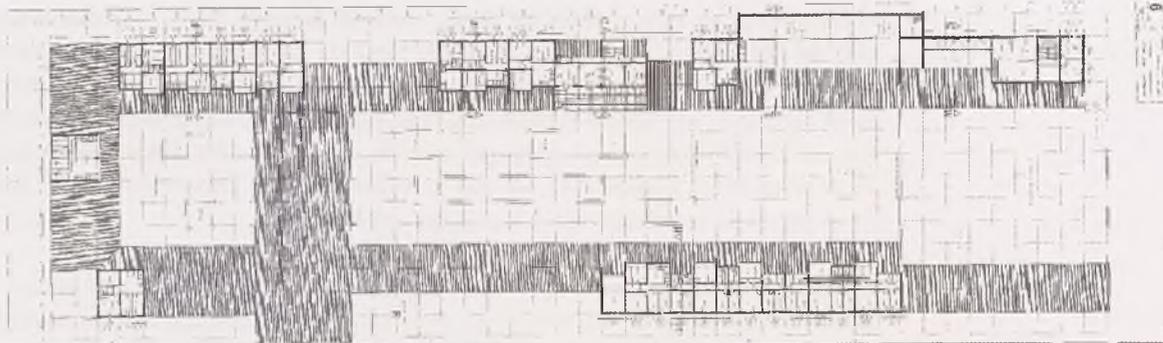
En este pueblo vemos un compromiso entre tradición y racionalidad cuyo reflejo principal se encuentra en el diseño y disposición de las manzanas. Corrales había encontrado una ley basada en el sistema constructivo, pero tuvo miedo de aplicarla con pleno rigor. El mismo reconocía que *“para evitar la monotonía que supondría un trazado rígido y cuadrangular hemos dispuesto retranqueos en varias manzanas que dan variedad al trazado y cierran perspectivas en los horizontes”* Corrales, 1954: 2. Éste era, precisamente, el mecanismo de articulación formal favorito del jefe del Servicio de Arquitectura: una racionalidad discretamente truncada. El pueblo pasó fácilmente el examen de Tamés, obligatorio pues su dictamen era vinculante.

Peor suerte siguió el segundo de los encargos realizados a Corrales, Vegas del Caudillo, cuya cercanía y diferencia de sólo un mes respecto a Guadalimar explica que en realidad fuera una variante simplificada del mismo. Con tan sólo 42 familias de jornaleros, este proyecto empleaba el mismo tipo de vivienda y la misma modulación, pero en un trazado urbanístico más a modo de cortijada en torno a un patio central que con una estructura propiamente urbana. La principal diferencia arquitectónica con Guadalimar se encontraba en la escuela capilla, donde la fachada hornacina se convertía aquí en una más elongada espadaña de suave redondez que contagiaba el gusto por la curva tanto al pórtico anterior como a la semicúpula que servía tras el aula de la escuela como recinto sacro. Vegas del Caudillo no llegó a ejecutarse, posiblemente por un cambio de última hora de los planes de colonización.

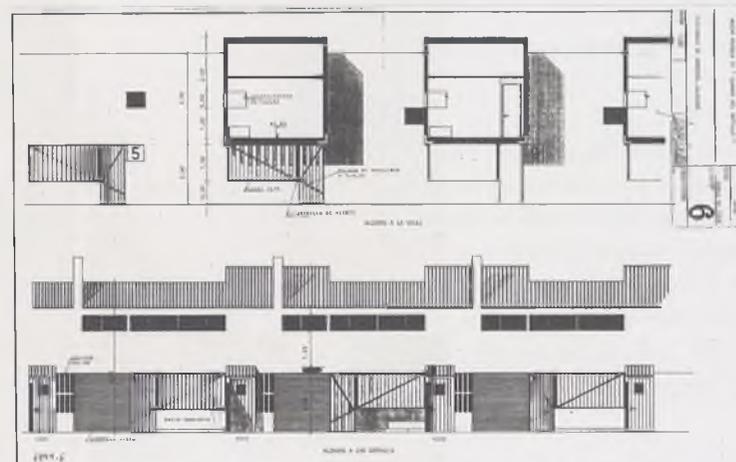
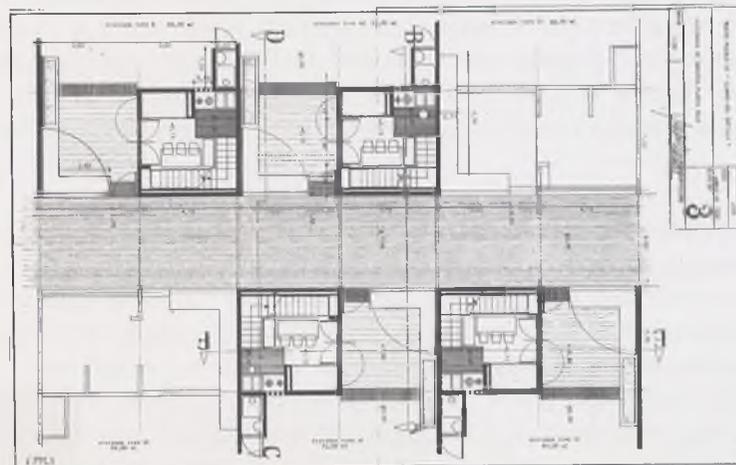
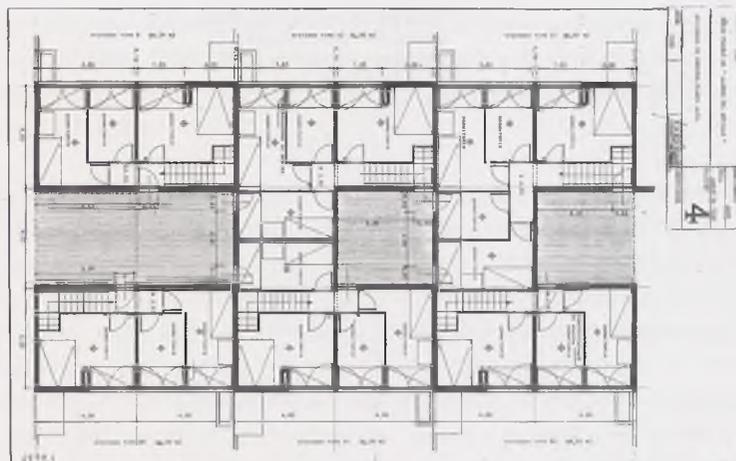
Dos años después Corrales proyectó Llanos del Sotillo. Llanos del Sotillo no era un pueblo de colonización: era una nueva forma de pensar. La originalidad del asentamiento olvidaba cualquier referencia a experiencias anteriores del Instituto ya que el arquitecto se atrevía a dibujar una forma de vivir en el campo racionalista, moderna, nueva. El pueblo fue proyectado en dos momentos, con un plan inicial forzosamente modificado por la reducción del programa, pero con una misma continuidad de pensamiento.

Un módulo cuadrado de cuatro metros gobernaba estrictamente las líneas principales, desde la vivienda hasta la plaza pública. La fuerza de esta cuadrícula, convertida en ley, constituía una trama sobre la que entretejer nuevos argumentos de la habitación rural. Las calles protagonizan la primera alteración de la ortodoxia del INC. Lejos de componer un conjunto pintoresco, basado en la variedad de elementos sobre un tipo común, Corrales enunciaba una norma de obligado cumplimiento: en el Sur, la sombra manda. La búsqueda de la intemperie refrescada se traducía así en calles peatonales de cuatro metros de ancho atravesadas en planta alta por módulos puente de habitaciones. Esta decisión volvía del revés la propia estructura de la vivienda rural, tradicionalmente mayor en planta baja y que sólo crecía parcialmente en planta alta para albergar el dormitorio principal o algún sobrado. La inversión que hacía Corrales, con una planta baja menor de estancias comu-

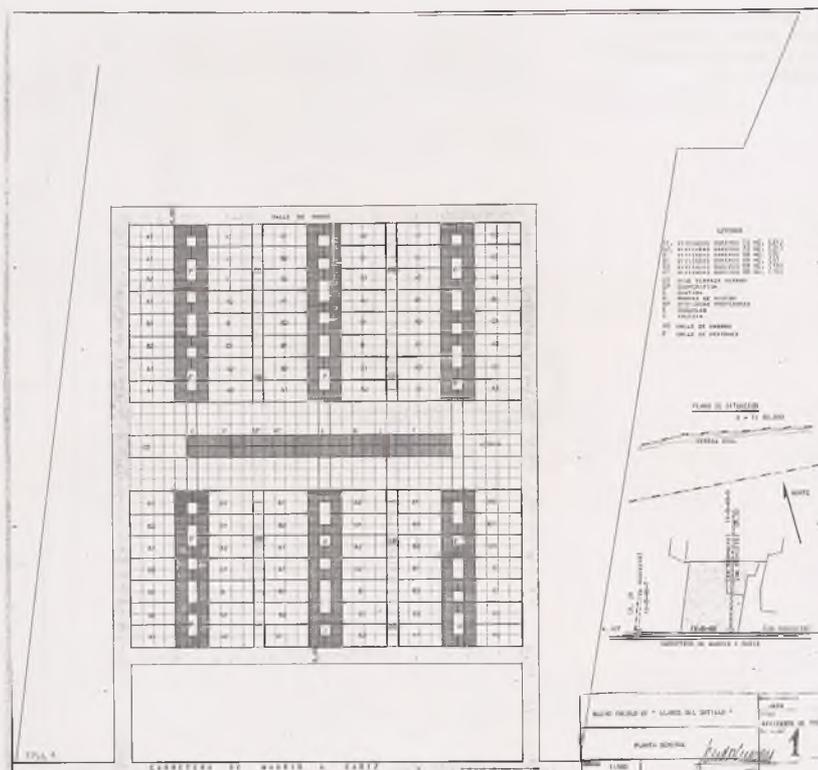
Llanos del Sotillo, Jaén. Proyecto 1.
Plantas, secciones y alzados del
Centro cívico, 1956



Llanos del Sotillo. Proyecto 1.
Planta general, y plantas, sección y alzado de las Viviendas de obreros, 1956



Llanos del Sotillo. Proyecto 2. Planta general, vista aérea (Paisajes Españoles) y Centro cívico (archivo fotográfico del INC), 1956

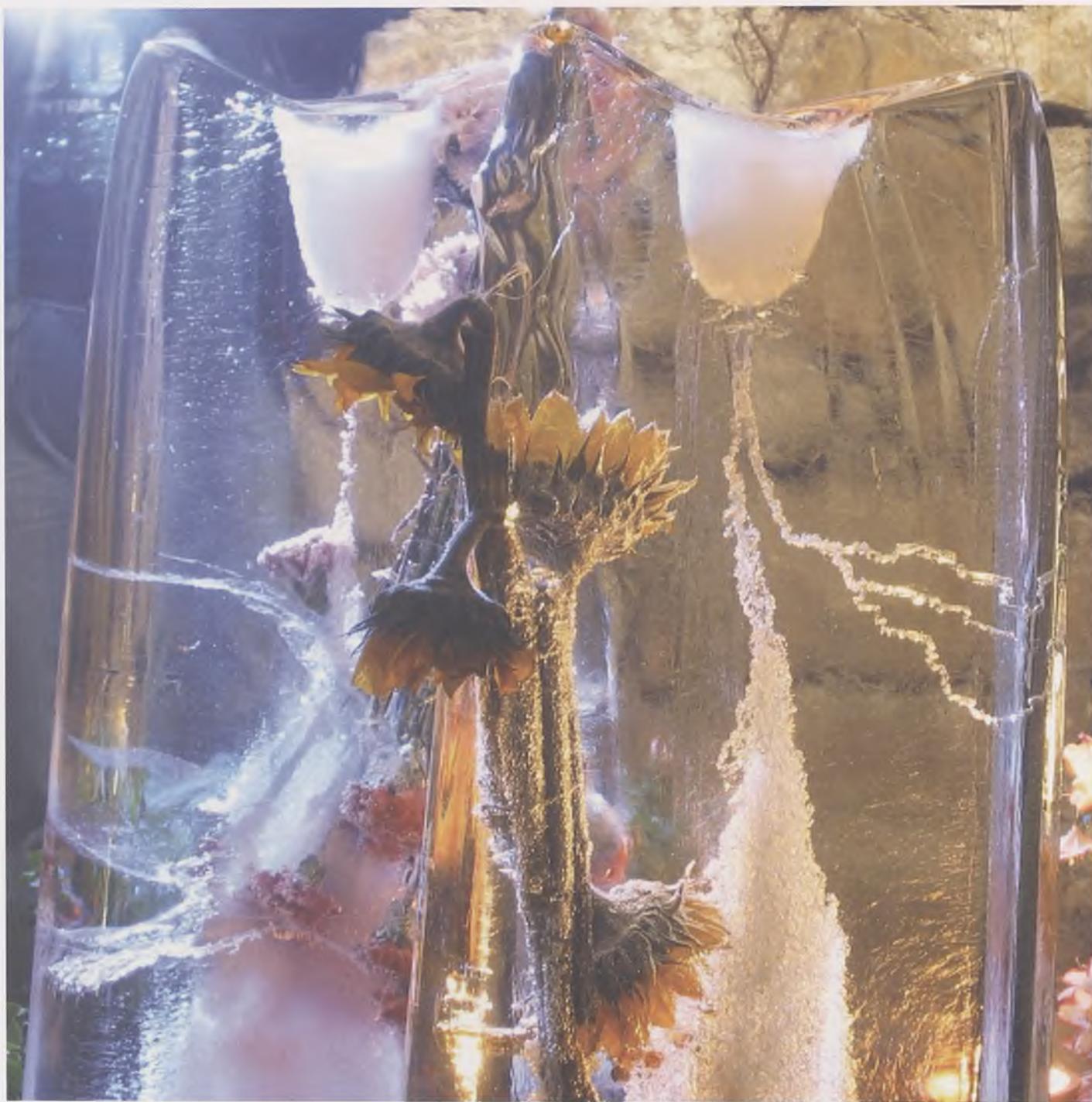


nes y una planta alta de dormitorios era, sin embargo, perfectamente coherente con la vivienda mínima racional, en la que la separación de funciones crea dos ámbitos diferenciados de día y de noche y en el que la suma de superficies destinadas al descanso, dependiendo que fueran viviendas de 3, 4 o 5 dormitorios, podía ser sensiblemente mayor que la de la estancia común y la cocina.

Otra característica de la valentía de este pueblo proviene de su espacio público central. De nuevo rompiendo la ortodoxia del INC para un pueblo de su tamaño –180 familias de jornaleros–, las dos plazas canónicas –ayuntamiento e iglesia– se convertían aquí en un único edificio, un gran gesto en cuyo patio interior se desarrollaba la vida de los ciudadanos y que explotaba en su longitud las distintas posibilidades de la sección transversal. El atrevimiento de esta solución era enorme. Ya no era el poder civil o el religioso el que imponía su ley al espacio público: era la propia arquitectura la que aglutinaba en un mismo trazo la instrucción y el culto, el gobierno y las reparaciones. Esta libertad de pensamiento se extendía a la creación de una poética despojada de cualquier concesión de tipismo y centrada en una depuración geométrica basada en el volumen, la sombra o la línea pero no exenta de juego, como en la breve alusión a los hexágonos de Bruselas o en los estilizados estanques de la plaza, dispuestos de manera irregular sobre el pavimento y a cuya belleza demostró ser refractario el jefe del Servicio de Arquitectura al ordenar una disposición más lógica para los mismos. Corrales no se había plegado ni a la tradición ni a la propaganda, ni siquiera había utilizado la geometría al servicio de una quinta fachada explotada en la fotografía aérea oblicua, no había infringido una ley que él entendía basada en los principios máximos de la arquitectura: la construcción y el hombre.

Este brillante edificio-espacio, sin embargo, no llegó a ser construido. La posterior reducción a la mitad del programa inicial de viviendas obligó a un recorte de los equipamientos públicos y a un cambio en la propia disposición que da muestra de la honestidad de su autor. Antes que redimensionar los elementos para ajustarlos a su nuevo tamaño, Corrales provocó una transformación integral de los mismos, reubicando el nuevo edificio público como espina dorsal del pueblo en lugar de como fachada principal y profundizando en la ley general: la sombra y el módulo. El edificio seguía definiendo el espacio público, pero esta vez no a través de sus paramentos verticales, sino de la cubrición bajo una estructura porticada diáfana. Una manipulación última, la pequeña depresión del pavimento bajo este techo, remataba la transformación espacial. El pueblo inventaba así una plaza bajo techo, pero también forzaba a la jerarquía una ley arquitectónica o volvía las viviendas del revés... y todo en 1956. El salto respecto a dos años atrás había sido enorme, pero es que la arquitectura española de aquellos años vivía un tiempo rápido.

El recorrido se cierra así en este pueblo. Describir en qué posición se encontraba el INC pocos años antes ayuda a entender el salto cualitativo que dio Corrales en este pueblo. Su libertad creativa provenía sin duda de su carácter y de un prestigio ya merecido. Apenas un año después iba a alcanzar pleno reconocimiento junto a Molezún en el Pabellón de España en Bruselas. Pero esta misma fuerza le permitió recorrer un camino de modernización que, apoyado en el pensamiento constructivo y en la imaginación sobre el hombre nuevo –¿qué, si no, era la modernidad, incluso en España, en la España franquista?– desembocó en un proyecto radicalmente distinto, insólito dentro del INC y que incluso él mismo no se había atrevido a recorrer un par de años antes. Su obra, junto a otros valiosos ejemplos, ayudaría a modernizar la labor del Instituto y a concebir un hábitat rural nuevo.



Miquel Macaya
Guayarmina Rijo
Xavier Casas
Xavier Cornejo
Cristina Capel
Anna Carbonell
Rosa Tejedor
Gels de Flors

Temps de Flors 2006, Girona
Carrer Barca 30-32, Girona



En lugares inhóspitos, lúgubres, donde los patios buscan y no encuentran sus luces, en estos lugares las flores mueren. El fin es irremediable, su tiempo es corto, su belleza pasajera, su fragilidad palpable, su esplendor efímero, y su muerte agónica.

Premisas indispensables cuando uno se enfrenta a un patio que es una planta baja. El emplazamiento era importante, por lo tanto el proceso debía ser creíble, efímero y natural. Resolver unos parámetros contrapuestos al hábitat de las flores, era, quizás, lo más difícil.

Perpetuar su esplendor era nuestro reto. Detuvimos un momento de un proceso y lo alargamos en el tiempo. El agua, nuestra materia; la falta de calor, nuestra herramienta; el hielo nuestro fin.

La flor helada mantenía su belleza intacta, se había convertido en infinita.

Entonces llego el segundo acto, un nuevo día empezaba.

Su nueva identidad se iba desvaneciendo poco a poco. Otra vez el tiempo. Se invertían los procesos, su fuente de vida la abandonaba, y manaba y sonaba con su gota a gota; se rebelaba y gritaba, pero volvía a su sitio, a su momento, a su muerte finita.

Una serie de procesos enlazados, contrarios, intentado cambiar lo inevitable cabalgando por el mismo cielo. Se nos hizo imposible, y así lo previsible se tornó imprevisible y todo siguió su curso.

Pero nos quedo el consuelo de unos momentos infinitos en esos días de noches tardías.

110: representaciones

Cartografía marítima de Constanta, Rumania
Reino Unido, 1968

Los mapas y planos son condensaciones de los conocimientos geográficos y de otras disciplinas del conocimiento de la tierra, como es la geología terrestre y de las plataformas continentales, las actividades económicas, las divisiones administrativas, etc., en las que se vierten todo tipo de conocimientos científicos, y de metodologías de representación y reproducción.

Desde que los mapas portulanos, iniciados por los chinos con el empleo de la brújula, y perfeccionados por los árabes hacia el siglo X, aparecieran en el extremo oriente, entrando en el Mediterráneo hacia el siglo XIII, las representaciones geográficas concebidas como ayuda a la navegación no han dejado de evolucionar hasta las cartas náuticas que conocemos.

Las últimas, vigentes hasta la última década, son de los años sesenta. En España corrieron a cargo de la Comisión Hidrográfica de la Armada que inició una nueva serie de cartas, ya en colores, a partir de 1960. La aparición de los sistemas de posicionamiento por satélite, mediciones de precisión, etc. han dejado obsoletas en fechas recientes la cartografía marítima, que hoy utiliza planos digitalizados escalables y otras técnicas de representación no basadas en el soporte papel, más fáciles, entre otras cosas, de actualizar.

RUMANIA

CONSTANȚA

FROM A SURVEY BY MESSRS. ROBERT HANSFORD AND C. CARUSO, I.C., 1881.

