

A Ramón Ruiz - Valdepeñas, artífice de esta revista, y a su Junta de Gobierno, por la confianza mostrada hacia este Consejo editor



Bruce Davidson, Nueva York, 1995

Stephen Shore, The Nature of Photographs. Phaidon Press, 2007

6 Tomás Carranza

Vitrum Ohieto v ambiente

22 Iñaki Bergera

Una mirada arquitectónica. Una escalera en Ronchamp

26 Antón Capitel

La ciudad como vanguardia en la obra de Kenzo Tange

34 Diego Peris

Institutos en el parque científico tecnológico de Albacete

40 Núñez Ribot Arquitectos

Anteproyecto de web para autoproyectar tu casa/Casas expansivas

46 María Asunción Salgado de la Rosa

Evolución y reflejo de la arquitectura móvil. Cine y realidad

54 Jesús Marina y Elena Morón

Interiores intermedios

62 Iuan Ramírez Guedes

Paisaiels] intermedio(s): utopía y ubicuidad

68 Alejandro Valdivieso

Aterrizar en la(s) ciudad(es)

70 Carlos Asensio-Wandosell, Javier de Mateo y Ramón Ruiz-Valdepeñas

Piscinas cubiertas municipales en Madridejos

76 Plácido González Martínez

Monde reverse. Sentido y sensibilidad en la destrucción de la metrópolis industrial

86 José Joaquín Parra Bañón

Multiplicación del pan y reedición de la arquitectura

92 Cristina Jorge

A cada planta le corresponde una estrella

98 Ana Victoria López

Utópico, infinito, fugaz...

99 Pablo Llorca

El mundo descrito

100 Martín Sáez

Un viaie por Marienbad

104 Estudio Entresitio

Centro CEDT en Daimiel

112 Iulio Cortázar

Prosa del observatorio

118 Ángel Martínez García-Posada

Plantar árboles y agujerear piedras

124 José Juan Barba

Centro de interpretación

130 Iñaki Bergera

Nueva York o la utopía

132 Daniel Zarza

TVA (Tennessee Valley Authority). "Electricity for all"

152 Fernando Quesada y Susana Velasco

Audioguías Urbanas. Mapas eventuales

[&]quot;Aunque sabemos que las montañas, los árboles, el rio... continúan más alla de los limites de este paisaje, el mundo que contiene esta fotografia esta dentro de si misma. No es un fragmento que pertenezca a un espacio mayor".



formas de arquitectura y arte 18

marzo 2008



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
	5 (5 ()) -

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 A la Fundación ICO

Fotografía de cubierta Once de las fotografías empleadas están

recogidas en el texto de Daniel Zarza. Las otras dos son: Casa de acero en la ciudad de Norris (contraportada, abajo izquierda) y El hogar de la familia Stookesbury de Loyston, Tennessee, por Lewis Hine (portada, segunda fila izquierda)

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, 8º. 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 Gráficas Tomelloso S.L.

impresión Príncipe Alfonso s/n. 13700 Tomelloso (Ciudad Real)

t 926 50 54 29 f 926 50 50 08

Distribución y Lampreave y Asociados Arquitectos S.L.

suscripciones Atocha 26, 4º 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.