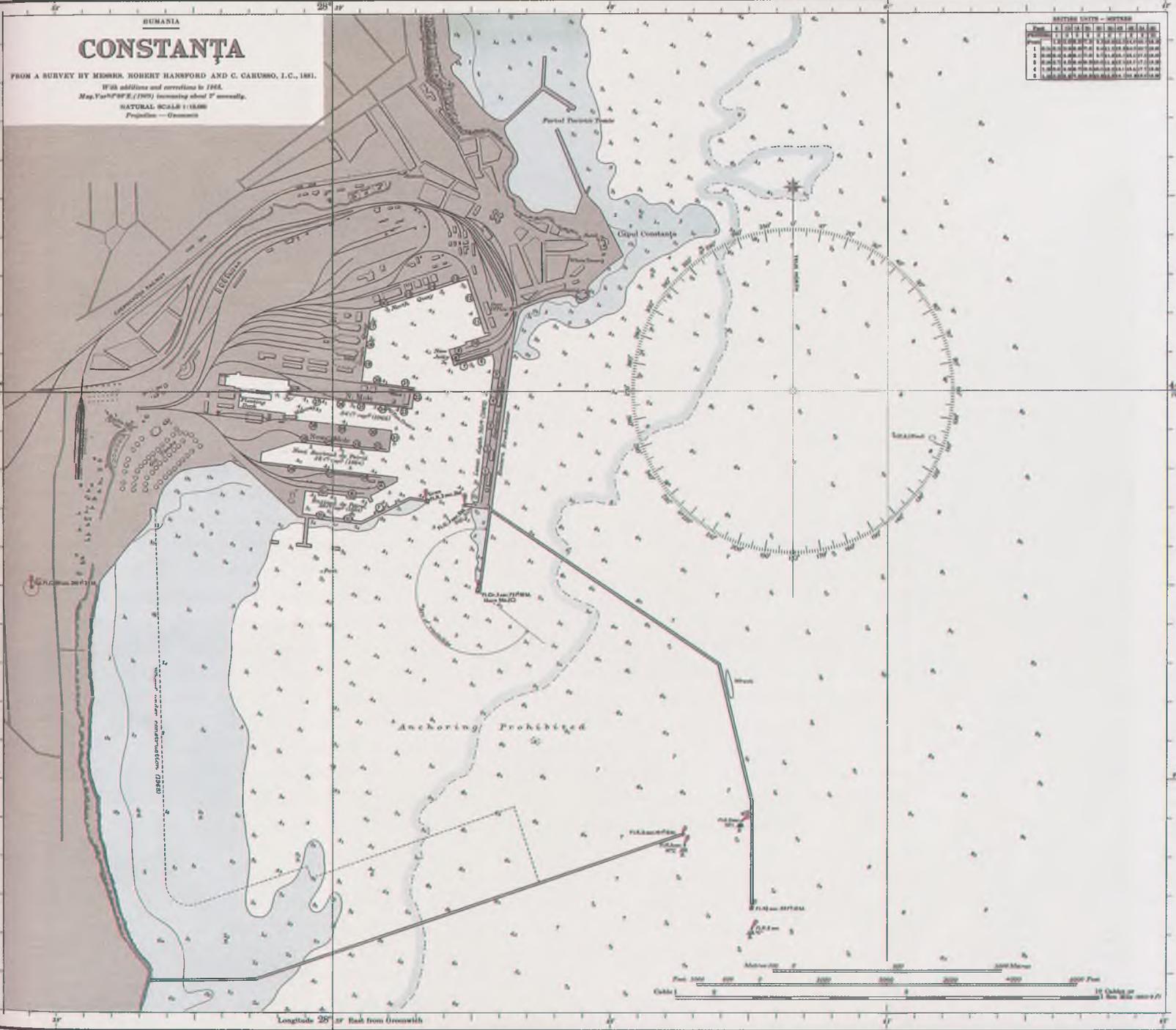
With additions and corrections to 1904.

Map No. 10752 (1905) (corrected about 2' annually).

NATURAL SCALE 1:10000

Projection — Goussier

SOUNDINGS — METERS										
Depth	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
2	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
3	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
4	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
5	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50



Longitude 28° East from Greenwich

José Rivero

Lluvia

"Hasta el propio ojo, la visión pura, se cansa de los sólidos. Quiere soñar la deformación."
Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*.

"Permitid que me repita: El agua es igual al tiempo y proporciona a la belleza su doble."
Joseph Brodsky, *Marca de agua*.

"Y es que ella, el agua, no es desde luego ser, ni tampoco no-ser o la nada, sino la pura y activa transición del uno a la otra."
Félix Duque, "El fondo del agua".

Giorgio Barbarelli da Castelfranco,
Giorgione, La tempestad, 1505

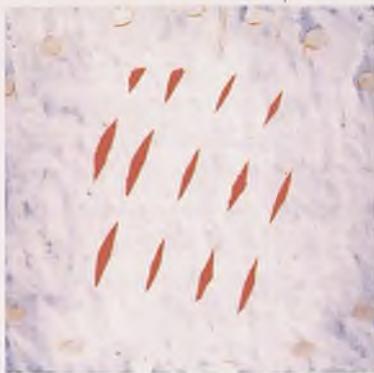
Juan Navarro Baldeweg, *Lluvia y lunas, 1980*

Anónimo, cartel publicitario, 1929

Óscar García Benedi, *Ducha, 1987*

La pertenencia de la lluvia al universo de las aguas diversas y plurales, hace que participe de sus características complejas, desde la peculiaridad que supone su propia esencia desviada. Esencia, la de las aguas difíciles de capturar, como refleja Félix Duque, cuando cita: "Mientras, el calor del sol forma las nubes, que al condensarse harán que caiga la lluvia sobre la tierra. ¡Todo es tan conocido... y tan difícil de aprehender, de pensar!" Félix Duque, "El fondo del agua", en *Revista de Occidente* n.306: noviembre 2006, p. 89. Dificultad de su esencia, de su apariencia, de su movilidad inquieta y de su imaginación material. De esta suerte, podemos decir con Umberto Eco: "¿Y qué se puede hacer para explicarle a un niño qué es la lluvia, qué son las cataratas del Niágara, la garganta del Diablo de Iguazú, el arco iris, la tormenta, el mar, la nieve y los manantiales, si nunca ha visto el agua?" Umberto Eco, "Érase una vez el agua", en *Op. cit.*: p. 40. Dando con ello a entender que antes de la modalidad precisa de la lluvia, está la realidad imprecisa de las aguas en sus múltiples variantes y presencias. Dificultades de las imágenes y de la imaginación del agua, que ya fueron expuestas por Bachelard, al advertirnos: "Las imágenes cuyo pretexto o materia es el agua no tienen la constancia y la solidez de las imágenes proporcionadas por la tierra, por los cristales, los metales o las gemas. Carecen de la vida rigurosa de las imágenes del fuego. La imaginación material del agua está siempre en peligro, corre el riesgo de borrarse..." Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*: Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 36. Un reciente estudio colectivo El mencionado número de *Revista de Occidente* se presenta monográficamente bajo el enunciado de *Los sentidos del agua*, nos permite agregar esa diversidad de miradas, realidades y presencias sobre el agua, y desde ella descubrir alguna particularidad sobre la lluvia. Particularidad de la lluvia que en el diccionario Espasa emerge sólo con tres anotaciones temáticas, las referidas a la historia de las regiones, a la iconografía americana y la estrictamente meteorológica.

La esencia de la lluvia es su invisibilidad, su carácter aparente es pues su envolvente física, que nos permite sentirla pero no verla, o verla mal y apenas registrarla. Esta dificultad de su registro visual, de su inasibilidad a la mirada, motiva un caudal de reflexiones poéticas y pictóricas significativas. Es por otra parte, y con carácter general, la dificultad de sorprender en la naturaleza lo que no dura y se extingue, y que al no permanecer un tiempo escapa a su representación y captura. Haciendo con ello creíble que la representación se fundamenta en la búsqueda de la permanencia; en la permanencia de lo que se ve y se anota, y se vincula, consecuentemente, con la duración y con el tiempo. Justamente por ello, por ese reto imposible, han forcejeado



los pintores en tratar de captar lo que se desvanece, lo que se va y no se ve, lo que dura y se olvida. Lo que simplemente se va, pero viéndose, ha merecido el esfuerzo histórico de captar el movimiento.

Es ésta la anotación de Gombrich, cuando cita como logro fundamental en el progreso de la estatuaría de los primitivos griegos la captura del movimiento. Un movimiento capturado o un movimiento detenido. Como si fuera posible detener el movimiento para captarlo y trasvasarlo a su representación marmórea o metálica. Hay movimientos visibles, que dejan huella de su paso y de su cambio: es el movimiento, por ejemplo, de un cuerpo que se desplaza en el espacio y en el tiempo, y que es retenido luego, en un instante, y es aislado en un espacio, y ofrecido más tarde como representación de un movimiento no siempre comprendido. Como en Duchamp, por ejemplo, y su *Nu descendant une escalière*. Un desnudo que bajaba ya en 1912, y que aún lo sigue haciendo de forma ininterrumpida. Como una acción que, iniciada, no cesa.

La maduración de estas reflexiones a lo largo del siglo XIX, con el progreso de la óptica y con la irrupción de la fotografía, van a abrir toda una dimensión nueva sobre el relativismo de la mirada. Ofreciéndonos descomposiciones cromáticas, sensoriales o espaciales que reflejen, justamente, la dificultad de captar ese movimiento que sólo registran los ojos mecánicos. Todo ello jalona los movimientos Impresionistas, Cubistas, Futuristas o Cinéticos que especulan sobre la captura del movimiento y sobre la aprensión de la luz, como forma extrema de otro movimiento intangible. La luz, dual como el agua: ésta forma y materia, aquélla materia y energía. Existen, pese a todo, movimientos invisibles que dejan apenas huella de su paso y sólo son perceptibles en sus efectos o en los registros de la microbiología y de la física molecular. ¿Cómo se capta pictóricamente el viento, más allá de esas ramas agitadas de un árbol que resisten el embate de esa acción?, ¿cómo se acomete la pintura de la lluvia más allá de los restos mojados que quedan a su paso? Tal vez a la manera de Bresson, cuando en sus *Notas sobre el cinematógrafo* establece: “Traducir el viento invisible por el agua que esculpe a su paso” Daniel Aragó Strasser (ed.), *Robert Bresson. Notas sobre el cinematógrafo*: Árdora, Madrid, 1997, p. 61 (Cit. Santos Zunzunegui, “Largo sueño del agua”, en *Op. cit.*, p. 244). Traducir la lengua extranjera del viento a otra reconocible, utilizando para ello la capacidad vaciadora del agua. Aurora Fernández Polanco, en su texto “El agua en la Pintura” que acompañó la exposición *La imagen del agua* Aurora Fernández Polanco, “El agua en la Pintura”, en *La imagen del agua*: CEHOPU, Madrid, 1997, nos relata tres movimientos centrales en torno al agua. Movimientos que podríamos conectar con las posiciones de Kapp y de Hegel. Aquél con su división de la historia en tres fases; potámica, talásica y oceánica. Y éste con la descripción de la relación de una topografía y una forma de Espíritu y Estado: la meseta, el valle y la costa. Tres posiciones pues del agua, como los tres estados de la materia en que puede presentarse. Fija un primer movimiento de aguas verticales –el pozo, la fuente, la lluvia–, un segundo horizontal –el lago, el río, el mar y el canal– y termina con un movimiento diagonal que exige una mirada oblicua y misteriosa. No sé si la ubicación de la lluvia es justamente la del paseo vertical del primer apartado, o si por contra merece estar alojada en la mirada oblicua que aplaza y atiende. Rara vez la lluvia verifica ese movimiento en posición vertical y en sentido inverso a la otra lluvia invertida que es la evaporación. Desde estas dudas de ubicación de la lluvia en el universo de las Aguas, se puede releer a Bachelard cuando apunta: “Hay gotas que cayendo del follaje después de la tormenta parpadean de igual modo y hacen temblar la luz y el cristal de las aguas. Al verlas, se les escucha temblar” Gaston Bachelard, *Op. cit.*: p. 283. Como si las gotas no participaran de las aguas horizontales, que son las que emergen en el texto anterior. Aguas aparcadas (ocultas o no) en posición de equilibrio o en movimiento; pero rara vez el carácter temporal de las aguas verticales en movimiento (no es la cascada ni la catarata).

Hay pintores que han indagado en la visibilidad –y en la invisibilidad– de la lluvia como asunto representado Omar Calabrese, “La forma del agua. O como se liquida la representación en el arte contemporáneo”, en *Revista de Occidente* n.306: noviembre 2006, pp.187-219; igual que lo han hecho con otros elementos de la meteorología y de la propia Naturaleza. *Giorgione* inaugura con *La tempestad* de 1505 las anotaciones de la naturaleza en movimiento, justo en el instante antes de su comienzo, del comienzo de una tormenta. De igual forma, Poussin con *El Diluvio* de 1660 se aproxima al esfuerzo de representar lo invisible masivo. Pero será, sobre todo, el siglo XIX el que nos ofrecerá múltiples ensayos de captura. En todos ellos, y al margen de sus derivaciones estilísticas, late el deseo de captar lo inasible, por medio de diferentes representaciones vivas o de diferentes convenciones. Más cerca aún de nosotros, podemos detectar la presencia y la continuidad del deseo por representar el agua en movimiento y, consecuentemente, de representar la lluvia, como suerte de un movimiento posible de ese agua misteriosa. Podemos rastrear los trabajos de Juan Navarro, de Fernando Zóbel, de Francisco Molina y de Miguel Barceló, entre otros próximos. Por no hablar de la serie del Equipo Crónica, denominada ejemplarmente *La lluvia*. ¿La lluvia como sustancia de la pintura? La peculiaridad de la lluvia al ser pintada es la de su invisibilidad que se hace visible y patente en el cuadro mediante cualquier artificio de trazos repetidos o de tramas seriadas de líneas –ya rectas y verticales o ya inclinadas– que quieren ser y representar el trayecto que sigue la gota de agua en su caída o en su resultado final sobre el suelo. Otras veces, se opta por un difuminado de los contornos y las siluetas, aplicando un principio repetido de disolución de la nitidez de la mirada. Claro que esta técnica del *sfumato*, lo mismo valdría para un día brumoso o para una visión de la niebla ligera. Sabemos que el agua es incolora y por eso suponemos que la gota de agua que cae prolonga la cualidad de ausencia de color; aunque la realidad nos muestre que el cristal transparente que construye la lluvia produce, finalmente, esa alteración de las formas y de los colores, como si de una lente se tratara.

Valle Inclán en *Flor de Santidad* nos dice casi lo mismo: “*La lluvia deslava los colores, los disuelve y hace que confundamos las cosas al perder su nitidez y su individualidad*”. Incluso esa idea de pérdida de nitidez asoma en el poema *Final de lluvia* de Eugenio Montejo: “*Ya ennegrecen los árboles /sus ramas y sus flores /al final del aguacero*”. La lluvia escrita es esa marejada de olvido que todo lo agrupa y lo disuelve: pero ¿cómo se pinta la lluvia? Frente a la visión de Ortega (“*Pero... llueve y el agua tiene un poder mágico de unir las cosas*” José Ortega y Gasset, “*Notas del vago estío*” [1925], en *El espectador* (Tomos V y VI, El Arquero): Madrid: *Revista de Occidente*, 1961, pp. 3-62) del agua unificadora, se presenta la otra visión del agua, y de la lluvia, disgregadora y disolvente. “*El agua no se presenta simplemente como una materia amorfa, sino como la negación activa de toda materialidad y de toda forma*” Félix Duque, “*El fondo del agua*”, *Op. cit.*: p. 92. Si se aplicara su esencia real, sobre el lienzo no percibiríamos más allá de unas manchas sutiles y ligeras de color impreciso que acaban por desaparecer. Con todo ello, queda patente, o queda más patente que en otras ocasiones, la convención de toda representación viva. Son pactos establecidos para representar y para obtener un sentido de lo representado. Una dificultad parecida se encuentra en la representación de grandes masas de agua; ya que el agua en quietud, y más en movimiento, no sólo carece de color sino que adopta muchos colores. Éstos varían y dependen de la profundidad de la masa de agua, de las características de su cauce, de la incidencia de la radiación solar sobre el lecho y sobre la lámina y de la luminosidad del aire; siendo posible barrer una gama de matices que circulan desde los grises sucios a los azules turquesas, pasando por el, así llamado, verde mar, que a su vez son muchos verdes mezclados. Porque nuevamente no hay una posibilidad de rastrear dos mares que representen y reflejen el mismo color que le hemos dado; de la misma forma que no hay posibilidad de acceder dos veces al mismo río, como quiso Heráclito.

La esencia de la lluvia es su imperceptibilidad visual: algo que se ve poco y mal, pero que se sabe que está ahí. El trabajo de la lluvia sobre la percepción es la labor de algo que se nota y se siente –llega a mojarnos la cara y las manos o la ropa–, pero que apenas se ve, o incluso que no se ve. Esta característica de invisibilidad, enlaza a la lluvia con el tiempo, que también es algo que sabemos que está y pasa, pero que rara vez vemos. Por eso, para mirar estas realidades difíciles de captar, precisamos extremar la excepcionalidad del punto de vista. Más aún, serán visibles, el tiempo y la lluvia, cuando nos apartemos de una mirada convencional y tópica, que nos permita asumir un punto de vista descentrado o, si se quiere, excéntrico. Por eso es frecuente situarnos buscando un contraluz –la luz al fondo, entre la lluvia y la mirada, o la luz vista desde la oscuridad, que es su reverso invertido– para advertir no tanto su color como su caída y su movimiento. De igual forma el contraluz o la contrafigura, que nos permite ver el tiempo, se produce desde la radicalidad de la muerte sentida como tiempo clausurado y como exclusión de su contabilidad. Esa muerte, es la oscuridad que nos permite ver –como un contraste– la claridad opuesta que marca el paso del tiempo.

Existen movimientos invisibles que dejan apenas huella de su paso y sólo son perceptibles en su efectos. ¿Cómo se pugna por representar pictóricamente el viento, más allá de ramas agitadas, de humo racheado, de árboles caídos que ya no resisten el embate de esa acción desmedida?, ¿cómo se acomete pintar la lluvia, si el secado posterior de los restos mojados dictará su desaparición y el Sol lavará y se llevará todos los recuerdos? Aurora Fernández Polanco, en su texto ya citado, comenta algunas dificultades: “*La mirada que se dispone a taxonomizar las imágenes del agua sabe que deberá contrastarlas, necesaria e inconscientemente, contra todo un horizonte simbólico puesto que todavía vivimos la imagen del agua de modo sintético... Los ojos escrutadores del Museo Imaginario están solos, sin boca, sin lengua, sin olfato, sin tacto, ayudados únicamente por las sensaciones que le han dejado flotar las correspondencias*”. Su propuesta de los tres movimientos exploratorios comentados antes, nos permite sortear diversos itinerarios que prolongan la ventana de Alberti, el cristal de Leonardo y los espejos del Manierismo. Porque todo ello –ventana, cristal y espejo– aletean en el agua que puede ser espejo evidente de Narciso; cristal singular de fondos visibles y potencial ventana por la que miramos fuera. Sin olvidar otras posibilidades: desde la ducha como agua canalizada, que emerge como una lluvia artificial; hasta los riegos agrícolas que son o quieren ser otra suerte de lluvia programada; pasando por el territorio emblemático de albercas, estanques y piscinas. Territorios con sus consecuencias pictóricas rastreables, desde la temprana lluvia de Danae en forma de oro que verificara Tiziano, a los estanques y acequias de Rusiñol; acabando en las duchas interiores de García Benedí y en las piscinas planas de David Hockney. Para descubrir, finalmente, la intemporalidad delatada por John Berger al fijar: “*en el reino de lo visible las cosas coexisten fraternalmente aunque estén separadas por siglos o milenios*”.

Hay pintores que han indagado en la lluvia como asunto representado desde la prolongación de las aguas en movimiento. El *Giorgione* y *La tempestad*, marcando las anotaciones de la naturaleza en un movimiento congelado, justo en el instante antes del comienzo. ¿Qué mira la joven que amamanta al niño y qué mira el viajero que detiene su mirada en la escena materna, mientras detrás se atisba ya el rayo que avisa de la tempestad? Un tiempo suspendido como el rayo que se dibuja en el fondo de un instante sin memoria. De igual forma, Poussin y su *Diluvio* se aproxima al esfuerzo de representar lo invisible que se materializa en el agua excesiva. Pero será sobre todo, el siglo XIX el que nos ofrecerá múltiples ensayos de captura Hugh Honour, *El romanticismo*: Alianza, Madrid, 1998, sobre todo el capítulo 3, “La moral del paisaje”. Son los trabajos de Friedrich (*Monje a orillas del*

mar, de 1810), de Turner (*Lluvia, vapor y velocidad*, de 1844), de Constable (*Estudio de mar y cielo*, de 1822), de Courbet (*Mar tormentoso*, de 1805) o de Monet (*Estudio de agua*, de 1914). En todos ellos, y al margen de sus derivaciones estilísticas, late el deseo de captar lo inasible, por medio de diferentes representaciones visivas que puso en marcha todo el Romanticismo.

¿Cuál es la unión que la lluvia verifica en la representación hablada?, ¿dónde radica su poder sintáctico y su fuerza cohesiva? La cita de Valle Inclán de páginas atrás no explicita la causa de la lluvia sobre los colores, sino su efecto. Deslavar colores, puede ser, también, fruto de una lejía intensa o de un disolvente enérgico; pero nunca nos dará tal posibilidad reductora del cromatismo, la razón de ser de la lluvia. De igual forma que el viento y sus efectos destructivos no nos permitirán conocer su entraña, ya devoradora, ya vivificadora. Si la lluvia en el lenguaje –más allá de la inmediata designación climática– no produce esa unión –cohesiva y sintáctica– querida por Juan Navarro Baldeweg, habrá que indagar en sus recursos para resituar su valor de representación. La acepción usual de la lluvia admite una diversidad de registros y voces que se mueven en función de su intensidad; esta variabilidad nos permite citar el aguacero, el chaparrón, los monzones, la llovizna, el chubasco, el turbión y el temporal. Por no incluir esa nómina de designaciones locales que idean expresiones variables –pero no universales– como el orballo, el sirimiri y hasta el calabobos. Similar sería la indagación producida sobre el viento: sus designaciones aclaran una potencia, una fuerza, una velocidad, pero nunca un contenido. Serán vientos diversos nominados como huracán, o como brisa; golpes siniestros que responden como vendaval, o como tifón. También toda la gama de vientos locales, con diversidad de matices que aluden a su orientación geográfica o a su porfía dominante: levantes, terrales, simunes, ábregos, garbís, cierzos o solanos. Todas ellas son designaciones de potencia o de procedencia más que de cualidad, tanto de la lluvia como del viento. El diccionario Espasa introduce en la voz “lluvia” (apartado c.10) la clasificación de Supan en función de la intensidad de las mismas. Cualidad que se conoce más por sus efectos externos que por sus contenidos internos.

La cualidad externa emerge con nitidez cuando aludimos a la lluvia por excelencia, a la lluvia excesiva, a la lluvia con potencia y con duración. Esta manifestación, conocida como diluvio Susann Waldmann, “Diluvios, naufragios y aguas mansas. El agua como motivo pictórico en el arte”, en *Revista de Occidente* n.306: noviembre 2006, pp. 172-186, constituye un episodio bíblico fantástico y encarna el castigo que Jehová inflinge al género humano y quiebra el pacto de la Antigua Alianza entre Dios y los hombres. Pero no son estas las razones que quiero subrayar, sino la equívoca significación del término diluvio, situado en proximidad de los conceptos de dilución. Diluir, ciertamente, supone añadir un líquido en una disolución que se ha construido mediante una estrategia disolvente: disolviendo en el líquido un sólido, un gas u otro líquido. “*Se comprende, pues, que el fenómeno de la disolución de los sólidos en el agua sea uno de los principales fenómenos de esta química ingenua que sigue siendo la química del sentido común y que, con que se sueña un poco, es la química de los poetas*” Gaston Bachelard, *Op. cit.*: pp. 144-145.

Disolver, desde esta óptica, es el resultado de la desunión de las partículas del soluto, de forma que queden incorporadas al disolvente; extinguiendo su huella y su presencia y abandonando su recuerdo. Por eso manifiesta Bachelard, a propósito del agua: “*más que el martillo, aniquila las tierras, ablanda las sustancias*” Gaston Bachelard, *Op. cit.*: p. 162. Por ello, hablamos de disolver –más allá de los procesos físico-químicos– como de un rompimiento de los lazos de las cosas que estaban unidas de cualquier forma y de los lazos que vinculaban a las



Miquel Barceló, *Saison de pluies n.2*, 1990

John Constable, *Mar cerca de Brighton*, 1826

Caspar David Friedrich, *Monje en la orilla del mar*, 1808/10

Joseph Mallord William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844

personas entre sí; también en la disolución encontramos la acepción de la relajación de vidas y costumbres y más allá, incluso, la destrucción, el aniquilamiento.

La lluvia excesiva, su intemperancia en forma de diluvio, comporta una dimensión de fractura, nunca de cohesión ni de enlace. Se quiebra el pacto de la religión judaica con el castigo divino y se olvida la existencia de la tierra como soporte de toda actividad. No perdáis de vista el suelo, nos advertía Juan de Mairena, porque él da la medida de nuestra entidad. La metáfora del Arca de Noé no es la de un salvamento vertiginoso, sino la de un Orden Nuevo que emerge de las aguas que han purificado la Tierra y han propalado el olvido de su anterior situación y el hundimiento de su fertilidad agrícola. Visible, el tal Orden Nuevo, en la propia designación del artilugio naviero: no se llama barco, ni barca, ni balsa como sería lo normal y frecuente; se admite su designación como Arca, para contraponerla al Arca de la Alianza que asentaba un Orden inmemorial y eterno. “*Lejos de concebir el diluvio como cataclismo que sólo habría dejado un montón de ruinas, Woodward lo consideraba como una catástrofe necesaria para nuestra felicidad. Después de la disolución de la tierra primitiva, bajo las olas del océano diluviano, Dios remodeló la tierra adaptándola a la nueva fragilidad humana*” Alain Corbin, *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*: Mondadori, Madrid, 1993, pp. 43-44. La lluvia excesiva no cementa la cohesión de las cosas y sus relaciones, ni cimienta ningún orden nuevo, diferente al que se acaba de destruir con el arrastre de cosechas, bienes, artefactos y tierras anegadas. Porque el Orden Nuevo es un orden temeroso y asustado de la potencia de lo inmaterial –las aguas– y de la impiedad de lo cultural –Jehová– que castiga, disuelve y olvida. Hasta la Geología acepta la designación del orden diluvial como aquel producido por el arrastre de depósitos materiales merced al flujo y al arrastre de las aguas. Si geológicamente se admite una organización, fruto del impulso de las lluvias excesivas, culturalmente ese impulso creciente sólo capacita para el olvido.

La otra acepción olvidada, por antigua, de la palabra diluir, retoma su esencia latina del verbo *delusus-ere*: burlado. El dilusivo es el que tiene la facultad de diluir; pero ahora diluir –derivado de *deludere*– nos indica el engaño y la burla no el hundimiento de la cohesión y sus vínculos. Diluir participa, por tanto, de la disolución que disgrega y del engaño que es un ocultamiento. El diluvio, más allá de las referencias anteriores, es una forma de ocultar lo que las aguas sepultan, pero ¿y el engaño o la burla donde se fundamentan? ¿Será el engaño la cohesión invisible de la lluvia, por más que se manifieste como disolución implacable? Y si ello fuera así, ¿será la lluvia y será el viento fuentes de unificación de un universo que se ordena bajo otros principios distintos a los establecidos? Si el agua designa a lo informe, porque se acomoda a la forma del recipiente, y el viento carece de morfología y de dimensión, ¿qué cohesión y qué sintaxis, pueden aportar tales elementos más allá del arrastre material y de la disgregación de las partículas? La unidad que aporta la mirada y su representación, a la acción del viento y al trabajo de la lluvia, es una unidad fingida desde un sentido cultural que quiere ordenar el caos de lo natural y el olvido de lo eterno. Aunque también, con Walter Benjamin, si “*la mirada es el poso del hombre*”, habrá que admitir que la mirada es el sedimento de lo que no se diluye, ni se disuelve. Esto es, de aquello que resiste el desgaste del agua y de la lluvia y que, por ende permanece.



Ángel Martínez

Agujeros en la manzana



Peter Smithson "sosteniendo" la Catedral de San Pablo en la palma de su mano

Recuerdo bien aquel artículo de septiembre de 1997. *"Muere el célebre arquitecto Aldo Rossi al estrellarse su coche contra un muro"*. Había terminado ya mi primer curso de proyectos, era el primer verano en que creía mirar el mundo con ojos de arquitecto y decidí empezar con él mi carpeta de recortes de arquitectura. Había algo especial en el modo en que esa breve semblanza estaba escrita. El periodista lograba resolver en pocas líneas, con más concisión que muchos ensayos arquitectónicos, la esencia del trabajo de Rossi. Con lucidez y un poso de desencanto escribía: *"Final dignamente metafórico para un hombre que hizo de la arquitectura un instrumento con el que traspasar los límites del tiempo y el espacio, en busca de ese misterio infranqueable donde la vida y el arte alcanzan su pleno sentido"*. Mi colección de noticias empezaría a crecer y aún pasarían unos años hasta que leyera su *Autobiografía Científica*. En ella, al tiempo que su autor me descubría su pensamiento arquitectónico, iría señalando frases como *"la arquitectura es uno de los modos de supervivencia que han perseguido los hombres"*. Y así volví a acordarme de la extraña necrológica que ocupaba el primer lugar entre un gran montón de papeles. En aquellos días subrayé también esta otra frase de Octavio Paz en uno de sus ensayos sobre Borges que aparecen en *Convergencias*, *"la imaginación es la facultad que asocia y tiende puentes entre un objeto y otro: por esto es la ciencia de las correspondencias"*. Borges, claro, la tenía en grado sumo.

En mi colección guardo también la tópica fotografía del turista que sujeta la torre de Pisa y esa foto de Peter Smithson enseñando a Alison la catedral de San Pablo en lo alto de su mano. Anoté aquel poema de William Blake, *"sostener el infinito en la palma de tu mano y la eternidad en una hora"*, y todos esos *haikus* que son como fugaces cortocircuitos que hacen saltar distancias y escalas, *"La lejana montaña/se destaca en los ojos/de la libélula"*. Recorté imágenes de funambulistas que unen con un cable referencias arquitectónicas y cruzan sin red de un punto a otro. Copié esos dibujos de Le Corbusier midiendo la altura de los rascacielos que proponía en Barcelona con la colina de Montjuic o recortando los perfiles del Sacre Coeur, el Arco del Triunfo o la Torre Eiffel sobre los muros del jardín-habitación para Charles Beistegui. Tengo ese artículo en el que Utzon, después de sentirse como *El barón rampante* conquistando nuevos horizontes por encima de los árboles, describía el dominio de vistas desde las plataformas mayas, cuando el techo de la jungla se transforma en un espeso mar de hojas verdes y la plataforma en una isla mágica. Archivé el folleto de la visita a la exposición en Madrid de la fotógrafa Atsuko Arai en la que retrataba lugares de todo el mundo, Berlín, Moscú, Ámsterdam, Praga, Tokio, París o Nueva York. Sólo cuando el espectador trascendía la leyenda de cada instantánea descubría el artificio: se trataba en realidad de un engaño, todas las fotografías habían sido tomadas en Madrid, pero la artista en su particular vuelta al mundo había descubierto *El Aleph* en esta geografía limitada trascendiendo fronteras y símbolos. Estudié la plaza de los Caballeros de Malta en la colina romana del Aventino, limitada por un recinto proyectado por Piranesi en 1765, con obeliscos, estelas y trofeos, que recuerdan a sus grabados de arquitectura. A la derecha, llegando desde Santa Sabina, se encuentra el acceso monumental a la Villa del Priorato de Malta. A través de un pequeño orificio practicado sobre la cerradura del por-



Atsuko Arai, Nueva York manhattan, de la serie *La vuelta al mundo en Madrid*, 2002

Templos mayas de Tikal, Guatemala

Obelisco de Central Park, en su segundo emplazamiento en el puerto de Alejandría

Obelisco en Londres, en la orilla del Támesis, frente al Royal Festival Hall

Obelisco de Central Park, a comienzos del siglo XX. Colección de Adolph Wittemann

Obelisco de Central Park, durante la instalación de *The Gates* de Christo y Jeanne-Claude. Fotografía de Ángel Martínez, 2005



tón, al fondo de un camino de albero flanqueado por cipreses, se ve directamente la cúpula de San Pedro, perfectamente aislada y sin relación con el entorno. El gran inventor de imágenes de Roma vaciaba la ciudad para poner en relación puntos a cientos de metros de distancia.

Si el arte, la literatura o la arquitectura nos seducen es por su capacidad para relacionar entre ellos tiempos y lugares. No sólo la imaginación asocia y tiende puentes entre un objeto y otro, la arquitectura también es una ciencia de las correspondencias. El ejercicio intelectual del arquitecto, su comprensión creativa del mundo, su interpretación especulativa, ponen en contacto situaciones más allá de la mera continuidad en el espacio o el tiempo, establecen contigüidades, provocan encuentros imprevistos, trascienden límites, acercan imágenes o ideas distantes. El arquitecto es entonces un fabulador que inventa una nueva realidad.

1. Éranse una vez dos obeliscos contruidos en la época de Totmés III, de la 18ª Dinastía (1461 a.d.C.), para la entrada del templo de Tum en Heliópolis. Cuando Roma conquistó Egipto, la pareja de obeliscos fue trasladada por los ingenieros de Augusto y colocada junto a la entrada marítima dedicada a los césares en el puerto de Alejandría. Uno de ellos fue trasladado a la orilla del Támesis, el otro reposa en una loma de Central Park. Fue en Heliópolis, cerca de la actual El Cairo, donde en tiempos remotos, existió la mayor concentración de obeliscos. Sólo uno permanece allí. Además de los dos obeliscos gemelos, se conoce el paradero de otros seis que un día señalaron la antigua ciudad: uno fue transportado a Florencia, dos a Constantinopla y tres a Roma, siendo el más conocido el de la Plaza de San Pedro. Domenico Fontana escribió *Della Transportatione dell'Obelisco Vaticano*, un hermoso relato además de un completo tratado sobre la resolución de un problema técnico. La historia de los dos obeliscos gemelos de Londres y Nueva York es un cuento milenario que trata de saltos en el tiempo y el espacio, una narración de superposiciones, conexiones y simultaneidades. Las piedras que un día estuvieron en la misma cantera cualifican el suelo continuo del mundo.

El obelisco de Londres cayó al suelo a comienzos del siglo XIV como consecuencia de un terremoto y estuvo cinco siglos semienterrado en la arena. Los oficiales británicos decidieron tomar la piedra yacente como símbolo de su victoria contra los franceses en la batalla de Alejandría de 1801. El problema de su traslado fue abordado por el general Sir James Alexander y el profesor Erasmus Wilson. El ingeniero John Dixon preparó los planos en 1877. La travesía coincidió con el desarrollo de la energía de vapor. Dixon ideó un cilindro metálico que envolviera el gran bloque para rodarlo hasta el mar, desde donde se remolcaría a Inglaterra. El cilindro se construyó en el Támesis en partes y se ensambló con roblones en Alejandría. La singular embarcación de hierro completó así un accidentado viaje de ida y vuelta, con paradas en Argel y Gibraltar y una aventura a la deriva en el Golfo de Vizcaya: el 12 de septiembre de 1878 el obelisco fue izado finalmente en una base de hormigón sobre arcilla del Embankment de Londres. La operación fue compleja, se recurrió a una estructura de madera y una camisa de hierro para conseguir el giro. El obelisco volvía a recuperar su posición vertical varios siglos después. Con un fondo de árboles que lo aíslan del bullicio de Charing Cross, hoy se contempla desde las alturas de la noria Millenium Eye.

El obelisco neoyorquino estuvo en el muelle hasta que el comandante Henry H. Gorringer lo descubrió sometido al deterioro de la acción del mar. William H. Vanderbilt, uno de los grandes millonarios de Nueva York, se

Robert Smithson, *Study for Floating Island to Travel Around Manhattan*, 1970. Lápiz sobre papel, 48 x 60 cm. Colección de Joseph E. Seagram & Sons, Inc.

Floating Island to Travel Around Manhattan Island. Whitney Museum of Art, 2005. Legado de Robert Smithson, James Cohan Gallery. La fotografía mayor pertenece a John Bartelstone



ofreció a costear su transporte. Gorringe, en apenas ocho meses, consiguió desmontar el obelisco de su pedestal, fabricar la maquinaria para su carga, preparar su embalaje y zunchado, y remolcarlo hasta al barco de vapor que zarpó el 12 de junio de 1880. A su llegada a Nueva York, el 20 de julio, atracó en el muelle de la calle 51 oeste donde las grúas descargaron el pedestal. Luego fue transportado al muelle de la calle 96 oeste con pontones de madera. La imagen del gran bloque pétreo cruzando la retícula de Manhattan hasta llegar al punto elegido debió de resultar sorprendente. El nuevo emplazamiento se había seleccionado en una loma próxima al Metropolitan Museum of Art, que entonces estaba construyendo su nueva sede en el parque. Frederick Church, artista, fundador del museo y anteriormente comisionado de parques, había sugerido el emplazamiento, estimando no sólo la proximidad de un objeto artístico de la antigüedad al nuevo museo, sino la cercanía al embalse que todavía existía, que acercaba el obelisco a su primera colocación junto al Nilo o a la segunda junto al Mediterráneo (o a la tercera de su gemelo británico). Previamente se había excavado la tierra y nivelado el suelo de granito sobre el que se colocaron las piedras de cimentación en la disposición exacta y con la misma orientación que tenían en Alejandría. El bloque fue arrastrado por poleas y cabrestantes utilizando caminos y puentes. Los dibujos que muestran el mecanismo de traslado desde el Hudson hasta el parque permiten imaginar cómo fue el singular viaje transversal de la piedra a través de la isla, sorteando calles y avenidas, y atravesando el terreno ondulado de Central Park, un itinerario de más de 3 kilómetros que duró ciento doce días (sólo cruzar el parque de oeste a este llevó diecinueve días), hasta que el 15 de enero de 1881 unas bombas hidráulicas bajaron el obelisco hasta apoyarlo en sus soportes. El 22 de julio fue asentado en su posición definitiva y pasó a ser el monumento más antiguo del parque. Bajo él se esconden enterrados, entre otros artículos, una copia de la Declaración de Independencia, medallas grabadas de todos los presidentes americanos, un diccionario y los escritos de Shakespeare, una suerte de tesoro de la civilización. La piedra del obelisco de Central Park, que vio desaparecer grandes ciudades, ha presenciado también cómo las calles que lo rodean han pasado de ser paseos residenciales a avenidas congestionadas con grandes edificaciones que han empequeñecido sus proporciones.

2. Ocho años después de aquella reseña del accidente de Rossi, en septiembre de 2005, se echaba al agua la *Isla flotante para viajar alrededor de la isla de Manhattan* de Robert Smithson (*Floating Island To Travel Around Manhattan Island*), promovida por el Whitney Museum of American Art. Smithson la había imaginado el mismo año que la *Spiral Jetty*, en 1970, cuando vivía en Greenwich Village a dos manzanas del Hudson, pero nunca consiguió hacerla realidad. Al fin, durante dos semanas se la pudo ver navegando a lo largo del Hudson y el East, dando vueltas en torno a Manhattan, un paisaje de tierras, rocas y árboles, remolcado en una barcaza de 27 x 9 metros. Smithson estaba obsesionado por las ruinas hechas por el hombre: montones de escoria, chatarra, minas a cielo abierto abandonadas, canteras agotadas, lagunas y arroyos contaminados, el cúmulo de desperdicios que ocupaba Central Park antes de la llegada de Frederick Law Olmsted. En los años en que imaginó su barca flotante había comenzado también a inventar territorios y geografías, lugares de la mente para los que trazaba mapas y dibujos. Resultan lógicos su interés declarado por el trabajo de Frederick Law Olmsted en Central Park al crear una topografía artificial en un terreno baldío y la admiración que siempre manifestó por quien sería su figura de referencia. El muelle en espiral fue la construcción sublime de uno de estos paisajes imaginados. Central Park sería siempre su paradigma de otro gran territorio inventado y utilizó recurrentemente el ejemplo de Olmsted en sus reflexiones. Sería precisamente su último artículo, publicado en febrero de 1973 en *Artforum*, cinco meses antes de su muerte ("Frederick Law Olmsted and the Dialectical

Partida hacia Venecia. Fotografía del estudio de Aldo Rossi

Siluetas de la Dogana, Teatro del Mundo y santuario de Il Redentore. Fotografía de Antonio Martinelli

Emplazamiento del Teatro del Mundo en la Punta de la Dogana, Venecia. Fotografía de Antonio Martinelli

Teatro del Mundo, de Venecia a Dubrovnik. Fotografía de Antonio Martinelli

Teatro del Mundo llegando a Dubrovnik. Fotografía del estudio de Aldo Rossi

Emplazamiento del Teatro del Mundo en el Puerto de Dubrovnik. Fotografía de Antonio Martinelli



Landscape”), el que saldaría su deuda con el gran arquitecto del paisaje americano a propósito de una exposición celebrada en el Whitney, con mapas, fotografías y documentos del trabajo de Olmsted. El artista imaginó en este escrito una obra conceptual que recreara el proceso artístico original de Olmsted y que al mismo tiempo, según su idea de reciclaje artístico, restaurase Central Park, por entonces decrepito, y algún otro parque o paisaje necesitado en aquel Nueva York en crisis fiscal: una escultura de fango extraído del estanque y depositado en algún lugar de la ciudad que necesitara rellenos, documentada con películas y fotografías. Smithson moriría muy poco después mientras trabajaba en *Amarillo Ramp* y la escultura de fango nunca llegó a realizarse. La *Isla Flotante* sería el homenaje de Smithson al diseño de Olmsted. Con este bucle melancólico, Smithson conseguía a título póstumo invertir la relación de contigüidad entre lugar real y lugar representado, algo sobre lo que trabajó a lo largo de su vida. Finalmente dejaba su huella en el parque: los árboles usados en la isla fueron donados a los conservadores de Central Park y replantados a lo largo del mismo. Los neoyorquinos que la vieron navegar pudieron contemplar otro fragmento de un paisaje trasladándose a través del tiempo y de las aguas.