Iñaki Bergera (1972) es arquitecto y doctor por la ETSAUN y graduado por Harvard. Ha sido Profesor en la ETSAUN, Visitante en la AA de Londres e Invitado en Harvard. Ha comisariado exposiciones y publicado varios libros y numerosos artículos. Actualmente compatibiliza su trabajo en Beguiristain & Bergera Arquitectos (premiados con el Saloni 2006) con la docencia en la ESAYA de la Universidad Europea de Madrid, Antón Capitel (Antonio González-Capitel), arquitecto y catedrático de proyectos de la ETSAM. Director de la revista Arquitectura. Ensayista y crítico con numerosos textos. Últimos libros: Las formas ilusorias en la arquitectura moderna y La arquitectura del patio. En prensa: La composición por partes. Kenzo Tange y los metabolistas, y Lecciones sobre los maestros modernos. Tomás Carranza (Cádiz, 1962) es arquitecto por la ETSA de Sevilla (1987). Obtuvo la Suficiencia Investigadora por la ETSA de Madrid en 1999 y realiza actualmente la Tesis Doctoral bajo la dirección de Gabriel Ruiz Cabrero, Compagina su labor profesional con la lefatura de la Secretaría de Actividades del Colegio de Arquitectos de Cádiz. Su obra arquitectónica, publicada en revistas nacionales e internacionales. ha sido reconocida, entre otros, con el Premio de Arquitectura del COA de Andalucía Occidental. Julio Cortázar (1914-1984), intelectual belga, nacido argentino, escribió novelas experimentales y relatos breves. Se casó tres veces, con Aurora Bernárdez, Ugné Karvelis y Carol Dunlop, Escribió muchos de sus trabajos en París desde 1951 hasta su fallecimiento. Ravuela es su obra más importante. Plácido González Martínez (Sevilla, 1975), arquitecto en 2001 y Diploma de Estudios Avanzados en 2006, por la ETSA de Sevilla. Profesor asociado de su Departamento de Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas desde 2002. Profesor visitante en la Texas Tech University de Lubbock en 2005. Crítico invitado en la ESAYA y CEU de Madrid en 2006, SCIArc de Los Angeles en 2005 y TU de Hannover en 2004. Miembro del grupo de investigación "Ciudad, Patrimonio y Arquitectura Contemporánea en Andalucía", coordinador del Registro Andaluz de Arquitectura Contemporánea, y coautor del Glosario de Atributos Urbanos. Su trabajo como profesional libre ha obtenido reconocimientos y premios entre los que destaca el concurso internacional Europan 7. Cristina lorge, arquitecto por la ETSA de Madrid desde 1995. Beca de Urbanismo Cehopu, Cedex. Tesis Flechas, Vectores y Fuerzas, Sobre la fluidez en arquitectura. Es profesor asociado de Proyectos en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, y de Jardinería y Paisaie y Composición Arquitectónica en la SEK-Segovia, Profesor invitado en las Facultades de Arquitectura y Urbanismo de Campinas, São Paulo y Montevideo. Ha desarrollado proyectos de paisajismo para la nueva sede social de Caia Badaioz y la ciudad deportiva del Rayo Vallecano. Ana Victoria López López-Menchero, licenciada en Ciencias de la Información, master en Protocolo y Organización de Actos por la Universidad Complutense de Madrid. Es responsable de Comunicación y Relaciones Externas del Colegio de Arquitectos de Ciudad Real, y desde 2006 Gerente de la Fundación Miguel Fisac, Pablo Llorca es licenciado en Historia del Arte, Fue comisario invitado en PhotoEspaña 2004, encargado de la sección de Cine y Vídeo. Entre sus exposiciones comisariadas hay que mencionar Cruce de caminos. Artistas en Berlín (Comunidad de Madrid), Arte Termita contra Elefante Blanco (Museo Colecciones ICO, 2004), Nieva negro. Artistas canadienses (Fundación Canal, Madrid, 2004), e Icónica (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2006). Es corresponsal en España de ArtForum. Ángel Martínez García-Posada es arquitecto por la ETSA de Sevilla desde 2001 como número uno de su promoción y doctor desde este año 2008 con su Cuaderno de Central Park. Becario del Programa de Formación de Doctores de la lunta 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. José Joaquín Parra Bañón (Níjar, 1962) es arquitecto (Santillana 8. Sevilla...), es profesor titular en la ETSAS (Análisis Gráfico Arquitectónico, Provecto Fin de Carrera, curso de doctorado De la destrucción y el gozo de la arquitectura: contra la sostenibilidad), y es escritor (Pensamiento arquitectónico en la obra de José Saramago: acerca de la arquitectura de la casa; Arquitectura profana en Osuna; Tratados de poliorcética y Bárbara arquitectura bárbara, virgen y mártir). Juan Ramírez Guedes es doctor arquitecto y profesor titular de universidad de Proyectos en la ETSA de Las Palmas de Gran Canaria. Fue becario de investigación en el Istituto Universitario di Architettura di Venecia IUAV. Ha publicado diversos trabajos en revistas y libros y ha recibido diferentes distinciones en concursos. Martín Sáez es arquitecto. Ex profesor de diseño en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de Buenos Aires. Comisario del ciclo de cine y arquitectura CINECOAR y director de la revista del Colegio de Arquitectos de La Rioja, prepara la exposición interdisciplinar Visiones de un Pabellón... Mª Asunción Salgado de la Rosa es Doctora Arquitecto por la Universidad Politécnica de Madrid. En su vida profesional compagina el trabajo de arquitecto con la redacción de artículos de crítica de arte y arquitectura en los que aborda la relación de éstas con el cine y las nuevas tecnologías. A su vez imparte clases en la Universidad Europea de Madrid, como profesora adscrita al Departamento de Expresión Gráfica. Alejandro Valdivieso (Madrid, 1981) realiza su PFC en la Escuela de Arguitectura de Alcalá de Henares, Miembro fundador del Colectivo [RIACTIVA. Ha colaborado, entre otros, con Vidal y Asociados, Ábalos&Herreros y Sentkjewicz Arquitectos. Su último proyecto en marcha es la puesta en funcionamiento de la COOP.ARTEsana(L) y su revista de arquitectura, pensamiento y prácticas artísticas; así como la colaboración en labores de apoyo a la docencia en la ETSAG. Daniel Zarza es arquitecto (1974) y catedrático de urbanismo. Ha obtenido premios nacionales por su participación en la dirección de planes (Madrid, Sevilla, Alhambra de Granada, Bilbao) y reconocimiento por varios proyectos urbanos. Profesor invitado en universidades (Newark, Milán, Tesino), experto europeo (Interreg paisaje andaluz) e internacional (asesorías en Santo Domingo y Jamaica).

episodios

sucesos apreciables por separado que componen una acción general o se enlazan con ella, tanto en la vida real como en una composición literaria.

Ahora bien, quienes adoptan la profesión de escritor no se cuentan por lo general entre las personas más despreocupadas. ¿Cómo podrían, si no, dedicarse a la imposible tarea de encontrar la verdad?

Wintdoo Georg Sahasa, Protogo la La descripción de la Infeligidad. Pútrido patrio





Ambitromen Principe, Jac Regimentes I, uples Ersand, princi amagida per Principa, y de respedir syna. Erberonic Binde Best Disses, Nevada, 2008. El principa (Eley Errel Zeponice Asheronistado el puerto de Errana, sem Cantenia, se



Con suaves pinceles del tamaño de escobas en Beljing escriben caligrafías con agua sobre las piedras del templo,

La tinta seria irrespetuosa pero el deseo, la petición, el agradecimiento, no pueden ennudeces. Emeción con agua.

A la luz escasa de una pantalla blanca un una habitación escura yo escribo con tinta sin ver lo que escribo.