3. “*He visto en la arquitectura el instrumento que permite el acontecer de un hecho*”. En su referida autobiografía Aldo Rossi escribió así sobre el teatro, y acaso sea el de su Teatro del Mundo para la Bienal veneciana, más allá de su impronta posmoderna, el proyecto en que el arquitecto mejor plasmó el ideal de trascendencia de los límites del espacio y del tiempo que relataba su necrológica. Rossi proyectó un teatro-nave rememorando los teatros que circulaban sobre las aguas de La Laguna en el siglo XVIII y alteraban la imagen de la ciudad. Estos pabellones flotantes solían ser baldaquinos circulares rodeados de columnas, estructuras festivas efímeras, como torres, arcos de triunfo o fuentes. El Teatro del Mundo fue construido en 1979 en los astilleros de La Fusina, donde fue plantado sobre vigas de hierro soldadas a modo de balsa, y fue llevado por mar con un remolcador hasta la Punta de la Dogana, acaso el lugar más hermoso en que pueda atracar edificio alguno, un lugar que hacía pensar a Rossi en “*aquel sitio en el que la arquitectura termina y comienza el mundo de la imaginación y lo irracional*”. Debido a la disposición de las ventanas, Venecia siempre aparecía como telón de fondo. Le gustaba que el teatro fuera “*una nave que sufriera los movimientos de La Laguna, las ligeras oscilaciones, el subir y bajar, y de hecho, en la galería más alta, hubo quien sufrió un ligero mareo que distraía la atención y que venía aumentado por la visión del horizonte del mar a través de las ventanas*”. En aquel lugar permaneció anclado durante la Bienal. Después viajó por el Adriático a la costa dalmata, recalando en el puerto de Dubrovnik de la Yugoslavia de Tito, una antigua colonia veneciana, hasta que posteriormente fue desmantelado, como lo sería aquella misma Yugoslavia. Imagino que el trayecto del teatro por los mares resultaría de un realismo mágico similar a la azarosa travesía del obelisco hasta Inglaterra o aquel otro recorrido por Central Park.

STEM arquitectes

Esteve Aymerich, Inés de Rivera, Ton Salvadó

Osario-Memorial de la Batalla del Ebro

OSARIO-MEMORIAL DE LA BATALLA DEL EBRO

Camposines, La Fatarella (Terra Alta)

Primer premio concurso 2003, Proyecto 2003, Obra 2004-2005

Arquitectos STEM arquitectes_ Esteve Aymerich, Inés de Rivera, Ton Salvadó **Colaboradores** Mariona Genís, arquitecto, Rafael Crespo, estudiante, Àngel Obiol, arquitecto, estructura, Judith Dabán, aparejador proyecto, Ernest Valls, aparejador obra **Promotor** COMEBE Consorci per al Memorial dels Espais de La Batalla de l'Ebre **Constructor** Construccions Jaén-Vallès (Llibert Fontoba, jefe de obra) **Fotografias** STEM arquitectes



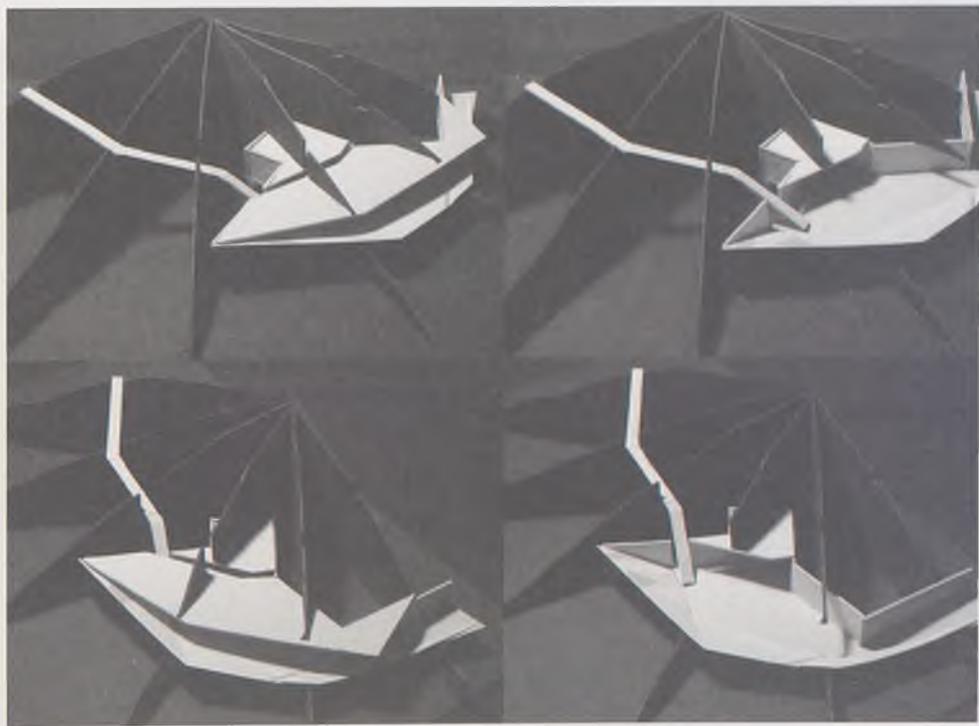
Planta, sección y perspectiva del anteproyecto



Maqueta del anteproyecto

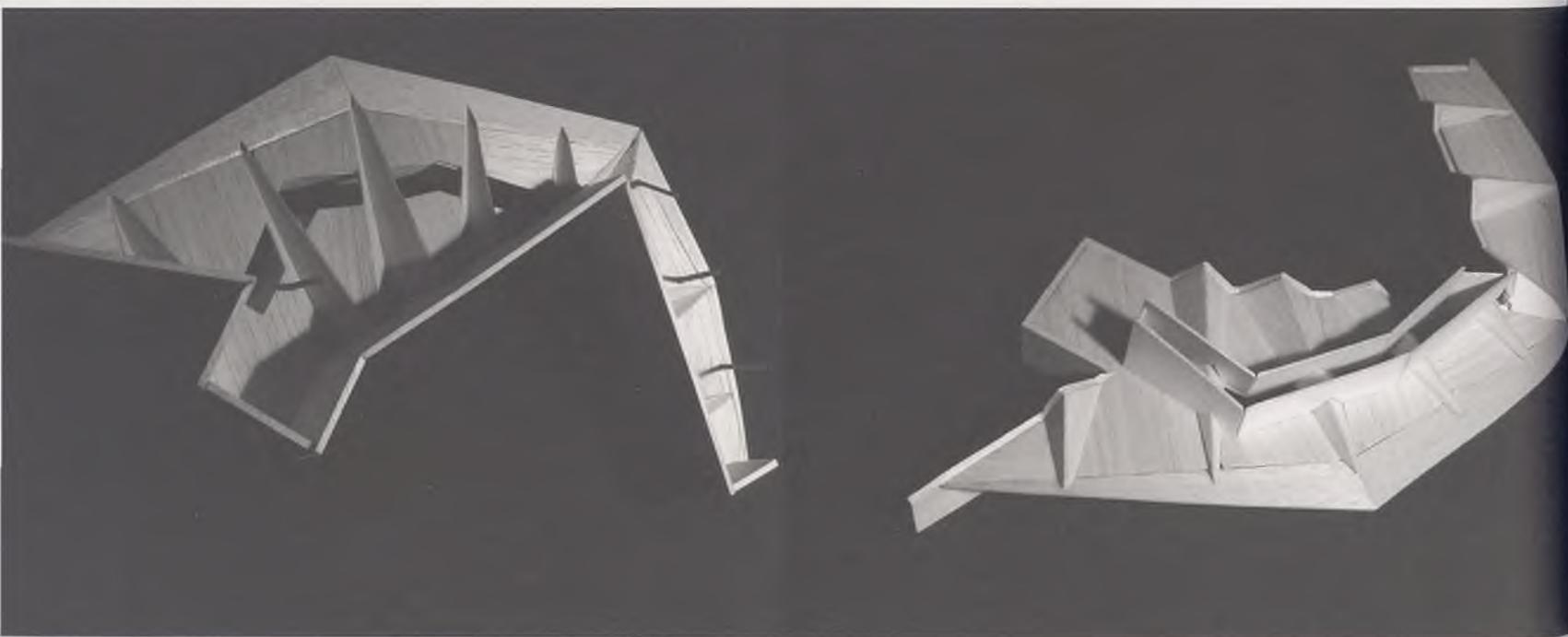


Maquetas, plantas y sección del segundo proyecto



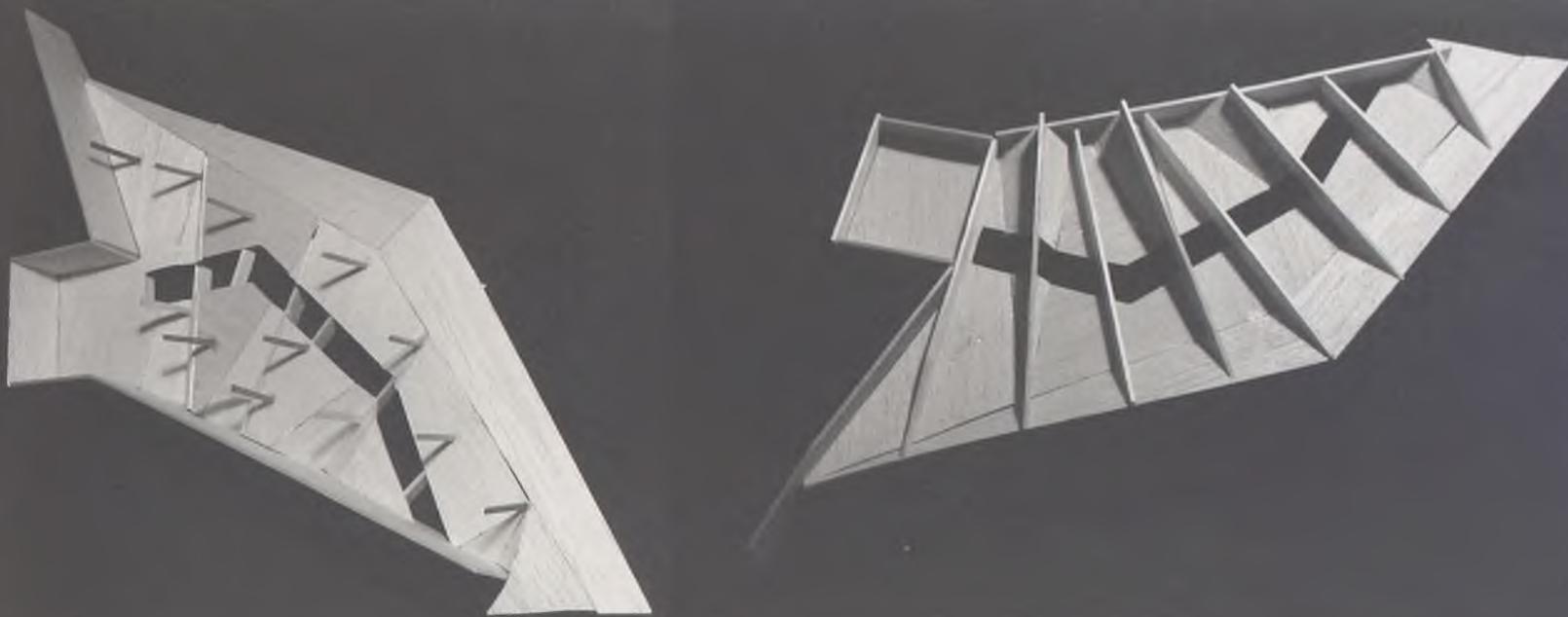
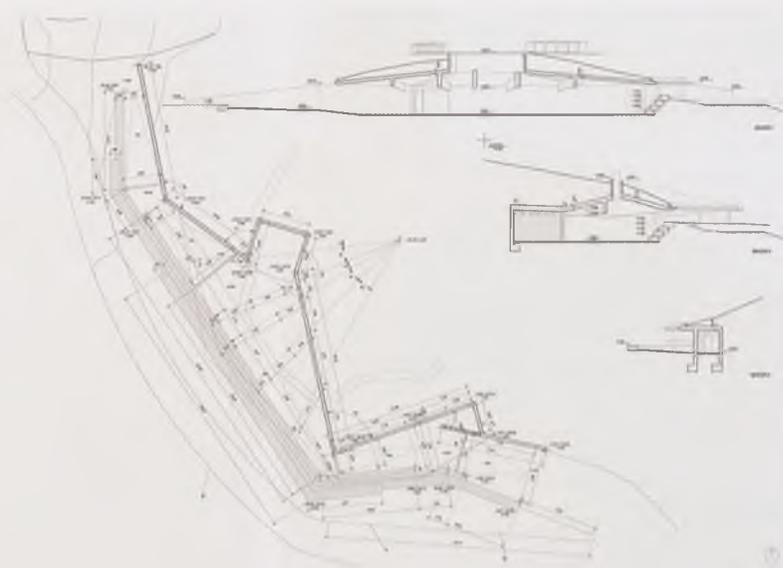
Se trata de la construcción de un espacio para el depósito y memorial de las víctimas de la Batalla del Ebro, en uno de los lugares que fue más activo, Sant Bartomeu de Camposines, en el término municipal de La Fatarella. El proyecto forma parte de la museificación de la Batalla del Ebro, que incluye algunos de los escenarios más trascendentes de la batalla. El lugar elegido, en la parte más baja y llana de La Fatarella, la pequeña colina de Sant Bartomeu, tiene doble significado, porque si bien es uno de los lugares que parecen fundacionales de La Fatarella, también lo es por ser uno de los escenarios más singulares de la batalla. El proyecto tiene un carácter simbólico, y a la vez de encuentro y reposo. Quiere ser un lugar que, a pesar de su importante uso –alojar los restos de los cadáveres que se vayan encontrando en el proceso de excavación, de todos aquellos que murieron en la batalla–, también propicie el recogimiento. Uno de los restos más simbólicos de la batalla son las trincheras, desde las que se realizaban tareas de vigilancia, defensa... Los restos de las trincheras de Sant Bartomeu son el inicio para el proyecto del Osario-Memorial.

A veces el lugar aparece por expansión desde el interior, a veces el interior aparece por excavación desde el lugar. Al menos así nos pareció en el concurso, donde imaginamos una caverna bajo el trazado de los restos de una de las trincheras de la batalla, convertida en lucernario. Esa caverna, visible



a lo lejos como una grieta en la ladera, contenía un pequeño recinto de madera de cinco por cinco metros, donde se deberían depositar los restos anónimos de los soldados, que murieron en ambos bandos durante semanas de lucha. Teníamos que imaginar cómo cubrir la caverna que debía sostener el peso de la colina, pero las razones económicas se encargaron de recortar las discusiones de geometría estructural. En esa retracción, la trinchera-lucernario continuó como trinchera-escalera, hasta conducir al lomo de la colina y desde la trinchera divisar el paisaje de la batalla. Algunos han visto recuerdos de alambradas en nuestros simples mallazos protectores de la grieta vertical.

Luego, en el interior, un paisaje algo onírico, con los taludes de grandes cantos rodados, que alguien explicó como metáforas de los amontonamientos de sacos del frente de combate, y con la gran caja de madera que frente a los muros de hormigón deberá contener los huesos rescatados del campo de batalla. Un paisaje interno inserto en el paisaje vegetal, aunque rural, agrícola, que hace un tiempo fue lugar de fuego cruzado.



Maquetas, plantas y sección del segundo proyecto





Eduardo Belzunce, Ángel Santamaría, Miguel Ángel del Valle

Auditorio de Ciudad Real

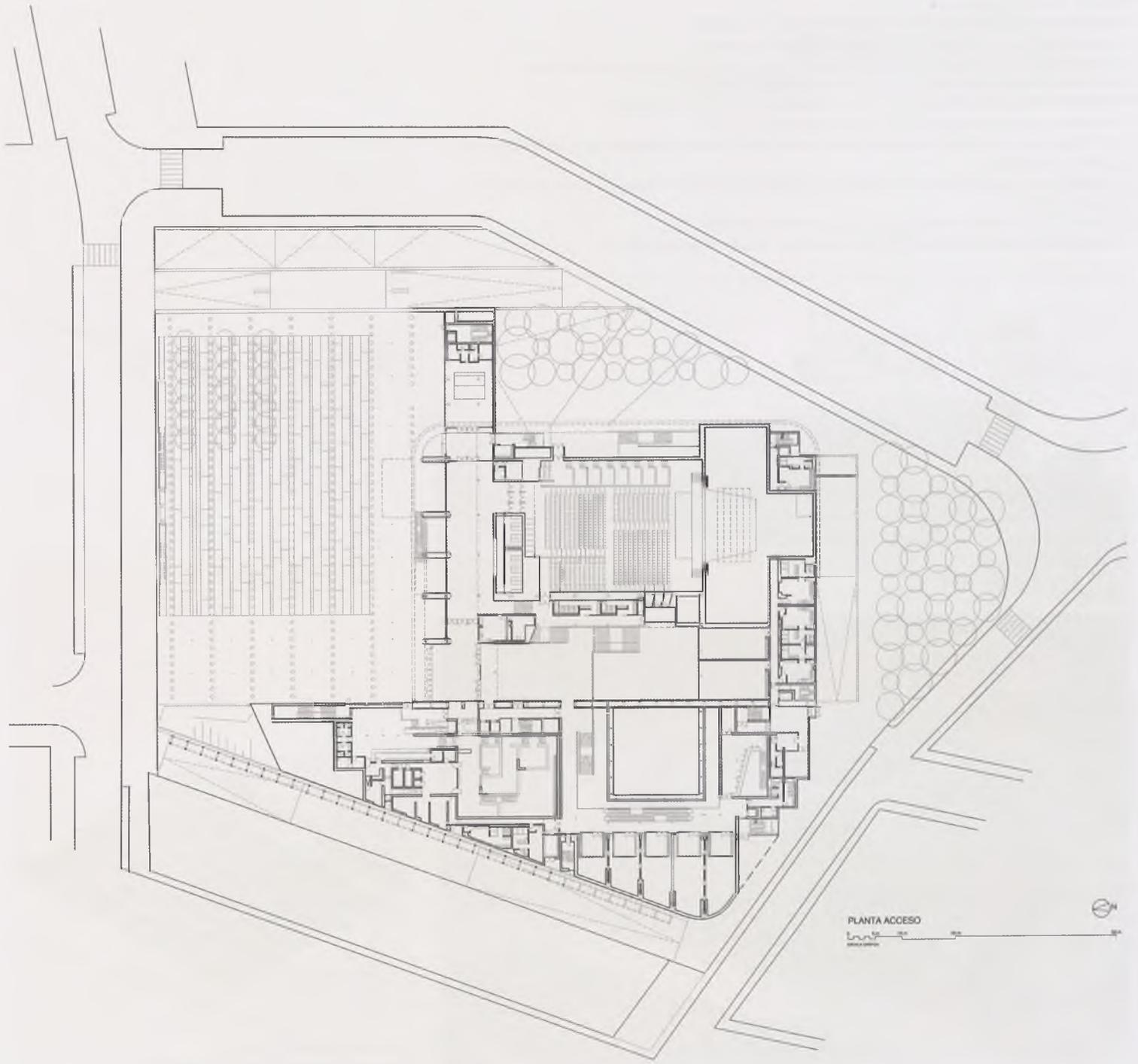
TEATRO-AUDITORIO Y CENTRO DE LAS ARTES CONTEMPORÁNEAS

Ciudad Real

Primer premio concurso 2005

Arquitectos Eduardo Belzunce, Ángel Santamaría, Miguel Ángel del Valle **Colaboradores** Marta Pérez, Carlos Revuelta, Daniel Vaquero, arquitectos, David Gil, Manuel Reyes, Luis Sainero, arquitectos técnicos, Jorge Aguirre, Rosa Callejas, Luis López, Patricia Marrero, estudiantes de arquitectura, María Doñabeitia, coordinación equipamiento y maquinaria escénica **Asistencia Técnica** Arkias Arquitectura S.L. **Estructura** Valladares Ingeniería **Instalaciones** Etecam, Valladares Ingeniería **Promotor** Empresa Municipal de Suelo, Urbanismo y Vivienda de Ciudad Real S.L. (EMUSVI)





La condición fronteriza del solar.