Tomás Carranza

Vitrum. Objeto y ambiente



La ciudad que se renueva. Búsqueda expresiva y rigor moderno

"Más tiendas de las ciudades que se renuevan: Milán, Como, Nápoles, Venecia..." Edoardo Persico, "La città che si rinnova", en La Casa bella n.39: febrero 1931. Sabemos que el tema de las tiendas captaba la atención de las revistas de arquitectura italianas en los primeros años de la década de los treinta. Las consideraban un óptimo agente de venta de lo moderno por su gran potencial de penetración social, de renovación del gusto y de incentivo al consumo de calidad en un momento en el que la larga crisis económica buscaba nuevas formas de persuasión. Se pensaba en la tienda como el vector de calidad que debía contribuir a orientar los deseos de las clases sociales, en una imitación de todo lo acaecido en Francia —no olvidemos la cercanía de la Exposición de Artes Decorativas de París de 1925— donde los establecimientos y las tiendas de moda, habían sido determinantes para favorecer el nacimiento y guiar el desarrollo del decó. A la vista del gran número de ejemplos publicados, no se trataba de una actividad marginal para los jóvenes —y no tan jóvenes arquitectos— que veían en la tienda una especie de banco de pruebas de cómo "el arte podía descender de su paraíso y explicar los fenómenos de la vida".

La Sastrería Moderna de la IV Trienal de Monza había puesto de manifiesto el interés de Como por transmitir una imagen moderna y activa de la ciudad y de las distintas fuerzas –arquitectos, artistas, artesanos e industriales– que allí operaban. Un esfuerzo de "colaboración" que el municipio confió a Guido Ravasi –industrial de la seda y artista emprendedor– que pretendía unir el mundo del proyecto con el de la producción. Para lograrlo implicaría en la operación a una buena representación del artesanado del lugar –carpinteros, tapiceros, metalistas– que trabajaron a las órdenes de una selección de jóvenes talentos locales entre los que se encontraban Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri o Gianni Mantero. El éxito obtenido en

Giuseppe Terragni, Sastreria Moderna

Gluseppe Terragni. Tienda Vitrum. Como. 1930



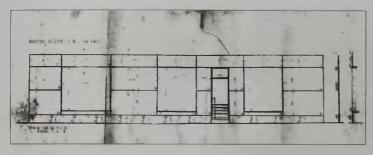


Giuseppe Terragni. Tienda *Vitrum*. 1930. Fachada a la Piazza del Duomo

Monza por esta "tienda ideal" —que certificaba el abandono por parte de los creadores italianos de los métodos "decorativos" imperantes en favor de un mayor rigor formal— situaba a Como, junto a Turín y Milán en aquel "triángulo ideal" de la modernidad italiana del momento.

Como también comenzaba a renovarse bajo el impulso original de estas "nuevas tiendas" capaces de transformar el paisaje urbano habitual en algo sugerente y divertido. Un clima estético que favorecía la apertura de nuevos negocios que se insertaban en su trama histórica "hablando a la fantasía" de los peatones y convirtiendo cualquier cruce de calles en un "episodio feliz" que regenera el lugar con un magisterio auténticamente moderno. En es este contexto, en el que Terragni recibe el encargo de Antonio Camanni para realizar en los soportales de la Piazza del Duomo, el proyecto de la "tienda" de cristal y cerámica Vitrum. Un lugar de privilegio en el corazón urbano –enfrente de la Catedral y haciendo esquina con la via Cinque Giornate, una de las calles más estrechas y llena de actividad del centro históricoque Terragni conocía muy bien. La Piazza del Duomo había sido el primer espacio de la ciudad en el que Terragni –aún siendo estudiante— había trabajado con motivo de la propuesta presentada al Concurso para el Monumento a los Caídos de Como junto al Broletto. Había dibujado minuciosamente cada uno de los elementos arquitectónicos que configuraban su rico y variado perímetro arquitectónico entre los que figuraban aquellos característicos soportales que cerraban su perímetro frente a la fachada monumental. Bajo uno de estos pórticos acababa además de tener la oportunidad de intervenir decorando el escaparate Mazzoletti.

La primera señal de la existencia de la tienda era obviamente su exterior; dos fachadas como corresponde a un local en esquina. Dos situaciones diferentes —que tenían su razón de ser en la separación impuesta a los dos lados de la tienda por el pilar de piedra sobre el que se apoyaba la última arcada del pórtico— a las que el proyecto responde de manera distinta.





Giuseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Fachada a la Via Cinque Giornate

La fachada principal se enfrenta, aunque indirectamente debido al filtro de los soportales, a la fachada monumental del Duomo. Terragni "dialoga" en su composición con la simetría pétrea del Duomo. Tal y como ocurre en la Catedral, los accesos -al local y al edificio- se desplazan a los extremos, situando en el centro de la fachada los dos grandes escaparates. Al hacer coincidir el eje de simetría con la pilastra a la que se enfrenta, nada impide el reflejo en los cristales y en los marcos de acero pulido de las carpinterías, del Duomo. La relación con el monumento se estrecha además con la elección de la piedra como revestimiento. La variedad orgánica y la generosidad visual del mármol cipollino de Apua, cuyas vetas y manchas verdes grisáceas parecen seguir la irregularidad y el capricho de la naturaleza, encontraban también su "reflejo" en la heterogeneidad de la superficie muraria del Duomo. Pero a diferencia de ésta, ahora la piedra se utilizaba de un modo abstracto, rechazando el corte decidido y geométrico de las aberturas la plástica escultórica de cornisas y molduras. Adosadas al dintel, a modo de insignia romana, seis estilizados caracteres realizados en mármol negro, anunciaban la presencia del negocio VITRUM. Mármol e insignias hablaban de los monumentos de la Roma antigua, de la simplicidad de sus planos, del ritmo reposado de macizos y huecos que Terragni había escrutado y dibujado con atención durante su etapa de estudiante, consciente que el "espíritu nuevo" de los jóvenes debía estar cimentado en un conocimiento seguro del espíritu clásico "... no sólo creemos oportuna una base sólida de tradición clásica en el estudio de la arquitectura, sino que incluso es preferible que, en los primeros años de enseñanza, sea bastante más sólida y exclusiva" Gruppo 7, "Impreparazione, incomprensione, pregiudizi" en La Rassegna ttaliana: marzo 1927. Aquellos esbozos, anotaciones y apuntes, revelaban la búsqueda de un sistema de referencia cognoscitivo que encontraba en la aproximación a lo antiguo un método propio de proyección a lo moderno.