Resolver la relación entre la ciudad y el entorno edificado más inmediato.

Poseer un carácter que lo singularice del tejido residencial circundante.

Una forma autónoma, emergente, referencial, capaz de ser un nodo que organice su entorno cercano.

Una fachada continua como telón que lo envuelve en todo su desarrollo.

Un sugerente espectáculo urbano ante el que los ciudadanos no pasarán inadvertidos.

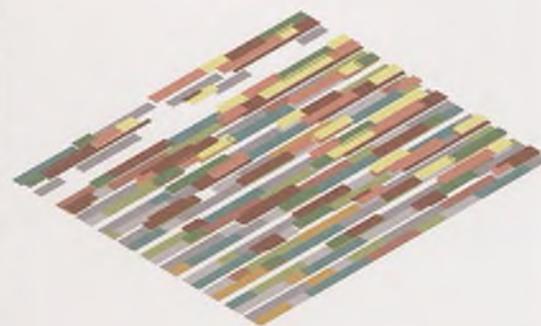
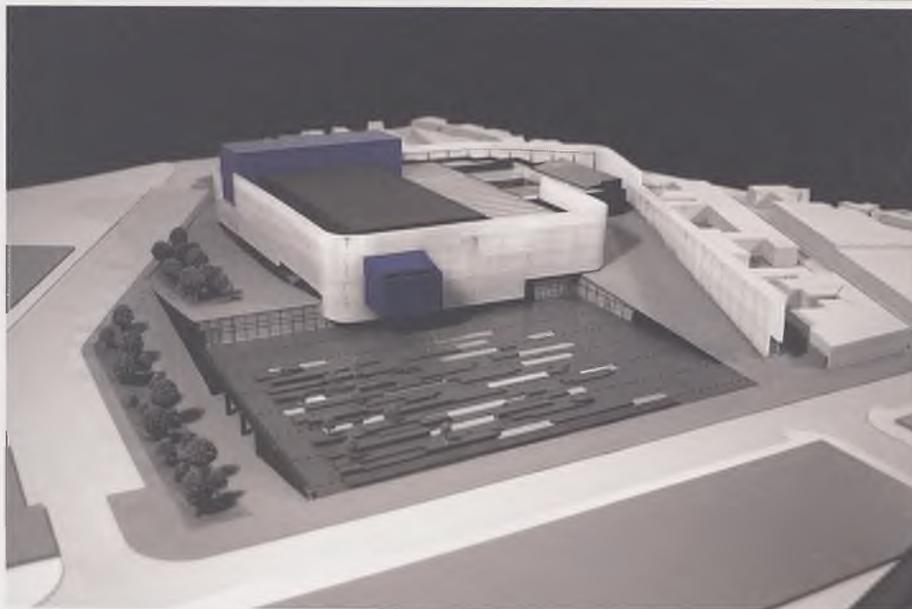
Futuro escenario de la pulsante vida de una ciudad en transformación.

Que permita transformaciones que faciliten tanto el cambio de uso como la simultaneidad o independencia de las actividades a desarrollar.

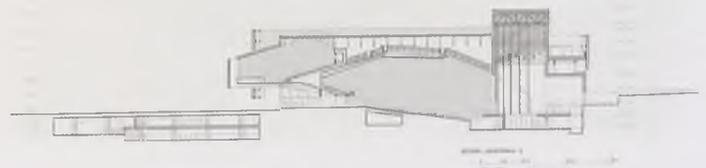
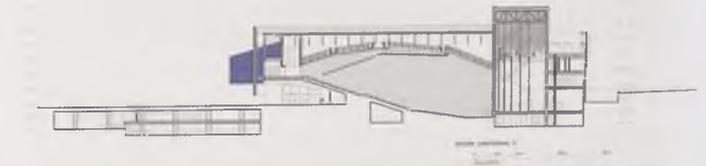
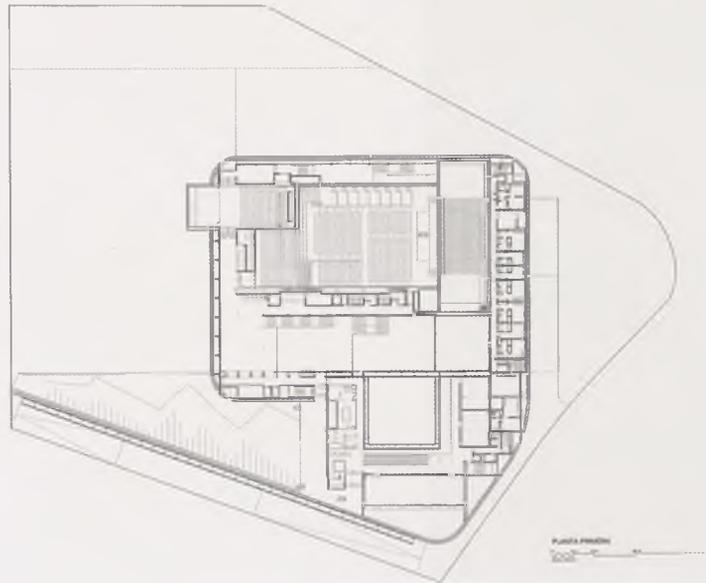
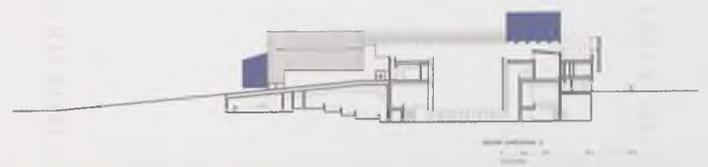
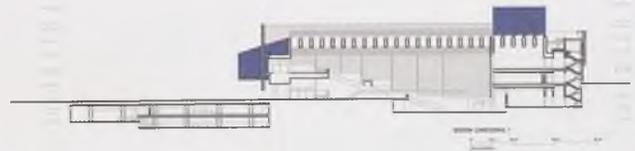
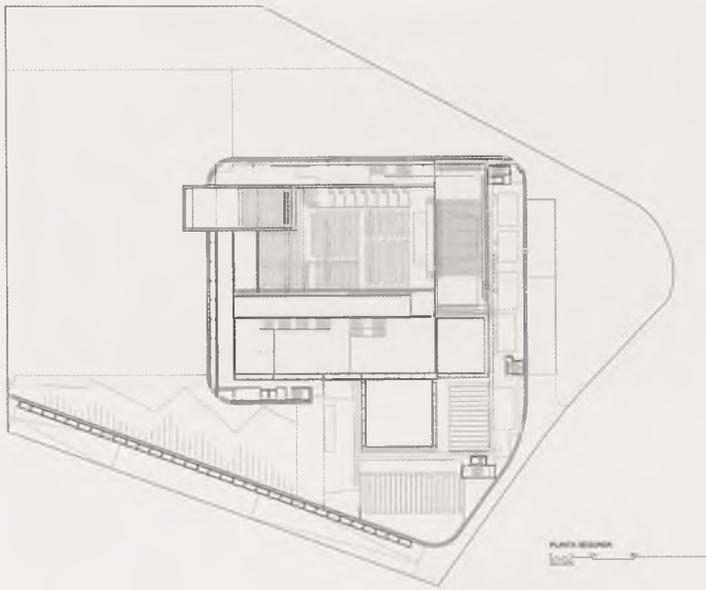
El vestíbulo será el espacio donde se establezcan las comunicaciones y las relaciones, y podrá apropiarse del gran patio interior.

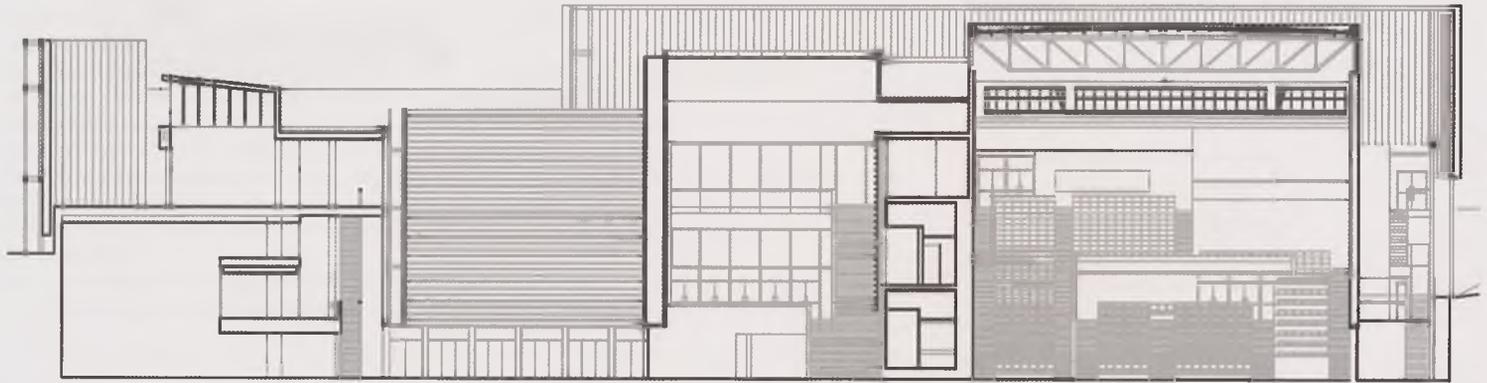
La sala principal se concibe como una gran caja portante de hormigón.

Sus proporciones garantizan unas condiciones de audición y visión de probada eficacia.

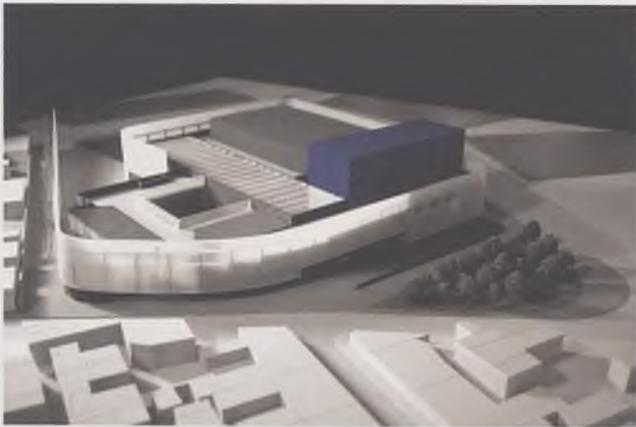


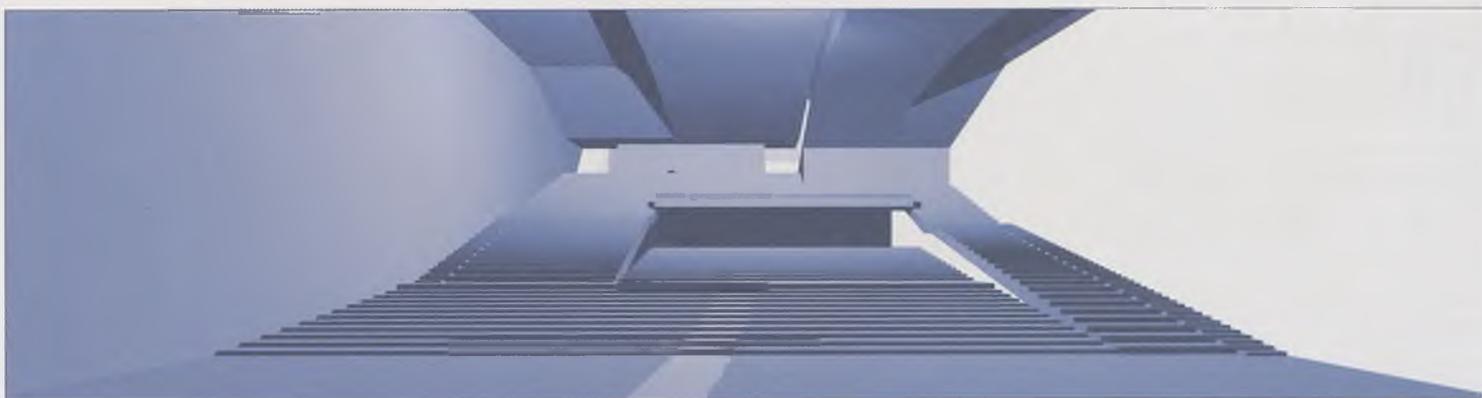
Pavimentación de la plaza de acceso.
Plantas primera y segunda y secciones longitudinales





Sección transversal y vistas de la sala principal





Joel Sternfeld

Stranger Passing

Douglas R. Nickel

Perfectos desconocidos

Los retratos son distintos de otros tipos de imágenes, y las fotografías de retratos son aún más excepcionales. Como animales sociales, los seres humanos tenemos latente en nuestro interior una respuesta primaria –mitad miedo, mitad atracción– a la presencia cercana de otra persona. Y un resquicio de ese instinto aparece al ver las representaciones que hacemos de nosotros mismos. Éste vestigio distingue el retrato de, por ejemplo, un paisaje o una naturaleza muerta: el pequeño chimpancé preferirá una réplica de su madre en forma de alambre a la comida o el agua. En la Toscana del siglo XV, ciertos enemigos del estado eran juzgados y castigados mediante el uso de la *pittura infamante*. En lugar de encarcelar o ejercer la fuerza contra el responsable del delito, se encargaba pintar su retrato, que luego era colocado al lado del ayuntamiento para que la plebe lo zarandeara, quemara o crucificara. La iconoclastia, los muñecos de vudú y la ejecución de figuras que representan a líderes políticos tienen en común este tipo de respuesta irracional, evidenciando lo que el antropólogo James George Frazer una vez llamó “magia por imitación”. A cierto nivel por debajo de la conciencia, un



Un abogado yendo a la lavandería, Nueva York, Nueva York, octubre de 1988

reflejo de empatía confunde la imagen con su sujeto, aceptándola como sustituto. Si el retrato tradicional debe su fuerza a la similitud, la invención de la fotografía en el siglo XIX concedió capacidades insospechadas a la "magia por imitación". El uso del retrato estaba muy extendido en los estratos más altos y (ocasionalmente) en los más bajos de la sociedad. La fotografía, al ser relativamente costeable y fácil de realizar, permitió a las clases medias ocupar su lugar. La burguesía adoptó el ritual de la auto-representación con entusiasmo, aunque no sin un particular residuo de superstición. El novelista Balzac temía ser despojado de una parte de su espíritu al ser fotografiado; en un daguerrotipo temprano se ve al escultor Thorvaldsen haciendo furtivamente la señal contra el "mal de ojo" para protegerse de las desgracias del mundo fantasmal. Además, se aprendió que una imagen mostrándose victorioso en las barricadas podría ser más tarde utilizada para identificarte y acusarte de insurrección. La fotografía ocupó su lugar como instrumento de la clase media, pero su precisa capacidad de descripción se reveló demasiado eficaz: instantáneas en traje de baño, radiografías de la dentadura y nuestros anuarios de la escuela secundaria no han hecho más que amplificar una ansiedad congénita de que la fotografía es capaz de mostrar más de lo que queremos de nosotros mismos, y no lo suficiente de quienes creemos que somos. Así, cuando Joel Sternfeld hace que América pose para sus retratos, sería de esperar que esto suscitase en sus sujetos cierta curiosidad e incluso exhibicionismo —el apetito moderno por la fama, por pequeña o ambigua que ésta resulte—. Pero también podría generar una



Un hombre de camino a casa, Washington Market Park, Nueva York, Nueva York, agosto de 1997

Una mujer con su correo, Chesterfield, Missouri, junio de 1999

reserva natural y lógica, dados los encuentros anteriores con encuestadores, panfletarios y otros vendedores engañosos. De forma intermitente, durante casi quince años, Sternfeld condujo por todo el país, plantando su cámara de gran formato y sorteando temporales y otros obstáculos para registrar, de manera inteligente, intuitiva y subjetiva, el aspecto de los estadounidenses de finales de siglo. Quizás lo que más llama la atención sobre el proyecto es cómo tantas personas prestaron sus almas mortales de forma tan aventurada a un perfecto desconocido de la ciudad de Nueva York. Las fotografías de Sternfeld son diferentes de las de otros fotógrafos. Podría resultar fácil infravalorarlas. Invitan a la especulación, ofreciéndonos esa engañosa sensación de que sabemos exactamente lo que pretende el fotógrafo. Parecen fotografías de aficionados, en las que cada una se aproxima a ese instante azaroso que prescinde de elementos premeditados, reforzando así su integridad. Pertenecen de forma imperturbable a su tiempo, al igual que las marcas, aparatos electrónicos, indumentaria para el ocio, y vehículos. Dependiendo de dónde te sitúes, pueden ser interpretadas como críticas, irónicas y políticas, o como serias, solemnes e ilustrativas. Son a veces humorísticas, pero de ese modo freudiano y nervioso que esconde una verdad más profunda. En cierto sentido, no son en absoluto retratos. Si el retrato históricamente rememora la apariencia de figuras significativas y sus vidas ejemplares y notorias, las personas retratadas por Sternfeld no tienen un significado manifiesto como creadoras de historia. El retrato funciona como un nombre propio, que define una identidad que permite que seas reconoci-

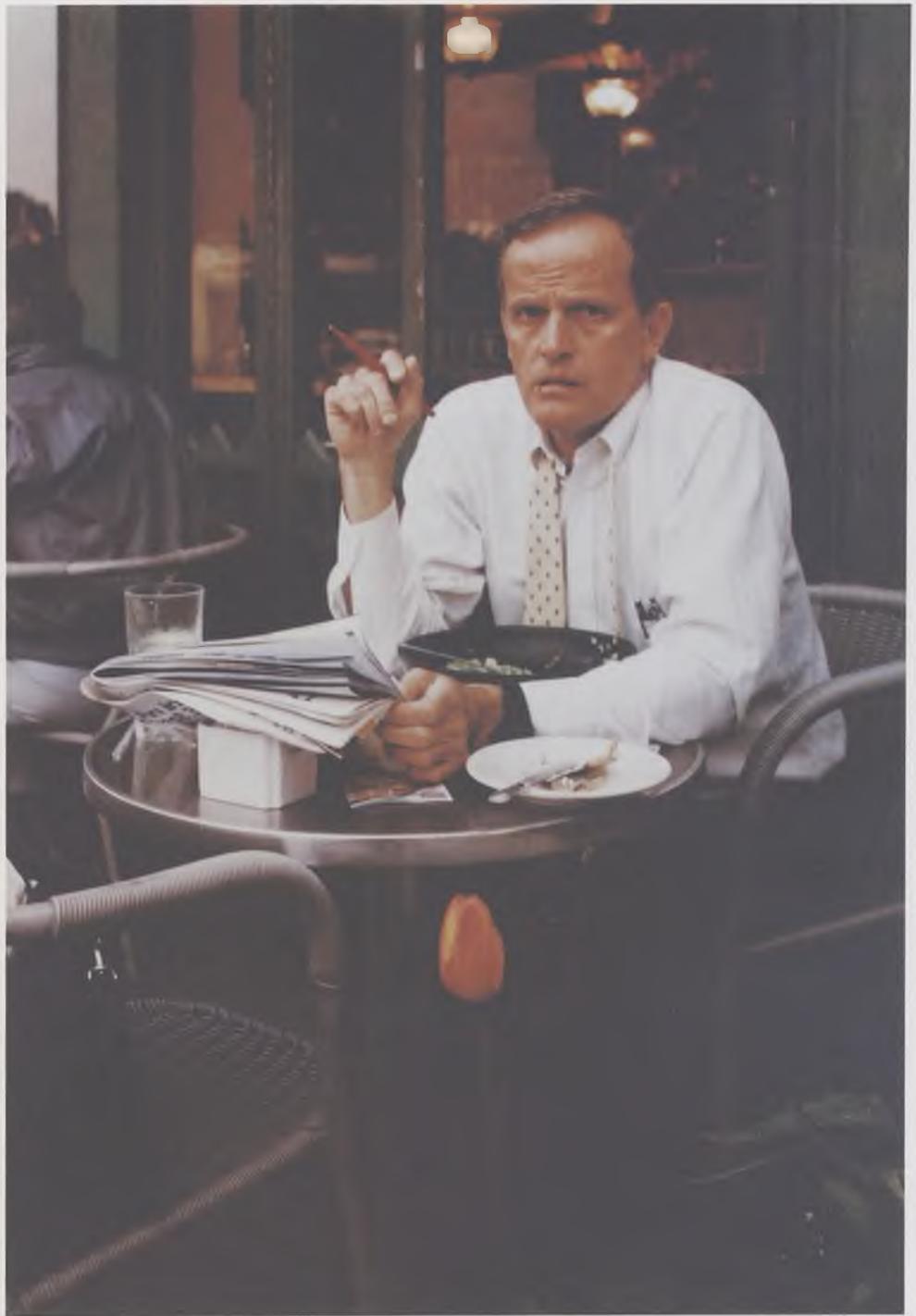


Diseñador de páginas web de camino a casa, Montana, julio de 1998

Una pareja el día de su boda, Falmouth, Maine, agosto de 1997

do. Sin embargo, lo más destacado de la lista de personas retratadas por Sternfeld es la falta de representatividad de estos individuos que deberían funcionar como tipos: los mecanismos de identificación están presentes, pero la esperada coincidencia de imagen y *status* está conscientemente evitada. El retrato oficial, como el nombrar, dependen de la especificidad, la exclusividad, mientras que los retratos de Sternfeld tratan a sus sujetos simultáneamente de manera singular pero típica. Aceptamos que el abogado que se para a leer el periódico de camino a la lavandería es un tipo, que representa a otros abogados, otros hombres blancos, otros treintañeros, otras personas que leen el *Times* y que llevan su ropa a la lavandería. El catálogo de tipos no es algo nuevo en la fotografía ni en el arte o la ciencia. A finales del siglo XVIII, el teólogo suizo Johann Caspar Lavater elaboró una exhaustiva teoría de la fisonomía, un sistema de análisis, que creía que los rasgos faciales definían a los individuos de forma genérica, de acuerdo con los distintos tipos de personalidad. El concepto era simple: se pensaba que la apariencia física reflejaba la verdad, aunque estuviera escondida; reflejaba la moralidad de la persona, de manera que a través de la expresión de una persona se podía conocer su personalidad. Lavater señaló a través de ilustraciones a qué debería parecerse una frente noble, o la oreja de un criminal. En términos generales sostuvo la teoría de que la belleza equivalía a la virtud y la fealdad al vicio.