La fachada "clásica" a la Piazza del Duomo, encuentra en la lateral el necesario contrapunto. Desplegado a lo largo de la via Cinque Giornate –una de las calles más estrechas y plenas de actividad del corazón del





Gluseppe Terragni. Tlenda Vitrum. 1930 Fachada a la Piazza del Duomo

Desde el Interior

centro histórico- el frente lateral se resuelve por contra de un modo asimétrico, mediante tres grandes huecos regulares entre los que se intercala un segundo acceso al local. La composición y proporción de los huecos se adecua al ritmo impuesto por las ménsulas pétreas que sustentan los balcones de la primera planta, en un intento de armonizar la tienda con la arquitectura del edificio que la contiene, evitando contrastes demasiado estridentes. Una forma de proceder similar a la que Terragni empleó en la reestructuración de la vecina fachada del hotel Metropole-Suisse (1926-27), resultado de la influencia que en el joven arquitecto había causado un artículo de Roberto Papini sobre las tiendas y escaparates de Roma en la que se criticaba la "monstruosa concepción según la cual modernizar una tienda equivalía a abrir grandes huecos, cuyos tamaños y posiciones no tenían en cuenta el aspecto arquitectónico del edificio en su totalidad" Roberto Papini, "Tiendas y escaparates de Roma" en Architettura e arti decorativi: agosto 1925. Esta respetuosa voluntad de integración contrasta fuertemente con la novedad que aportaba el revestimiento de paneles de "eternit" -fibrocemento- enmarcados por perfiles metálicos de acero inoxidable pulido. Lo inusual de esta solución y el temor al rechazo por parte de la Comisión de Ornamento Municipal, llevó a Terragni a utilizar la misma estrategia que en el Novocomum, "ocultándola" bajo la leyenda de un tradicional revoco de cemento, en la solicitud de autorización de las obras enviada por el arquitecto al Avuntamiento. Fibrocemento y cromados proponen, por tanto, una "estética" industrial revisada, propia de los materiales artificiales, en claro contraste con la naturalidad orgánica del mármol cipollino.

La ligereza de los paneles de "eternit", su carácter de revestimiento moderno empleado de un modo poco usual —para revestir un exterior—, la serena homogeneidad de esta "piel nueva", privada de cualquier rótulo o letrero y en la que sólo destacan los brillos lineales sobre su superficie opaca, remite a aquella arquitectura alemana, estrictamente técnica, que extraía de los edificios industriales —de las posibilidades que ofrecían los nuevos materiales— "la esencia de la racionalidad pura". Esta nueva estética, consecuencia inmediata de un material nuevo susceptible de ser utilizado en toda su pureza constructiva, hablaba de aquellas formas absolutas de valor internacional propias de las obras arquitectónicas que encarnaban el "espíritu nuevo".

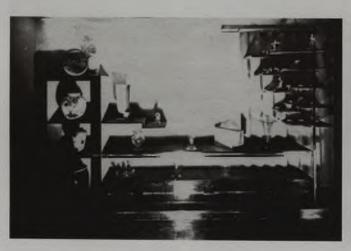
Dos respuestas "aparentemente" diferentes a dos situaciones diferentes, que sin embargo mantienen puntos de unión y transición. Bien miradas, se ve que los distintos elementos de las fachadas —mármol, perfiles metálicos, "eternit"— se remiten los unos a los otros en una "competencia" que recordaba la cita con la que se cerraban los manifiestos del Gruppo 7: "Se reconocerá que mosaicos, dorados, mármoles, tal vez nunca alcanzaron la fastuosidad, el grado de extrema elegancia, de lujo refinado que se puede obtener con el profundo esplendor del cristal, con la precisión de los perfiles de madera pulidas, con las lisas superficies de los metales relucientes" Gruppo 7, "Una nuova epoca arcalca", en La Rassegno Italiana: mayo 1927. Así el mármol cipollino dará paso al eternit encuadrando las aberturas de los huecos de la fachada lateral con un ligero pero perceptible saliente y los perfiles cromados se extenderán bajo los soportales dibujando con sus brillos los límites de los escaparates. La concordancia cromática entre los paneles de eternit y los tonos naturales del mármol cipollino, contribuirá a recomponer las perdidas articulaciones entre las partes en esa "síntesis imposible" entre el rigor de lo "nuevo" y la exuberancia de lo "clásico", que presidirá la formación de un "estilo propio" en Terragni.





Giuseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Zona delantera dedicada al cristal

Zona delantera dedicada a la cerámica





Dos objetos, dos ambientes. Naturaleza dual

A través de los grandes escaparates de la tienda de cristal y cerámica Vitrum se percibía con claridad las premisas que habían guiado la organización de un interior centrado "en el tema de la relación entre 'objeto' y 'ambiente', entre la realidad material del primero y su escenario" Bruno Zevi, Giuseppe Terragni: Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

Se trataba de articular un espacio básicamente rectangular y libre de muros divisorios no estructurales, en una secuencia de espacios diferenciados según los productos, destinando la parte delantera al cristal y la posterior, que se correspondía con el último escaparate de la via Cinque Giornate, a la cerámica. Esta división en partes infundía al local un primer e importante elemento de orden comercial, esencial para la buena organización de este tipo de negocio. Aunque no disponemos de ninguna planta completa que nos diese las coordenadas geométricas de esa organización, el examen de las numerosas fotografías de las que se dispone, revela que la parte delantera se subdividía en dos estancias dispuestas en sentido longitudinal –perpendicularmente a la Piazza del Duomo– separadas por una vitrina, que a modo de escaparate interno, desempeñaba un papel relevante en la organización espacial del vestíbulo y de una estancia posterior que se extendía en sentido transversal.

La manipulación del espacio interior y el diálogo entre los objetos de cristal y los paneles vítreos que los sustentaban caracterizarán el ambiente expositivo frontal que la tienda dedicaba al vidrio. Un planteamiento que se veía enriquecido por el recurso al "camuflaje" de los machones existentes junto a la entrada dentro de una vitrina "permeable" e "incorpórea" dotada en su interior de estantes expositivos, y la alternancia de reflejos y transparencias, de llenos y vacíos, en la "isla" de madera del mostrador; que conseguían infundir una expresividad "metafísica" a los objetos cotidianos expuestos, que inmersos en una luminosidad cambiante, desprendían un aura de elegancia tradicional. Este diálogo entre vidrio y paneles translúcidos alcanzará su culmen en la dinámica de la vitrina semicircular situada junto a la entrada, que parecía emular aquella "solución bella y racionalísima del boceto de Arthur Korn para el 'Concurso de Grandes Almacenes', que disponía alrededor de un núcleo central, una serie de vitrinas de exposición superpuestas en cuatro pisos formando una fantástica torre semicircular de hierro y vidrio" Gruppo 7, "Gli stranieri", en La Rassegna Italiana: febrero 1927. Este sutil juego de reflejos y transparencias, transmitían al cliente la misma sensación de ilusión y fantasía que Terragni había experimentado en su visita a la Glasraum, cuyos efectos "irracionales" acababa de experimentar el arquitecto en el vestíbulo de la Sastrería Moderna. Eran recursos que Terragni había aprendido de Mies en Stuttgart y que ahora, además de reforzar la fluidez espacial y el carácter dinámico de la planta, contribuían a elevar el nivel de comunicación para captar la mirada y estimular el mecanismo del deseo.

Si la "inmaterialidad" era la característica determinante de la zona de venta de cristal, la parte destinada a la cerámica se equiparía con muebles más sólidos y corpóreos en congruencia con la naturaleza opaca de los objetos de porcelana. Estos contenedores, que alternaban los lacados claros con las superficies veteadas de las maderas de nogal, estaban provistos de cajones, puertas correderas y estantes donde se alineaban los platos y soperas, en una impronta de "afabilidad doméstica" que remitía al ambiente inte-

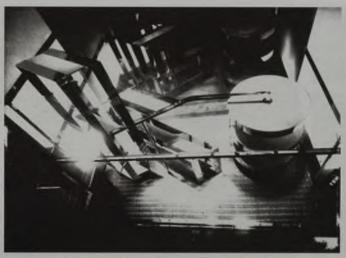


Giuseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Radiador

Mueble de nogal









Gluseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Detalles de los escaparates

Giuseppe Terragni. Apliques de la Peluquería Mantovani. rior del *Pavillon de l'Esprit Nouveau*. Eran estructuras capaces de realzar los objetos y de crear el soporte que requería las necesidades estéticas del producto expuesto. Sobre sus estantes las vasijas de cerámica componían ahora –a la manera de De Chirico– naturalezas muertas que se enmarcaban en los vacíos. Una integración entre objeto y ambiente que Terragni había aprendido de Le Corbusier y Perriand, pero que a diferencia de aquellos, manifestaba un creciente gusto por la asimetría y los efectos de inconsistencia –reconocibles en los voladizos y en los estantes suspendidos– que delataba, como el la zona del cristal, el carácter "irracional" que empezaba a marcar la obra del joven arquitecto.

Una densidad de cruces y de referencias que ponía de manifiesto, además del denodado interés de Terragni por formar un "estilo propio", la exquisita sensibilidad hacia el objeto material y su capacidad como arquitecto-diseñador para resolver este difícil encargo mediante una precisa y eficaz correspondencia entre objetos y mobiliario. Un Vitrum pensado como arquitectura integrada, donde los diferentes acontecimientos expositivos resaltaban la naturaleza dual de los productos expuestos, en una atmósfera "milagrosa" donde los jarrones de vidrio parecían flotar en el aire y las vasijas de porcelana encontraban en la madera su adecuado marco.

Ensayos, progresos e invenciones

De la arquitectura del *Vitrum* emergen los valores de una producción artesanal, tecnológicamente avanzada. El conocimiento que esta "sociedad de oficios" tenía de las características de los materiales tradicionales y de los nuevos sistemas productivos, abría las puertas al ensayo y la experimentación permitiendo su utilización de un "modo novedoso". Así, la "raíz de nogal" o el "latón pulido", gracias al perfeccionamiento de las técnicas del contrachapado y a los métodos de cromado, se tornarán en manos del arquitecto en renovados instrumentos que permitirán el diseño y la construcción de un mobiliario más acorde con la novedad del ambiente. Un interior moderno que valora el progreso aportado por los nuevos materiales cuyas super-







Giuseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Vitrinas

ficies reflectantes —metal, vidrio— y viveza de colores —linóleo, opalinas— se acabarán erigiendo en los elementos esenciales que harán posible una nueva espacialidad. Un espacio "mágico" e "ilusorio" en el que la luz artificial —fuente de brillos y reflejos— desempeñará un papel primordial, poniendo a prueba la inventiva de Terragni.