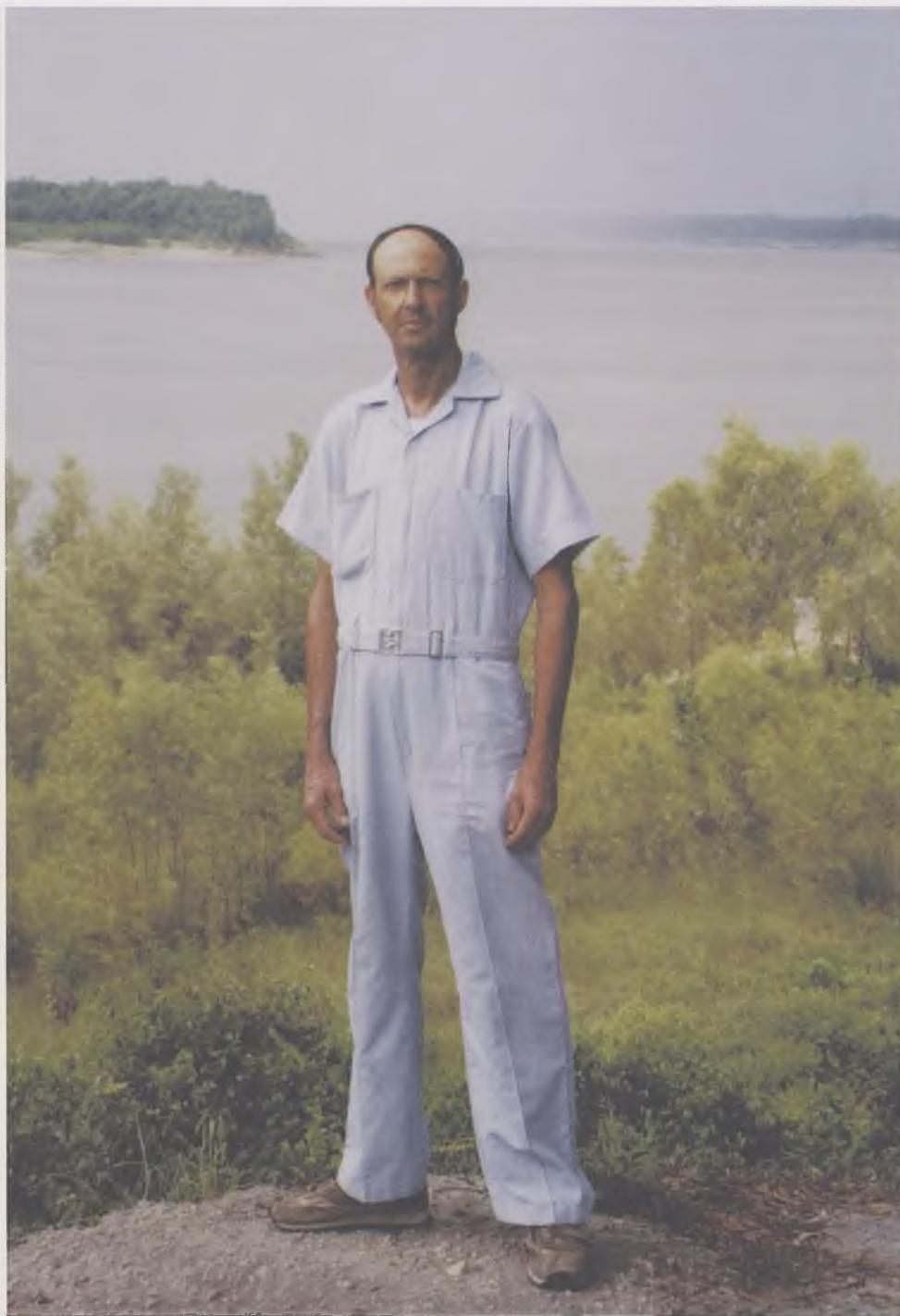
La urgencia por teñir la interpretación subjetiva con criterios objetivos es una marca de la modernidad que continúa suscitando debate. Cuando el fotógrafo alemán August Sander



*Ejecutivo de banca a la hora del almuerzo,
Nueva York, Nueva York, junio de 1998*

comenzó su proyecto monumental *Gente del siglo XX* en los años veinte, la idea de que el rostro reflejaba el alma de una persona, estaba ya desacreditada, pero la creencia de que el aspecto y la identidad estaban interrelacionadas no lo estaba. Sander, cambiando los términos, aspiraba de forma más metafórica a registrar “la imagen fisonómica de toda una generación”. “Más que nada, la fisonomía significa la comprensión de la naturaleza humana”, explicó en un programa de radio en 1931. “Nosotros reconocemos a las personas y las distinguimos unas de otras por su apariencia. Podemos deducir según su aspecto qué trabajo hacen o no hacen; podemos ver en su cara su estado de ánimo, puesto que la vida, inevitablemente nos deja huella en nuestra cara”. Como en el libro medieval *Book of Trades*, la identidad individual está eclipsada por la función pública y la posición social del sujeto, de cuyo *status* hablan los atributos (vestimenta, peinados, posesiones) actuando como códigos visuales que lo convierten en icono.

Si los esfuerzos de Sternfeld se aproximan más al modelo de tipos que al retrato oficial, lo hace como una precisa evolución de la idea de Sander. En el caso de Sternfeld, la crítica conlleva dos pasos. El fotógrafo utiliza los métodos objetivos del documental clásico. Por ejemplo, en todas las fotografías de la serie, la distancia de la cámara al sujeto es siempre la misma —una distancia respetuosa y segura que implica capacidad descriptiva y eficacia taxonómica; todos los sujetos miran a la cámara, teniendo así contacto visual con nosotros, lo que aparentemente nos permite realizar un análisis comparativo; los participantes de pie (o sentados) están quietos, mostrándose de



*Un hombre en la orilla del río Mississippi,
Baton Rouge, Louisiana, agosto de 1985*

manera estática (Lavater se dio cuenta de que la fisonomía podía sólo leerse en rasgos en reposo: “la acción o la emoción confunde lo esencial con lo temporal”). Los sujetos son presentados *in situ*, en un escenario del cual ellos podrían ser considerados indígenas, sin nada que sugiera que el fotógrafo ha intervenido de alguna forma en la pureza del lugar donde fueron encontrados. Excepto la disposición de las posturas, todo apunta al descubrimiento de un espécimen en su medio.

Sin embargo, en segundo lugar, las apariencias y expectativas del procedimiento documental se ven alteradas. En el universo de Sander, un granjero tiene que parecer un granjero y el mendigo tiene que parecer un desempleado. El inversor que retrata Sternfeld o la criada del Upper East Side podrían perfectamente encajar con nuestros estereotipos de estos personajes, pero entonces aparece el retrato de un joven desaliñado con vaqueros rotos y gorro de ski, que resulta ser un diseñador de páginas web. El tipo con una lamentable muñeca en los brazos, una mujer sosteniendo un conejo, ¿qué tipos sociales representan estas personas? Encontramos en el trabajo de Sternfeld algunas soluciones provisionales al problema de seguir manteniéndonos humanos. Tememos a estas personas y a la vez nos sentimos atraídos hacia ellas. Respondemos a la intensidad de sus miradas. Tenemos la oportunidad de devolverles la mirada desde una relativa seguridad. Incluso nos podemos sentir conmovidos.



Niños volviendo a casa del colegio, Harrisonburg, Virginia, mayo de 1999

Un hombre llenando botellas en una fuente, Sprott, Alabama, abril de 1999

Luis Martínez Santa-María

Desdén a lo genérico

En los antiguos billetes de pesetas, los dibujos del Escorial o de la Alhambra, junto a las firmas también irrepitibles de los gobernadores y otros cargos relevantes del Banco de España, daban crédito, con toda su carga iconográfica, a este papel fiduciario. Es algo por lo que, como arquitectos, hasta podemos sentir un cierto orgullo: que la obra de arquitectura, ese extracto de realidad y originalidad simultáneas, al ocupar el fondo del papel timbrado, venía a avalarlo. Pero en los recientes billetes de euros, estas aligeradas representaciones que se utilizan, porque tal vez no quieren pecar de localistas al circunscribirse a un lugar determinado, casi son cómicas. Y es que los dibujos que en ellos aparecen, al mismo tiempo que cuentan con los componentes precisos para la arquitectura –pues está el dintel, la clave, la imposta o incluso la piedra– exponen cómo carecen del drama que enlaza y sella a estos mismos elementos para revertirlos y volverlos ejemplares e irrepitibles. Falta lo que sería necesario citar abiertamente: un nombre propio. Un nombre propio que, con cada una de las piedras aportadas en la construcción, con cada centímetro y gramo ordenado por el arquitecto, fuese agrandándose.

Donde quiera que se mire define a la arquitectura su desdén a lo genérico. Algo que la hace irrepitible, precisa, distante, orgullosa, exquisita y exacta. Apropiada. Algo que imposibilita su traslado y vuelve sombría la tentativa de su copia. Y ese halo de autenticidad que emana de ella, de la arquitectura que funda y pertenece a un lugar único, es algo a lo que se acogían los billetes para tener algún crédito. No el oro de una lejana e incierta cámara acorazada, sino el oro de un verdadero lugar los respaldaba.





Francisco Jarauta

Construir la ciudad genérica

Este texto corresponde a la conferencia que su autor dictó con el mismo título en el Colegio de Arquitectos de Ciudad Real el día 2 de marzo de 2006.

El debate sobre la arquitectura contemporánea ha dejado de ser hoy un debate autorreferencial. Si en las últimas décadas la discusión había quedado limitada al círculo de tiza de la discusión posmoderna –atenta principalmente a determinados experimentos formales y estéticos–, a partir de los '90 los problemas son otros y la arquitectura hace suyos una serie de nuevos contextos políticos, sociales y culturales, próximos a los grandes cambios que definen y caracterizan nuestra época. Estos cambios son pensados desde una dimensión globalizada que, por una parte, ha permitido superar ciertos esquemas interpretativos y críticos, y, por otra, ha forzado a la arquitectura a plantearse nuevos problemas, más próximos a las condiciones derivadas de los cambios culturales del habitar humano.

El mapa que resulta de este cambio de posición es sorprendente. La arquitectura ha pasado a ser en estos momentos uno de los laboratorios de análisis y discusión más activos con relación al debate contemporáneo sobre los grandes cambios civilizatorios que la humanidad está en proceso de realizar. Esta relación con la época atraviesa hoy en día dos frentes complementarios de cuestiones que en su articulación posibilitan un nuevo discurso y unas nuevas propuestas.

El primero de ellos tiene que ver con la emergencia de nuevos problemas, derivados principalmente del crecimiento de la población mundial y de su distribución urbana. Hemos asistido a lo largo del siglo XX a un cambio cualitativo de incalculables consecuencias. De los 1.300 millones de habitantes de comienzos de siglo, se ha pasado a 5.500 a finales del XX. De esta población, en 1900 sólo el 10% vivía en ciudades; en el año 2000 la población urbana superaba el 50%, indicando esta tendencia un proceso irreversible que no es necesario comentar aquí, pero que anuncia una transformación radical del mapa urbano heredado del siglo XX. Sin entrar en más análisis, el factor demográfico ha sido uno de los agentes más importantes de la transformación del mundo contemporáneo. Una lectura detenida de los análisis de Paul Kennedy o del *Global Urban Observatory* nos permitiría situar este problema como la matriz más dinámica respecto a otros numerosos problemas que recorren por igual aspectos que tienen que ver con los flujos migratorios, la aparición de las nuevas grandes concentraciones urbanas, la depauperización de los sistemas de vida, la crisis de las identidades culturales. Bastaría recordar cómo de las 33 megápolis anunciadas para 2015, 27 estarán situadas en los países menos desarrollados y de las cuales 19 estarán en Asia.

Este mapa humano, frente al que es difícil ser neutral, ha planteado nuevos y acuciantes interrogantes que la arquitectura contemporánea ha hecho suyos. En primer lugar, la ciudad ha pasado a ser uno de los problemas centrales de la discusión, convirtiéndolo en el espacio que mejor articula todas las variantes culturales, socia-

Olivo Barbieri, *Site Specific*
Shanghai, 2004

les, antropológicas con las que la arquitectura dialoga. En él convergen procesos complementarios que deciden la urgencia de un repensamiento.

Por una parte, en un proceso de desterritorialización progresiva de lo político, la ciudad pasa a ser el lugar más real políticamente hablando. La abstracción creciente que afecta a los sistemas de representación política, inscritos en la tendencia a una cada día más fuerte globalización, la defensa de lo local como espacio y marco de identificación básica adquiere una dimensión nueva que puede concretarse en todas aquellas dimensiones que definen social y culturalmente el proyecto de una sociedad determinada. Este espacio coincide con el territorio de lo local, llámese ciudad, región, etc. Pero de todas estas variantes, es la ciudad la que define mejor la particularidad específica de las formas de habitar. Nace así una complejidad nueva que, en la tensión global/local, se decanta hacia la defensa de aquellos sistemas de representación capaces de actuar como referentes funcionales de lo social, cultural y político. En la ciudad se proyecta, se construye el espacio social, se intercambian aquellos sistemas simbólicos que desde la apropiación individual hace posible una identidad cultural básica transitoria.

Pero, al mismo tiempo, la ciudad se ha convertido en el espacio por excelencia de representación y expresión de las nuevas tensiones sociales, culturales, políticas del mundo contemporáneo. Paradójicamente, a la variante primera que la convertía en el espacio más real políticamente hablando, le acompaña el efecto derivado de una nueva complejidad que problematiza el aparente efecto identitario que se le había atribuido. La ciudad es cada vez más el escenario de derivas y flujos, de encuentros y fugas producidos en el territorio que articula los sujetos que la recorren, sus formas de vida, sus necesidades y ansiedades. Las marcas, las señales de diferenciación e identidad o reconocimiento constituyen una economía de lo simbólico que Richard Sennet o Paul Virilio han identificado en su dimensión funcional. Son ellas las que articulan el difícil equilibrio – cada vez más frágil – de las nuevas complejidades sociales.

Surge así un nuevo territorio urbano que Rem Koolhaas ha definido como *la ciudad genérica*. Escenario de la nueva complejidad, se constituye en la forma urbana que transforma los esquemas de la ciudad histórica, su memoria y fuerza simbólica, para desplazarse hacia el lugar neutro de coexistencia de grupos sociales, culturas, géneros, lenguas, religiones... diferentes. *La ciudad genérica* pasa a ser el nuevo laboratorio de relaciones, miradas, tolerancias, reconocimientos que confrontan directamente el modelo heredado de la antigua ciudad, dominada por la memoria de un tiempo sobre el que se construía la historia de una identidad. El nuevo *cuerpo social* –como escribiera Foucault– se presenta desde las marcas de diferencias múltiples, reunidas apenas en el provisional y frágil modelo de las nuevas relaciones sociales. No se trata de una identidad construida desde el segmento dominante de los tiempos comunes, sino desde la interferencia de tiempos y voces, memorias y narraciones diferentes.

Pero, al mismo tiempo, *la ciudad genérica*, que se construye de acuerdo a la lógica de la expansión y acumulación, representa otro modelo de concebir y mostrar la ciudad. Al debilitamiento de una identidad dominante, le sigue la producción de una estructura urbana radial y periférica, que Pierre Bourdieu ha analizado detenidamente entendiéndola como el lugar de representación negada de lo social. *La ciudad genérica* produce un

nuevo ser social, construido desde la materia híbrida de las diferencias, de las ausencias forzadas por la distancia del lugar de origen, de su voz suspendida, de la mirada extraviada. Este nuevo ser social irrumpe en *la ciudad genérica* descentrando su sistema simbólico de poder, aquel que nombra y legitima los nombres y ritos de la historia hegemónica.

Habitar *la ciudad genérica* conlleva situarse en el espacio abierto de las estructuras difusas que generan los flujos humanos que recorren la ciudad. Este nuevo territorio constituye hoy un desafío creciente al trabajo de proyección y urbanización que la arquitectura tiene que resolver. Los referentes desde los que pensar las respuestas están ahora condicionados tanto por las complejidades nuevas como por las posibilidades de respuesta definidas a partir de las nuevas tecnologías. Es este nuevo lugar, en el que de alguna forma convergen los problemas y las disponibilidades técnicas, el que hace que el trabajo de la arquitectura se enfrente hoy a nuevas respuestas. Posiblemente lo que ha quedado atrás es una tradición difícil de restaurar y que hallaba en los principios del humanismo las referencias programáticas para pensar el proyecto. Hoy todo ha cambiado y proyectar tiene que ver con la necesidad de interpretación y decisión política sobre el territorio emergente del mundo.

Pero entre las ideas y los hechos se abre, de nuevo, la grieta de los usos y olvidos. Cuantas veces regresamos a una nueva lectura de los ideales de la arquitectura del siglo XX, hasta la crisis del movimiento moderno, llegamos a pensar que su dificultad, por no decir fracaso, fue no haber logrado ser una eficaz herramienta para la construcción de formas políticas democráticas o teorías de la igualdad social, tal como Georges Bataille señalara ya en algunos de sus escritos del Collège de Sociologie. La ciudad, el proyecto, fueron siempre pensados desde la necesidad, no de la forma o el canon, sino desde la propia noción de libertad. Es acertadísima la opinión de Jeffrey Kipnis al insistir en la pertinencia de considerar el valor social y cultural de la libertad como una de las metas de la arquitectura, una meta siempre comprometida en el conflicto entre lo individual y lo colectivo; una abstracción que se discute sin posibilidad de resolución por teorías políticas y filosóficas, pero que se halla en la base de toda forma de civilización. No en vano, habría que volver a pensar la democracia como una forma política y su construcción como el trabajo central de un sujeto que sume la compleja determinación de las formas de vida entendidas en su sentido más amplio.

Desde esta perspectiva, la arquitectura incide de manera directa en el territorio culturalmente determinado, pensando, decidiendo el posible sistema de formas que definen el proyecto. Pero éste debe pensar inevitablemente la tensión de aquel territorio para hacer posibles libertades provisionales en situaciones concretas, libertades como las experiencias, como las sensaciones o como aquellos efectos que acompañan la experiencia. Esta frontera que recorre los extremos de la libertad como principio social, fue el territorio preferido de quienes coincidieron en *la Internacional Situacionista* a finales de los '50. Su lucha por la conquista de la libertad en el marco privilegiado de la ciudad, pensado como el lugar natural de los conflictos socio-políticos y de los nuevos cambios sociales. Desde la *dérive* de Guy Debord (entendida como una técnica de tránsito fugaz a través de situaciones cambiantes) al proyecto *New Babylon* de Constant, crecieron una amplia serie de ideas y proyectos cuya intención principal no era otra que la de construir espacios abiertos para sujetos nómadas, cuya forma de vida siempre transitoria iba definiéndose de acuerdo a la lógica de los acontecimientos, tal como sugeriría más tarde la *Walking City*, proyecto realizado por Archigram en 1963.