Pero además de las aportaciones espaciales que afloran en el proyecto, hay que destacar la racionalidad del mobiliario de la tienda Vitrum, cuyo diseño no olvida los requisitos de funcionalidad que por encima de otras consideraciones deben atenderse en cualquier punto de venta. La adecuación a su misión y las necesidades de uso, están muy presentes en el diseño de cada una de las piezas que conforman su equipamiento. Estanterías, contenedores y vitrinas, establecían sus áreas de exhibición y almacenaie en íntima comunión con la naturaleza de los objetos a exponer. Había una intención de aprovechar lo mejor posible el espacio disponible, estudiando minuciosamente los compartimentos y equilibrando la alternancia de aberturas y cierres, de cara a poder cumplir con los requisitos de eficiencia. Una investigación sobre la forma adecuada para cada tipo de mueble, consecuencia del examen de las exigencias funcionales y de la búsqueda de una gramática expresiva más sintética, cuya "imagen" no olvida sus compromisos con la modernidad. Un "mueble nuevo" en forma, dimensiones y materiales, ligero y resistente, que aproyechaba la actualidad técnica que aportaban los procedimientos de revestimiento con tableros de contrachapado una revolución en la construcción del mueble comparable a la del hormigón armado en arquitectura- para disponer la "madera al hilo" y lograr así una superficie lisa y yeteada. Y junto a los progresos expresivos. los ensayos estructurales en pro de la inconsistencia, y de los efectos "incorpóreos" que aunque presentes en las partes suspendidas y en los voladizos de los muebles, alcanzarán su mayores logros en las vitrinas de cristal y en los expositores de los escaparates, donde se lleva al límite el esfuerzo progresivo por eliminar los soportes intermedios.

Esta búsqueda, que pretendía unir las razones expresivas con las funcionales, se manifestaba en la atención prestada al diseño de los elementos que integraban las distintas instalaciones del local. Un ejemplo de ello es la "reconsideración" estética que hace Terragni del radiador tradicional, entendido puntualmente como "una brillante serpiente metálica dibujada en la pared" en adecuada consonancia con las ligeras estructuras metálicas de tubo que "irradian" al interior los escaparates, y que en el resto de las ocasiones se camuflarán detrás de un estriado cromado de bandas horizontales.

Pero sin duda es en la iluminación donde más se ejercita el ingenio y la imaginación. Los sistemas lumínicos, eran objeto en ese momento de especial atención y estudio y habían vivido importantes progresos tecnológicos: En la *Vitrum*, Terragni continuará con las investigaciones iniciadas sobre la "luz artificial" en la *Peluquería Mantovani*, inventando difusores, proyectores y cajas luminosas, que se beneficiaban del perfeccionamiento alcanzado por las nuevas lámparas y cristales especiales. La "peluquería" le dio a Terragni la oportunidad de enfrentarse al diseño de un espacio que dejaba paredes y techos libres de cables y puntos de luz visibles. El original aplique de las cabinas, ocultaba el recorrido de los cables en un "manillar" de tubo de latón cromado, que "volaba" desde los espejos sustentando en el aire un cilindro "luminoso", integrando armónicamente luz y materiales. La misma intención presidirá el trazado de las estructuras aére-

Giuseppe Terragni. Novocomum y dibujo de la Sastrería Moderna

Cajas luminosas de los vestibulos del Novocomun y del Pabellón de Barcelona











as que llegaban al plano luminoso de opalina sobre el que se apoyaban los objetos en los escaparates o el diseño de la audaz lámpara-vitrina junto a la entrada, en la que un tubo luminoso atravesaba las diferentes plataformas de cristal semicilíndrico. Recursos e invenciones presentes en una tienda en la que los tubos de "linolite" y los diferentes tipos de difusores se escondían detrás de pantallas opalescentes que aplicadas a la estructura o integradas en el mobiliario perseguían desterrar todas las fuentes directas de luz para empapar todo el espacio en un halo luminoso. La iluminación difusa adquiría especial protagonismo en el diseño de los escaparates, en cuyas mochetas y techos se insertaban "cajones luminosos" que revestían de "opakglas" una retícula de listones cromados. Tres conos reflectores, fabricados en cobre cromado, reforzaban la iluminación de estos "escenarios de mercancías" en los que la luz, los destellos y los efectos translúcidos hacían que los objetos expuestos entraran en particular sintonía con las atractivas e inusitadas instalaciones que los sustentaban.

Espacio, luz y color

La fluidez espacial conseguida en la tienda *Vitrum*, además de anular lo límites entre interior y exterior, diluía las diferencias entre las partes gracias a un diálogo recíproco facilitado por la transparencia del vidrio. Este objetivo de lograr una comunicación fluida que Terragni se propuso en la tienda de Como, se alcanzaría mediante el establecimiento de un justo y preciso equilibrio entre las naturalezas de los objetos a exponer –cristal y cerámica– y la estructura expositiva –llenos y vacíos– y matérica –madera y cristal– de sus soportes.

Para Maltese, la expresividad del *Negozio Vitrum* encuentra su origen en una espacialidad definida por el binomio luz-color Cesare Maltese, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*: Torino, 1960. Una temática que ya había aparecido en el *Novocomum* y que posteriormente sería muy trabajada en la Casa del Fascio y en el Parvulario Sant'Elia.

El edificio de viviendas de Como estaba coloreado intensamente. El color jugaba en él un papel determinante: "se usaba para acentuar y subrayar el juego de los vaciados, de la suma de partes, del encastramiento, para aclararlo y a la vez cargarlos de nuevos significados. Servía para poner en evidencia los volúmenes primarios y, a la vez, reforzar el juego de sombras y luces" Daniele Vitale, "Edificio de apartamentos Novocomum en Como", en Giorgio Ciucci (ed.), Giuseppe Terragni. Opera Completa: Electa, Madrid, 1997. Además, el cromatismo del Novocomum tenía un artificioso sentido abstracto. Los "azules, amarillos y naranjas" contrastaban con los tonos "naturales" intrínsecos a los materiales al tiempo que resaltaban los acuerdos entre opacidades y trasparencias. Este último aspecto se hacía más evidente en los estudios para los interiores de las viviendas, en los que la textura oscura de la madera de nogal combinaba "con el tono beige del pavimento de linóleo y el amarillo grisáceo de las paredes (...) en una diversidad no estridente con el verde claro de las persianas y el naranja vivo de los cerramientos de vidrio" Ornella Selvafolta, "Proyecto de mobiliario para la biblioteca del apartamento Cazzamalli en el Novocomum de Como", en Giorgio Ciucci (ed.), Giuseppe Terragni. Opera Completa: Electa, Madrid, 1997. Pero era en el vestíbulo de entrada, donde color y luz se daban cita para crear un espacio definido por el concurso de ambos. Las "cajas luminosas" situadas en el portal, construían —a base de vidrios opales y retículas metálicas— una "luz prismática" que en especial sintonía con la paleta cromática, proporcionaban una "nueva y rica espacialidad".

Este ambiente de luces y colores brillantes, enlazaba además con las experiencias cromáticas de los interiores de la *Peluquería Mantovani* y la *Sastrería Moderna* que profundizan en la búsqueda iniciada en el Novocomum. En la primera, los cuatro cilindros que emergían de las paredes, repetían el ritmo de las mamparas de madera, que reforzaban sus expresivos veteados en contraste con el azul estriado del linóleo del pavimento. En la segunda, la luz que emanaba de la "boca luminosa" de la urna, encontraba apoyos de refracción en los reflejos satinados de las sedas grises y rojas que revestían las paredes. Sin embargo, en ninguno de estos experimentos previos se alcanza el grado de integración entre luz y color alcanzado en la tienda de cristal y cerámica.

El conocimiento que tenemos hoy de la tienda Vitrum es limitado, al faltar indicaciones precisas sobre los colores. Las espléndidas fotografías en blanco y negro que la testimonian, sólo muestran los valores de los claroscuros y contrastes más vivos, pero no resuelven la falta de datos sobre el papel jugado por el color. Una laguna significativa a la vista de algunas de las anotaciones que nos han llegado junto a los dibujos preparatorios de muebles y vitrinas, que dejan intuir la vivacidad y la variedad cromática de su interior: "salmón, verde (...) azul" se lee en el margen de uno de estos, al tiempo que algunas notas manuscritas en la parte de atrás de fotografías mencionan el rosa y el gris de los cristales opalinos o el linóleo narania y azul del pavimento. Tal y como ya se ha indicado en apartados anteriores, el uso del color en el Vitrum, está muy unido a las experiencias visuales vividas por Terragni en la Glasraum de Stuttgart. En la "Sala de vidrio" de Mies y Reich, "los suelos estaban cubiertos con linóleo en zonas separadas de colores blanco, gris y rojo que casi correspondían con las respectivas 'habitaciones' pero no del todo, de modo que las 'zonas de transición' reforzaban los efectos de fluidez espacial" Rosemarie Haag Bletter, "Mies and Dark Transparency", en Mies in Berlin: MoMA, Nueva York, 2003. Los brillos satinados de los suelos que recogen las fotografías en blanco y negro de la tienda, delatan la presencia de un linóleo que con seguridad cambiaría de color en la transición del vidrio a la cerámica (la pletina de unión lo atestigua). Así mismo, en la instalación alemana, el cristal variaba de color -gris pardo, verde oliva- así como de grado de claridad, "vendo de la transparencia total a una opacidad lechosa", matices que ahora encontraban su reflejo en los planos luminosos de las opalinas grises y rosas, o en la combinación en las vitrinas de opacidades y transparencias.

También en *Vitrum*, la "luz arquitectónica" desempeñaba un papel decisivo permitiendo a Terragni empapar todo el espacio interior en un halo luminoso y sumergir los objetos en una luminosidad cambiante obtenida mediante un juego continuo de reflejos y transparencias. La iluminación difusa de los cajones luminosos insertados en los techos y flancos de los escaparates del *Vitrum*, al igual que los "volúmenes de luz" del vestíbulo del *Novocomum*, se iluminaban desde dentro siguiendo el modelo de aquella misteriosa "caja de luz", que señalaba de noche su extraña presencia volumétrica en el Pabellón de Barcelona.

En la *Vitrum* como en la *Glasraum*, el espacio dinámico se desliza entre paredes de cristal que reconcilian los efectos expresionistas con la transparencia, unificando en un sólo espacio articulado y fluido las diferentes partes, constituyendo hasta ese momento la investigación más interesante de Terragni sobre la planta dinámica.