Al igual que los componentes del movimiento *Arquitectura radical*, que entre 1965 y 1975 cuestionan el modelo de sociedad industrial y sus proyectos urbanos, tal como venían desarrollándose en los años '60 en Europa. Andrea Branzi daba de ella una primera interpretación: “*La arquitectura radical se sitúa en el interior de un movimiento más amplio de liberación del hombre de las tendencias de la cultura contemporánea, liberación individual entendida como rechazo de todos los parámetros formales y morales que, actuando como estructuras inhibitorias, dificultan la realización plena del individuo*”. En este sentido, el término “arquitectura radical” indica más que un movimiento unitario, un *lugar cultural*. En efecto, este *lugar cultural* remitía al amplio debate de ideas que recorre de forma plural las diferentes disciplinas que orientaban la construcción de una civilización industrial, base de la actual. Frente a ella se afirmaban dos dispositivos complementarios: uno, dominado por la crítica de las formas y legitimaciones que acompañaban a la instrumentalización del movimiento moderno, prisionero de aplicaciones y utilidades; otro, la búsqueda de nuevos procedimientos para construir nuevos territorios sobre los que reinventar el orden de lo cotidiano. Tanto en un aspecto como en otro coinciden unos y otros al hacer suya la crítica de una ideología de la forma, de un positivismo de la función y de la mecanización, causas principales de un proceso creciente de abstracción y homologación que dejaba la puerta abierta al abandono de las condiciones humanas del proyecto. Este conflicto entre privado y público, entre individuo y sociedad, que ya había sido planteado por los situacionistas, volvía ahora con nuevos argumentos y proyectos, enmarcado en un contexto cultural y político nuevo.

Se trataba de una crítica que ya a partir de los '50 recorría por igual los planteamientos del arte y la arquitectura, situados entonces en una distancia crítica que interpelará por igual los principios del movimiento moderno y de las vanguardias históricas, los nuevos humanismos o las ilusiones del socialismo utópico. Era necesario ir más allá de las confrontaciones estériles y abrir la cultura del proyecto a otros territorios, tal como los situacionistas habían interpretado. Lo que estaba en juego era la defensa de un nuevo uso social de la cultura frente al proyecto global de una nueva interpretación de lo moderno. En 1968 Archigram definía así las ideas centrales de su trabajo: “*Para los arquitectos la cuestión es saber si la arquitectura participa en la emancipación del hombre o si se opone a ella al fingir un tipo de vida establecido de acuerdo a las tendencias actuales*”. En realidad, se trataba de planes y proyectos nuevos, de gestos liberadores frente a una situación definida a partir de los principios del movimiento moderno.

Frente a una realidad construida desde presupuestos que el Movimiento Moderno terminaba por legitimar, se abría un nuevo espacio utópico en el que era pensable otra historia, otra ciudad, otra forma de habitar. La tensión utópica que había atravesado las vanguardias volvía ahora en el marco crítico y radical de quienes pensaban que la arquitectura se hace con ideas y que es el pensamiento el que define las formas del espacio y la experiencia. Posiblemente lo que ellos proyectaban eran sólo sueños que, en última instancia, son la narración de un deseo que insiste y lucha contra la fatalidad; pero eran los sueños que animaron la idea de una sociedad utópica más allá de las condiciones que la época había hecho suyas.

Una mirada hacia los experimentos de los años 60, a los que nos hemos referido aquí, cobra mayor actualidad si se piensa, como ya dijimos antes, que la arquitectura contemporánea es uno de los espacios en los que de forma más directa inciden los interrogantes acerca de la nueva civilización. Se trata, de nuevo, de defi-

nir los nuevos espacios, las nuevas ciudades, las nuevas formas de habitar, sabiendo que en esta decisión se juega una parte del destino humano, esa pequeña y gran historia que los radicales de los años 60 eligieron como experimento y proyecto propio.

Quizá sea debido a esta ansiedad e insatisfacción o al efecto de una conciencia crítica que se ampara en el deseo de repensar la tensión y competencias que un cierto pensamiento moderno ha atribuido a la arquitectura, que una y otra vez vuelve a ser citada la breve y tajante constatación de Mies van der Rohe, escrita para el programa de la Exposición de Construcción, celebrada en Berlín en 1930 y publicada un año después en el número 7 de *Die Form*: “*La vivienda de nuestro tiempo todavía no existe. Sin embargo, la transformación del modo de vida exige su realización*”. Al final, de una de las décadas más tensas y dramáticas del siglo, el joven Mies establece una relación de observación sobre los hechos –“*la vivienda de nuestro tiempo no existe*”–, para, contra los hechos, afirmar éticamente la exigencia de su realización. Será “*la transformación del modo de vida*” quien, en última instancia, precipite y afirme su existencia. Una transformación inexorable que viene decidida desde las condiciones de una historia sometida, comentará Walter Benjamin, a “*los extraños vientos de lo nuevo*”.

Apenas unos años más tarde, Le Corbusier volvía a interrogar las condiciones del hombre moderno, su forma de habitar: “*Los hombres están mal alojados. Y está en marcha un error irreparable. La casa del hombre que no es cárcel ni espejismo, la casa edificada y la casa espiritual, ¿dónde se encuentra, dónde puede verse? En ningún lado o casi en ningún lado. Es preciso, por tanto, romper el juego con toda urgencia y ponerse a construir para el hombre*”. La arquitectura no tiene otra razón de ser que la de construir para el hombre, una dialéctica compleja que recorre en zig-zag la historia de las ideas y los mapas del mundo. Una historia que se reescribe continuamente para emerger de acuerdo a lógicas no establecidas y que ninguna respuesta consigue inicialmente reconducir. Lo importante es la disposición que reúne el pensar, el construir, el habitar. *Construir, habitar, pensar (Bauen Wohnen Denken)* era el título de la conferencia pronunciada por Martín Heidegger el 5 de agosto de 1951 en el marco de las Darmstädter Gespräche. La intención heideggeriana no era otra que la de abrir una reflexión sobre el proyecto de una reconstrucción que, después de la catástrofe de la guerra, hiciera posible “habitar el mundo”. Él, siempre cercano a Platón, había hecho suya la afirmación de la Carta VII, que definía como tarea de toda filosofía la de “salvar la polis”. Dejando a los diferentes momentos de la historia definir y concretar qué se entiende por “salvar” y qué por “polis”, lo importante aquí es volver a pensar la relación interna que rige la idea del habitar y su construcción. Toda cultura del proyecto recorre la tensión de un afuera que la historia transforma y el lugar de un pensamiento que imagina y construye la polis. Queda abierta la posibilidad de qué tipo de construcción y si ésta terminará decidiéndose en una *Blurring Architecture* que recorre los límites dominados por las sombras, como sugiere Toyo Ito. Un lugar, como el de nuestra época, que hace necesarias y urgentes una reflexión y la correspondiente decisión sobre las nuevas condiciones civilizatorias.



Juan Luis Moraza

La arquitectura del valor

“Los billetes no son sólo un medio de pago, son también piezas de artesanía que reflejan el alma de las naciones que los usan” Willem F. Duisenberg, *Euro Banknote*

Design Exhibition: European Central Bank, Francfort, 2003, p. 7.

“Se necesita un análisis descriptivo de los billetes de banco... Los inocentes cupidos retozando entre los números, las diosas sosteniendo las tablas de la ley, los valientes héroes envainando sus espadas ante las unidades monetarias, son un mundo propio: ornamentando la fachada del infierno” (Walter Benjamin, *Reflexiones*).

En febrero de 1996, el Consejo del Instituto Monetario Europeo (EMI), futuro Banco Central Europeo (ECB), convocó un Concurso para dotar a la UE de una emisión dineraria que suponía una puesta a punto del nuevo orden en el viejo continente para su inserción en el sistema de circulación de la economía genérica. El programa iconográfico constituía un espacio crucial para la definición misma de Europa, más allá del símbolo más o menos abstracto de las doce estrellas –una constelación circular ampliada y ampliable–. Cualquier singularidad nacional o regional debía someterse a la tipología de lo común, lo que supone una profunda discusión histórica, política y cultural: un repertorio de singularidades y diferencias, o bien un mínimo común denominador. Se trata de una polémica trascendental destinada a la formación y el reconocimiento de una identidad más allá de sistemas arancelarios y comerciales, y más acá de una Constitución europea, pues las diferencias ideológicas por encima de la recurrencia a ciertos modelos económicos propios del capitalismo, remiten a proyectos de pasado y futuro que giran alrededor de metáforas religiosas (cristiandad), legales (Derecho, democracia, parlamento), filosóficas (Razón, humanidad), culturales (occidente). En juego el Estilo Europeo, las bases del concurso suponían ya una tesis sobre la relación entre estilo arquitectónico y valor, ofreciendo dos lemas a los concursantes:

“Eras y estilos de Europa: cada billete debe referir a un periodo histórico (‘era’) y a un estilo arquitectónico (‘estilo’) de ese periodo, para ilustrar las ‘eras y estilos de Europa’. Las Eras se asignan a la denominación siguiente:

5€	Clásico	(gris)	120x62 mm.
10€	Románico	(rojo)	127x66 mm.
20€	Gótico	(azul)	133x70 mm.
50€	Renacimiento	(naranja)	140x74 mm.
100€	Barroco y Rococó	(verde)	147x78 mm.
200€	Era del cristal y el hierro	(amarillo-marrón)	153x78 mm.
500€	Arquitectura moderna del siglo XX	(púrpura)	160x78 mm.

“Abstracto / Moderno: cada billete debe mostrar una representación moderna o contemporánea de elementos figurativos y abstractos. Todos los diseños deben asegurar igualdad de género y evitar cualquier inclinación nacional” Ibíd.: p. 11.

El jurado internacional, responsable de decidir entre 35 proyectos –un interesante espectro de concepciones sobre la identidad europea–, estuvo compuesto por renombrados expertos en marketing, diseño e historia del arte, que



consideraron el proyecto presentado por Yves Zimmermann y Ana Alavedra En agradecimiento a Jose M^a Viñuela y al Banco de España, por facilitar la información sobre el Concurso como merecedor del galardón, aunque finalmente fue premiado el proyecto de Robert Kalina, del Oesterreichische Nationalbank, cuyos diseños son los que hoy día utilizamos en Europa. Los diseños ganadores muestran los siete tipos estilísticos propuestos, aplicados a la imagen de tres elementos arquitectónicos convertidos en arquetipos fundamentales: ventanas, puertas y puentes. El jurado apreció en estos tres elementos constructivos metáforas de tránsito, comunicación y apertura. Símbolos, pues, de la comunicación y cooperación entre los ciudadanos europeos, y entre Europa y el resto del mundo... Son imágenes de tipos estilísticos que no refieren a construcciones reales, sino a arquitecturas genéricas: un puente como símbolo de la comunicación, una puerta como metáfora de la apertura: desde el instante en el que algo se tipifica como símbolo, en el momento en que por muy concreto que sea, deviene útil de una significación, su valor se traslada a un plano genérico...

Estilos

"Jamás le entregue un billete barato a la inmortalidad" Robert Moses, cit. Anthony Sampson, *Op. cit.*: p. 196.

"Un hecho es aquello que no necesita significación" Paul Valéry, *Tel Quel 1*: Labor, Barcelona, 1977, p. 85.

En el estilo coinciden el elemento arquitectónico y la metáfora genérica de la institución monumental y política del valor: El estilo (*στυλος*) es la columna, el puntal, la estaca, lo que está de pie (*στα*: estatura, estatus, estatua, éxtasis), aquello que corta el espacio como un punzón (estilete), imponiéndose como aviso, como establecimiento urbano de un poder, como señal, como signo, como un modo. En arquitectura es la forma de enunciar el espacio, el rasgo, la marca específica de un sujeto, de una comunidad, de una época. Unifica y distingue: despliega esa duplicidad entre lo común a varias obras, varios autores... y lo que en su comunidad refleja una distinción respecto a otras obras, otros momentos, otros autores.

Tipos, tipologías, tipismos, provienen del pasado y promueven el porvenir; son evocación, estadística y probabilidad. Son el depósito de experiencias valiosas, manifestación de un saber resultado de innumerables pruebas y errores realizadas durante generaciones que no necesariamente están registrados en catálogos, sino en una cultura inconsciente fijada de modo informal en hábitos constructivos *"La forma del violonchelo es el resultado específico de una tipificación especializada y precisa, por lo que cualquier alteración eficaz resulta difícil. Del mismo modo, los patrones morfológicos en arquitectura muestran esa cualidad sin nombre que refleja la eficacia de cierto modelo en el tiempo"*, Christopher Alexander, en los restos vivientes de la obra y la voz. Esta es la modalidad del estilo como un modo sin modo, ni prescrito ni prescriptivo, como una forma formante.

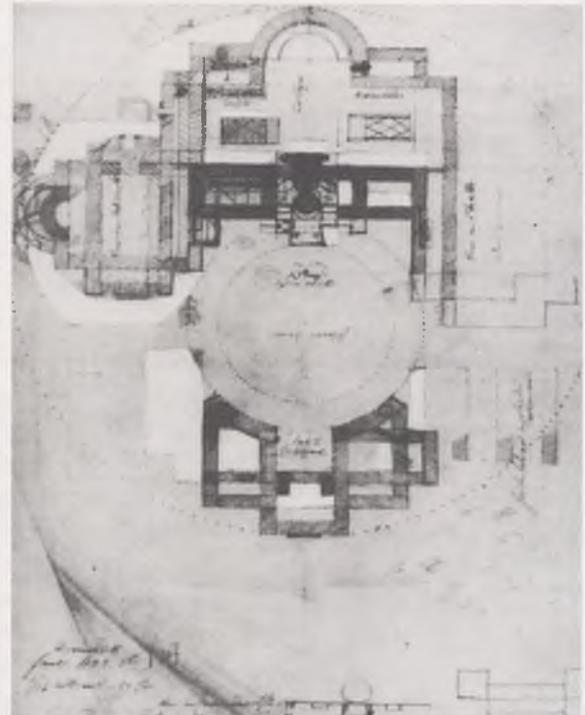
El estilo es el tiempo y el espacio (psíquico, conceptual, formal, cultural) de una articulación precisa y compleja entre lo simbólico, lo imaginario y lo real, entre concepciones, emociones, percepciones, contextos y materiales. Cada proyecto instaura algo previamente inexistente que aspira a su realización. Nunca surge de una nada virginal, de un grado cero, sino de predeterminaciones y programas, de tipos y caracteres. Pero si el tiempo proyectivo sólo supone la aplicación automática de una fórmula genérica no podrá, en propiedad, hablarse de proyecto, y el resultado será una materialización abstracta, una repetición retórica. En el tiempo proyectivo, la elaboración somete los tipos y las prescripciones a una deconstrucción, a una correspondencia polémica con lo real de las causas y las situaciones, por lo que supone una resistencia radical a lo genérico. Imitación imperfecta, el proyecto, en fin, deja marca de una comparecencia, de una implicación, de una alteración singular, mientras lo genérico

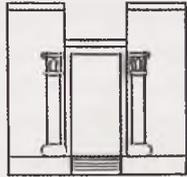
Diseño de billete de 10€ presentado por Yves Zimmerman y Ana Alavedra, y dibujos preparatorios que muestran la creación de la tipología del estilo románico a partir de la fusión de cuatro ejemplos específicos

Las columnas y el escudo con torre simbólica en una emisión del Banco de España de 1906 (en *Los billetes del Banco de España. 1782-1979*: Banco de España, Madrid, 1979)

Los cinco órdenes tradicionales y sus "modelos humanos" correspondientes (en Juan Caramuel de Lobkowitz, *Arquitectura civil recta y oblicua*: Vigevano, 1678)

Planta tipo de fansterio, por Charles Fourier, 1814





Moneda de Judea mostrando una imagen simbólica del templo de Jehovah en Jerusalén, 134 a.C. Se trata de una representación genérica del templo de Salomón, con sus dos columnas (estilos): a la izquierda *yakin* (Dios hace fuerte), y a la derecha *boaz* (en Él reside la fuerza), tal como se aprecia comparándola con la reconstrucción ideal del templo de Salomón en Jerusalén (en Donald Harden, *Los fenicios*: Ayma, Barcelona, 1965, p.107)



Sello del templario Jean de Brien, rey de Jerusalén, s. XII



Moneda de Knossos, s II a.C., que representa la estilización del palacio de Minos en la tipología del laberinto (en M. J. Price & B. L. Trell, *Coins and their Cities*: Vecchi & Sons, Michigan, 1977)

supone una realización sin marca, si rasgo, que produce esa sensación de falta de realidad, de existencia metafísica, de falsedad o de ficción: el efecto de una existencia inexistente, virtual, como si perteneciese a lo imaginario/simbólico. Lo genérico es un efecto de esa mecanización de la emoción, del automatismo, de la desatención, la indolencia y la repetición; de la empírica elusión de las complejidades subjetivas e intersubjetivas, de sus sustratos simbólicos. Lo genérico remite a ese intento paradójico e interesado: convertir el estilo en fórmula prescriptiva, construir símbolos sin mundo simbólico.

El valor de la arquitectura

“Puede decirse que hay naciones enteras que no han sabido dar a su religión, a sus necesidades y aspiraciones más íntimas, otra expresión consciente que la expresión arquitectónica” G.W.F. Hegel, *Arquitectura*: Kairós, Barcelona, 1981, p. 15.

Cuando la imagen de la arquitectura se coloca en la moneda, se establece como símbolo. El establecimiento es, como tal, la consagración y la institución del valor. En un juego de legitimidad recíproca, el valor de la arquitectura instituye el valor de aquello que la instituye como valor. Y viceversa, el valor del dinero legitima el valor de los símbolos que le otorgan valor. Las obras del arte y la arquitectura, tanto como la moneda, pueden reconocerse como elementos constitutivos de los sistemas de valores, como elementos fundamentales de una retórica del valor, esto es, del sistema de correspondencias que permite la transacción, la unificación de intereses diversos, incluso opuestos. De ahí su importancia cultural como ingredientes de legitimación e intercambio, y como constituyentes cívicos. Moneda y monumento no sólo comparten una raíz etimológica *Moneo*: hacer pensar, recordar, señalar, avisar. La erección de arquitectura monumental tanto como la acuñación de moneda ha sido fundamental en la semiótica del poder: Imperios, Curias, Estados, Naciones, habrán depositado en ambos la responsabilidad de catalizar cultos y legitimar organizaciones. De ahí que los trofeos de armas, los escudos, las monedas, los bandos, las banderas y las diferentes formas de propaganda, compongan una copiosa iconografía en la que la arquitectura genérica simboliza no sólo la ocupación territorial, sino también el habitar mismo y los valores de unificación y legitimidad que recíprocamente la moneda encarna y establece.

La historia de las culturas humanas es también la historia de sus asentamientos y de los relatos de esas fundaciones, de tal modo que el propio asentamiento es el correlato de esa narración legitimadora. Si para Goethe –recuerda Hegel– lo sagrado es lo que une a las almas, entonces lo sagrado *“constituye el primer contenido de la arquitectura simbólica o independiente”* *Ibid.*, p. 44, concebida como centro de reunión y unificación simbólica para una comunidad: templos vacíos, columnas, obeliscos, altares, tumbas, puertas monumentales, son arquitecturas genéricas que funcionan como símbolos de la propia arquitectura en tanto lugar del vínculo, del habitar, el territorio y la polis.

En la evolución de los estilos de Europa, la construcción de esos núcleos simbólicos habrá remitido a la reconstrucción de una arquitectura anterior, mítica, cuya tipología estará especificada de forma precisa o ambigua por el relato. De Ezequiel a Speer, de Alberti a Boullée, de Sant’Elia a Pineau, de Le Corbusier a Krier, de Fourier a Koolhaas... Entre la descripción literaria o gráfica de un edificio, la imagen mental, el dibujo proyectivo, la maqueta, y el edificio construido, hay un sinfín de circulaciones entre lo genérico y lo específico. Metáforas y metonimias, condensaciones de lo simbólico en lo real, o desplazamientos de lo real en lo ima-

ginario, los proyectos arquitectónicos habrán contenido esa dimensión utópica, sagrada... y paralelamente, toda utopía contendrá una dimensión arquitectónica, una metáfora arquitectónica.

Salomón y Minos, templo y laberinto, arquitecturas de la certeza o de la incertidumbre, *eutopías y cacotopías*, Atlantis y Metrópolis, Babel y Jerusalén, urbanismo celeste o infernal, metáforas tipológicas que constituyen un sistema de valores que atraviesa la historia de los repertorios estilísticos. La copia de estos genéricos habrá presidido la historia de la arquitectura y de la iconografía arquitectónica. Las formas arquitectónicas habrán sido la representación de formas genéricas y simbólicas (círculo, cruz, cuadrado, polígono, umbral, puerta, ventana, puente, horizontal, vertical, recta, curva, centro, periferia, ortogonalidad, agrimensura, geometría)... patrones, tipos, órdenes, que a su vez son esencializaciones genéricas de seres reales (árboles, piedras, cuevas, ríos, collados, desfiladeros, valles, cielos, nidos), de construcciones emocionales (tipologías caracteriológicas, miedo, asco, odio, amor, amistad, codicia), y de categorías y correspondencias de sentido, a su vez traducciones de sistemas de organización social, política, filosófica, cultural... Así, no hay inmediatez ni naturalismo, sino sistemas de correspondencias, que hacen posible la traducción, y una sofisticada elaboración y traducción de unos formatos a otros, el deslizamiento de lo singular a lo general, de la forma al contenido, de la existencia a la significación, de la construcción al lenguaje...

El dinero como ciudad

"Los seres humanos jamás toleraron en el pasado, durante mucho tiempo, la fuerza depredadora y revolucionaria del dinero, y acabaron por subyugarla"

Anthony Sampson, *El toque de Midas*: Ariel, Barcelona, 1990, p. 232.

En tanto sistema de representación del valor, lo contante y sonante del dinero no esconde su carácter genérico. El dinero es un fenómeno social de sugestión, se ajusta a un sistema basado en la confianza, en un sistema de créditos, recibos, promesas de pago al descubierto y deudas altamente virtualizado. Comienza por la especificidad del trueque: "tres carneros a cambio de una cabaña". Pero el acuerdo exige adentrarse en el universo genérico del valor, de la traducción de algo a algo, de la lógica misma como un lenguaje abstracto relativamente independiente de aquello que trata. El arroz, la sal, las pieles, las reses, los esclavos, el metal habrán sido valorados según ciertas estipulaciones cambiarias de acuerdo a los flujos de oferta y demanda. Así, la enunciación de las unidades de valor en "carneros" se convierte en un lenguaje convencional, y esta expresión acaba por aplicarse a un valor ficticio y abstracto más que a un verdadero carnero (...sí ocurre una gran mortalidad de carneros, un carnero valdrá varios "carneros"). Este desplazamiento hacia lo genérico se repetirá en formas de dinero sucesivamente más inmateriales, más alejadas de los bienes reales. De este modo se pasará desde el trueque al dinero metálico, al dinero papel, al billete bancario, a la unidad de cuenta, a los fondos de depósito, a los pagarés sobre otros pagarés a cuenta que un banco emite para compensar sus pagarés con otro banco... en un proceso de creciente independencia entre la emisión de certificados o billetes, y los pagos por compensación en moneda metálica. La economía genérica supone movimientos ingentes de capital financiero totalmente virtual e independiente de lo específico de la correspondencia proporcional a la riqueza de recursos naturales, materiales o humanos.

La historia del dinero es un tránsito hacia la abstracción. Su desmaterialización hace olvidar que toda economía se basa en una ecología, y que toda transacción es un vínculo entre personas. Lo genérico de la econo-



Pórtico genérico, Mauritania (Juba I. 60-46 a.C.)



Templo genérico de Neptuno (Roma, 41 a.C.)



Fachada de la Catedral de Santiago en el reverso de la moneda de 0,1 €. En la pequeña moneda, los euros permiten la aparición de arquitectura específica

mía del valor supone un desplazamiento temporal, espacial y progresivo de la compraventa, y una maximización de los beneficios basados en el plus de trabajo no remunerado –la *plusvalía*– que viene a engrosar las ganancias de quien posee los medios de producción o intermediación. Este desplazamiento es, efectivamente, la traducción genérica que permite la dinámica del desarrollo del capitalismo, en tanto la abstracción del valor implica el *plus-valor*.

En tanto máxima representación del valor, este proceso de abstracción monetaria será el modelo de todo ulterior desarrollo de los valores en todos los planos de la cultura humana (economía, ciencias sociales y políticas, técnica, arte, sociedad, edificios, infraestructuras). De lo sensible a lo inteligible, de lo fenomenológico a lo conceptual, de lo figurativo a lo abstracto, del carácter a la función, de lo contextual a lo formal... Abstracción dineraria, abstracción teológica, abstracción arquitectónica y artística, son fases sucesivas de ese desplazamiento genérico del valor que reduce lo existente a una significación (sentido) y a un uso (mecánico). La lógica de lo genérico es causa y efecto del *capital*, hasta el punto de que la geopolítica tanto como la economía medioambiental o la cultura, son cada vez más el resultado del desarrollo intensivo y extensivo de ese desplazamiento: las unificaciones internacionales, los *holdings* empresariales, las subcontratas, la multinacionalización financiera, el mercado de valores, expresan de forma concreta esa globalización genérica paralela a una despolitización de lo político. Ya desde la antigüedad, y para minimizar la influencia política de los banqueros (*argentarii*), la acuñación de moneda fue socializada a nivel estatal, convirtiéndose en atribución exclusiva, directa o indirectamente, del poder político público. Paradójicamente, la abstracción del valor, la desmaterialización y el flujo del capital financiero, y el ultradesarrollo del plus-valor, suponen una regresión a la privatización del derecho a la acuñación de moneda.

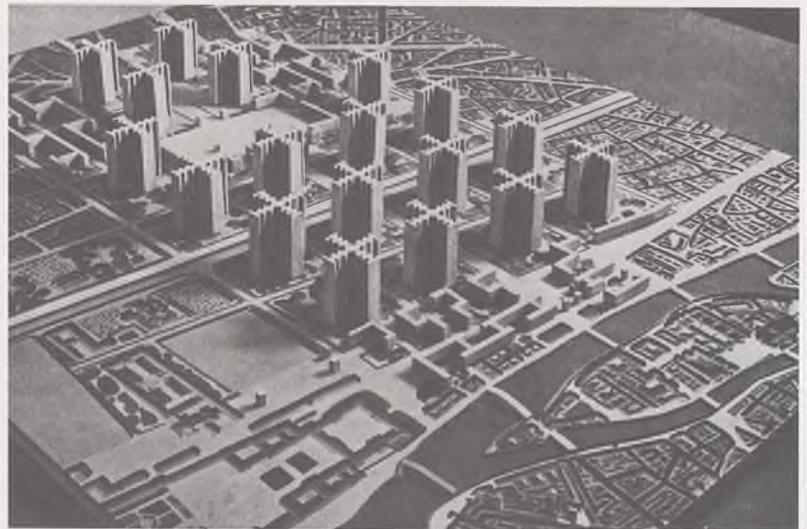
En la lógica genérica del capitalismo avanzado, el dinero atraviesa las divisorias nacionales, y ya no tienen transcendencia sistémica los sistemas dinerarios nacionales Kenichi Ohmae, de McKinsey & Co., Tokio, entrevista del 22 de septiembre de 1988, cit. Anthony Sampson, *Op. cit.*: p. 232, pues las propias naciones sólo cumplen un papel simbólico en la red de circulación financiera. Como el euro, el dólar, el yen son ya instrumentos prescindibles de los grandes sistemas de intercambio de valor como VISA o MasterCard; y si se conservan es por el valor emocional que para las poblaciones tiene aún su particularidad regional y por las ventajas de gobierno que permiten las pequeñas agrupaciones locales. Así que, por una parte la economía genérica estimula la expresión de las particularidades locales e individuales, y por otra convierte esas identidades (personales, tribales, comunitarias), en requisitos de homologación para su articulación en el sistema global de interacciones. El poder genérico ya no necesita tanto sistemas de presencia simbólica como sistemas de sugestión emocional que sean capaces de instrumentalizar las identidades y singularidades locales, y estimularlas. La jerarquización simbólica de la ciudad como urbograma del poder sigue vigente a través de los emblemas arquitectónicos de la administración y las grandes empresas (sedes, logos, publicidad), mediante la enunciación de grandes principios (solidaridad, cooperación, tolerancia) y metáforas simples (puerta, puente, ventana), mediante cartografías simbólicas de descentralización, esto es, de la ubicuidad de esos poderes (sucursales periféricas y agregaciones) y de la invisibilidad (transparencia y opacidad) de su gestión.

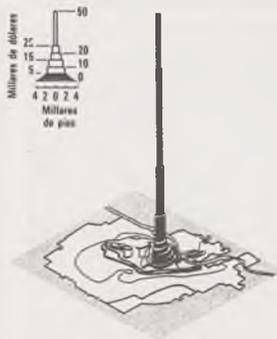
Todas esas metáforas genéricas son sospechosamente compatibles con las prácticas económicas y políticas más contradictorias, como si lo genérico del bienestar fuese la máscara de lo específico de la indigencia; como si el sueño comunitario de una organización interparlamentaria y supranacional, se viese superado por la realidad de

Emisión de la Generalitat de Cataluña, 1936, que tipifica la fuerza legitimadora del trabajo como vínculo social mediante arquitectura genérica (en Los billetes del Banco de España. 1782-1979: Banco de España, Madrid, 1979)

Las grandes financieras de la economía genérica estimulan a la personalización (customización) de las tarjetas de crédito: máxima especificidad y elección, y máxima generalidad y adaptación a las organizaciones supraparlamentarias e internacionales. La ciudad genérica es representada en el logo que ya no es un emblema regional, nacional o político, sino financiero.

Le Corbusier, *Plan Voisin*, 1925. La arquitectura genérica, abstracta, descontextualizada, neutral, formal, coincide sustancialmente con la descalificación funcional de lo sensible, con la maximización del plus-valor (territorial, constructivo, financiero, inmobiliario) que convierte el paisaje y la ciudad en un campo de especulación y beneficio.





Distribución de los valores del suelo en Topeka, según D. Knos (1962). La estadística de valor inmobiliario viene a reconstruir el patrón morfológico y urbano del monumento imperial de la columna central (en Antonio Zárate Martín, *El espacio interior de la ciudad*: Síntesis, Madrid, 2003, p. 162)

la economía genérica y sus organizaciones internacionales y supraparlamentarias... El dominio de la riqueza financiera sobre la riqueza de recursos, la desterritorialización de lo social, la deshumanización de lo humano, la economización de lo político, el desmontaje del estado de derecho... desvelan la violencia de lo genérico. La autoridad en sí es genérica, pues remite a la posición, no al sujeto que la ocupa. Y el intercambio social es una relación entre posiciones. El principio axial del orden es la legitimidad, la dimensión genérica del acontecimiento legal. De modo que el poder, en sí, en su práctica, es la práctica genérica por excelencia. Y nada más genérico que el valor, la quintaesencia de la traducción y la correspondencia entre lo diferente.

Desde la advertencia del deslizamiento genérico del dinero, habrá que situar la arquitectura como uno de los elementos constituyentes de las nuevas formas de institución del valor. Por eso la ciudad genérica de Koolhaas viene a ser una redefinición de la utopía moderna que elude la condición genérica del valor: descentralización, neutralidad, estructuras difusas, emergencia de microculturas locales, representación y representatividad desjerarquizada, importancia de la localidad (ciudad, región, lugar), son los correlatos de una irreductible centralización del valor, de su omnipresencia, omnipotencia y omnisciencia, que convierte la ciudad en máquina y a sus habitantes en elementos productivos, rentables. No importa la especificidad del lugar, ni la singularidad de la vida, importa el flujo de plus valor. La desterritorialización y la movilización son las determinaciones que nos convocan para adecuar nuestra vida cotidiana a la lógica del flujo financiero que recorre el planeta instantáneamente, reduciendo el horizonte temporal y convirtiendo el mundo entero en una ciudad.

En la arquitectura del valor hay, pues, un estilo que proviene de la costumbre, de la domesticación, de un ocultamiento de la singularidad, de la abstracción, de la inercia. Este estilo está profundamente emparentado con la violencia de la extirpación (de la exclusión, del destierro), y con la violencia de la domesticación (de la estirpe, del hábito). Hay otro estilo que en arte y en vida, ofrece ocasión a su inverso, pues surge del reconocimiento de la singularidad de lo real de un ser. Este estilo está emparentado con el carácter polémico de la vida (de la gestación y la muerte, del acontecimiento, del conflicto), e indica el grado de tolerancia a lo real. Lo genérico supone el olvido o la ignorancia de la radical opacidad de lo real. No hay traducción ni correspondencia última, ni naturalidad o naturalismo, sino a lo sumo un efecto supuesto como equivalente, un acoplamiento estructural relativamente eficaz, un acontecimiento feliz de vínculo, de negociación y de confianza recíproca. Por ello la obra singular, el encuentro real, recuerdan el límite del valor.



Alabama Lake Cumberland N 32°54.50' W 88°06.51' Alt. 171 m	Alaska Monument Circle N 58°05.80' W 154°53.87' Alt. 174 m	Arizona Grand Canyon N 36°00.71' W 112°03.51' Alt. 1939 m	Arkansas Old State House N 34°45.82' W 92°18.28' Alt. 172 m	California Golden Gate Bridge N 37°48.70' W 122°28.38' Alt. 2 m	Colorado Maroon Bells N 39°58.19' W 108°54.28' Alt. 3018 m	Connecticut Henry Whitford House N 41°16.79' W 73°48.41' Alt. 11 m
Delaware Hagley Museum N 39°58.80' W 76°28.13' Alt. 41 m	Florida Kennedy Space Center N 28°23.81' W 80°58.80' Alt. 12 m	Georgia Stone Mountain Park N 33°48.17' W 84°08.80' Alt. 208 m	Hawaii Diamond Head N 21°08.88' W 157°48.14' Alt. 2 m	Idaho Sawtooth Mountains N 44°09.82' W 114°54.18' Alt. 1988 m	Illinois Skyline of Chicago N 41°53.88' W 87°57.82' Alt. 142 m	Indiana Indianapolis 500 Mile Raceway N 39°43.60' W 86°14.28' Alt. 98 m
Iowa Iowa State Capitol N 41°08.80' W 91°38.80' Alt. 387 m	Kansas The Flint Hills N 38°11.00' W 98°38.84' Alt. 382 m	Kentucky Bluegrass Horse Park N 38°09.11' W 84°31.82' Alt. 271 m	Louisiana St. Louis Cathedral N 29°51.82' W 90°03.88' Alt. 4 m	Maryland The Park House and Gardens N 38°58.80' W 78°28.11' Alt. 87 m	Massachusetts Boston, Acorn Street N 42°31.44' W 71°03.88' Alt. 14 m	Michigan Mackinac Island Grand Hotel N 46°51.11' W 84°58.80' Alt. 187 m
Minnesota Moundstone N 47°14.80' W 95°13.80' Alt. 188 m	Mississippi Old Stone Bridge N 32°11.80' W 90°50.31' Alt. 119 m	Missouri The Gateway Arch N 38°31.80' W 90°08.80' Alt. 128 m	Montana Glacier National Park N 48°41.88' W 112°43.88' Alt. 8848 m	Nebraska Chimney Rock N 41°41.00' W 100°28.80' Alt. 1281 m	Nevada Great Basin National Park N 38°03.11' W 113°03.80' Alt. 2188 m	New Hampshire Old Man of the Mountain N 44°10.88' W 71°48.84' Alt. 828 m
New Jersey Cape May N 39°58.80' W 74°50.80' Alt. 124 m	New Mexico Texas Tower N 38°28.42' W 105°27.58' Alt. 2287 m	New York Niagara Falls N 43°08.88' W 79°08.80' Alt. 188 m	North Carolina Blue Ridge Parkway N 36°08.14' W 81°41.88' Alt. 1881 m	North Dakota Badlands N 47°08.18' W 102°28.14' Alt. 822 m	Ohio Ohio Statehouse N 39°51.88' W 82°08.80' Alt. 318 m	Oklahoma Turner Falls N 34°18.88' W 97°08.71' Alt. 433 m
Oregon Crater Lake N 42°08.80' W 122°08.80' Alt. 1888 m	Pennsylvania Independence National Historical Park N 40°08.80' W 76°08.88' Alt. 8 m	Rhode Island The Breakers N 41°28.11' W 71°11.22' Alt. 7 m	South Carolina Mount Pinckney N 33°03.88' W 79°48.11' Alt. 18 m	South Dakota Mount Rushmore N 43°58.10' W 103°21.81' Alt. 583 m	Tennessee Crater Cave N 35°38.40' W 83°48.90' Alt. 828 m	Texas The Alamo N 28°28.84' W 98°28.88' Alt. 248 m
Utah Monument Valley N 37°03.88' W 110°08.84' Alt. 1228 m	Vermont White House N 44°08.80' W 72°08.80' Alt. 382 m	Virginia Mount Vernon N 38°42.88' W 77°08.80' Alt. 18 m	Washington Mount Rainier N 46°08.88' W 122°08.30' Alt. 1881 m	West Virginia Oldoini N 37°58.28' W 80°08.48' Alt. 882 m	Wisconsin Wyalusing State Park N 42°58.73' W 87°08.10' Alt. 318 m	Wyoming Yellowstone National Park N 44°08.78' W 110°08.88' Alt. 3278 m

Michael Schuster, *Portland Head Light, Maine, 1993*,
 de la serie *50 Tafeln*, K.C.C.P. en USA

... VARIEDAD Y PROTECCIÓN

PARA SU VIVIENDA



CLINKER
CARA VISTA
ADOQUÍN
TEJA MIXTA
TEJA CURVA
TOSCOS
HUEQUERÍA
GRAN FORMATO
TERMOARCILLA



CERAMICA
LA OLIVA[®]
Ladrillos que dan la cara

Vereda del Prado, s/n
45290 Pantoja (Toledo)
Tel.: 902 224 700
Fax: 925 55 41 26



PORTON CLASICO



Prodigitalia.com

MOD. ZARAUZ 2,50X 2,00X 8 - Roble macizo

www.portonclasico.com

portonclasico@portonclasico.com

Carretera Madrid - Toledo (A42) km. 47.
Desvío Yuncler Lominchar.
Detrás de gasolinera Repsol.

www.forjanoble.es

forjanoble@forjanoble.es

**Telf: 902 431 840
629 150 546**



calyser
calidad y servicio en climatización



Soluciones Integrales de aporte SOLAR

Soluciones Integrales de aporte SOLAR
Soluciones Integrales de aporte SOLAR
Soluciones Integrales de aporte SOLAR



Ante la inminente reforma del "reglamento de instalaciones térmicas en los edificios" (R.I.T.E.), por la que se va a dictar la obligatoriedad de instalación de aporte solar en agua caliente, CALYSER y SAUNIER DUVAL hemos llegado a un acuerdo mediante el cual le ofrecemos toda la información, cálculo y asesoramiento necesarios para la INSTALACIÓN SOLAR de sus proyectos y cumplir con la nueva normativa y obtener así el mejor rendimiento.

Llámenos, un equipo cualificado estudiará la mejor solución para sus proyectos.

Idea

Diseño

Prototipo

Estudio

Instalación



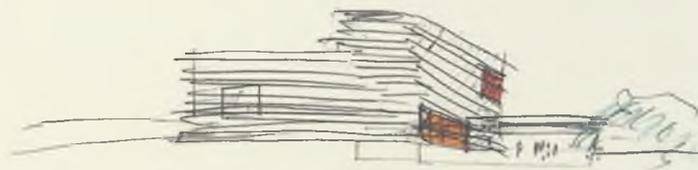
maqueta banco río



Tecnología & Diseño
cabanes

Avda. de la Ciencia, 7
13005 Ciudad Real, Spain
Tel.: +34 926 25 13 54
Fax: +34 926 22 16 54
info@tdcabanes.com

www.tdcabanes.com



PREMIO ASCER CERÁMICA DE ARQUITECTURA 2007

"La conjunción entre el proyecto, la utilización e investigación en el uso del material cerámico de la fachada. La adecuación entre la piel del edificio y el espacio interior es muy acertada respecto a la función del edificio"



Archivo Regional y Depósito Bibliográfico Regional de Castilla - La Mancha
arquitecto: Guillermo Vázquez Consuegra

**Desarrollo y producción de piezas cerámicas estructurales para fachada trasventilada:
HDR, líder nacional en fabricación de ladrillo cara vista y teja cerámica.**

**CONSTRUMAT 2007:
recinto Montjuïc I, pabellón 6, stand B10**



Camino de la Barca s.n. 45291 Cobeja (Toledo)
tel.: 0034 925 551 109 www.grupodiazredondo.com



134 **Eduardo Belzunce, Ángel Santamaría, Miguel Ángel del Valle**

Auditorio de Ciudad Real

140 **Joel Starnfeld**

Stranger Passing

140 **Douglas R. Nickel**

Perfectos desconocidos

146 **Luis Martínez Santa-María**

Desdén a lo genérico

148 **Francisco Jarauta**

Construir la ciudad genérica

154 **Juan Luis Moraza**

La arquitectura del valor

... cada ciudad contiene de algún modo a todas las ciudades, es un pequeño microcosmos en el que se refractan gentes, paisajes, usos y semblantes del conjunto de la humanidad... ese mundo que ya comienza a ser el nuestro, un mundo sin cuadrículas ni señas de identidad reconocibles, mestizo y cuarterón, salvajemente adobado de sangres y costumbres disímiles, donde todos somos todos y nadie es nadie a la manera tradicional.

Mario Vargas Llosa, "El mundo en un pañuelo", octubre de 2002

ISSN 1886-7693



formas 16 marzo 2007

Revista del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real

18 euros