Gluseppe Terragni. Tienda Vitrum. 1930. Escaparate



Iñaki Bergera

Una mirada arquitectónica

La última monografía de la fotógrafa americana Diane Arbus (1923-1971), recoge dos referencias arquitectónicas Stan Grossfeld, Diane Arbus: An Aperture Monograph, Aperture Foundation, 1997. Su cámara no se distrae con el escenario metropolitano, a pesar de vivir en Nueva York, sino que explora los dos iconos de la cultura americana del espectáculo: Hollywood (A house on a hill. Hollywood, CA, 1963) y Disneyland (A castle in Disneyland, CA, 1962). Un análisis crítico de la primera imagen, serviría para esbozar algo así como el retrato irónico de Arbus a la arquitectura. O mejor, a la antiarquitectura. Y eso es raro, porque Arbus apuntaba fundamentalmente el ojo crítico de su cámara hacia su particular "América negra", una descarnada realidad por la que desfilaban los personajes más grotescos y parias de la sociedad, mostrando el engaño y la falsedad aristocráticas.

Una casa en una colina muestra el plano exento de la fachada de un edificio, soportada por una estructura ligera. Del título de la fotografía se deduce su ubicación en un supuesto escenario cinematográfico. No obstante, esta constatación apenas logra reducir la tensión que suscita la paradoja desvelada por su autora. La aparente sencillez de la composición esconde numerosos elementos que la alejan de cualquier improvisación. Diane Arbus se aparta de la engañosa frontalidad en busca del escorzo revelador. La línea de horizonte divide la imagen en tonos oscuros y claros, perfilándose la silueta del objeto a contraluz y, por tanto, su drama. El alejamiento de la cámara resalta la soledad de la tramoya en su entorno, tratando de subrayar la exposición impune del engaño. Los siniestros matojos del primer plano constituyen una imagen plana y son el contrapunto a la continuidad espacial que proporcionan las nubes en perspectiva. La quimérica y frágil arquitectura bidimensional queda así expuesta y desamparada frente al espacio ilimitado.

El punto de vista bajo enaltece aún más el empaque monumental de la arquitectura representada. Su composición clásica (simetría, repetición de huecos, etc.) y, especialmente, su fingida y pesada materialidad (muro de piedra rematado por una cornisa), contrasta con el ligero armazón metálico que en realidad la sostiene. Por último, su innegable vinculación a una escala y un contexto urbanos queda fracturada en este enclave natural desprovisto de referencias. El espacio no urbano se transforma así en un no lugar tras el injerto de una arquitectura enajenada. El contraste llevado al extremo entre la naturaleza descontextualizada y el artificio desemboca en lo grotesco y en lo surreal.

Esta fotografía de Diane Arbus bien podría suponer un modelo retórico de las proclamas de la arquitectura postmoderna que paralelamente estaban siendo postuladas en América. Arbus se regodea mostrando la paradoja de las falsas apariencias. La arquitectura es aquí exclusivamente imagen, fachada, careta. Para Robert Venturi, padre del Postmoderno, ése iba a ser precisamente el punto de partida que había de posibilitar la recuperación simbólica del lenguaje arquitectónico. Como ocurría con las portadas de las antiguas catedrales, también la arquitectura moderna debía ahora añadir al contenedor funcional una imagen simbólica autónoma y popularmente reconocible, capaz de dotar de significado plástico y visual al lugar donde se inserta.

No obstante, este feliz optimismo de Venturi contrasta con las raíces intelectuales de Arbus, nutridas en el cinismo de la generación *beat* neoyorkina. La de Arbus es una crítica a la falsedad del modelo capitalista de Hollywood y la divulgación de la cultura del artificio y del simulacro, fielmente trasmitida a través del cine, donde todo es fachada, a pesar de que lo que se simula sea algo tan anodino como una fachada convencional y de torpe composición. *A house on a hill* es, desde la arquitectura, la denuncia de Arbus del mundo enmascarado. Este pobre y expuesto parapeto se convierte –como ocurre en sus retratos– en una presa fácil para su devastadora cámara.



Una escalera en Ronchamp

Recientemente ha caído en mis manos un libro sobre los reportajes fotográficos que el fotógrafo suizo René Burri realizó en torno a la figura de Le Corbusier durante los últimos 10 años de su vida Arthur Rüegg (ed.), *Le Corbusier. Moments in the Life of a Great Architect*: Birkhauser, Basilea, 1999. Miembro de la agencia Magnum desde 1959, se había interesado por el gran arquitecto moderno desde 1955. Siendo entonces un mito consagrado, y receloso de las interpretaciones y lecturas que de su obra y su persona pudieran hacer los reporteros gráficos —los fotoperiodistas—, aceptó el reto que el joven fotógrafo suizo le propuso: contar historias visuales, una suerte de relatos arquitectónico humanizados. Entre el conjunto de imágenes rescatadas del archivo parisino de Magnun no se ven virtuosas y formalistas imágenes canónicas de arquitectura a la manera por ejemplo de Julius Schulman. Las fotografías, al final, tienen a la arquitectura como excusa, como telón de fondo: hablan de la personalidad del arquitecto, del carácter doméstico y cotidiano de los espacios y sus usuarios. Imbuido de las querencias de la fotografía clásica del momento, muchas de sus imágenes terminan retratando el "momento decisivo", ese mágico aliento que congela una acción en un espacio y un tiempo concretos.

A lo largo de una década, Burri acompañó a Le Corbusier por su taller parisino y su propia residencia, al solar del futuro pabellón suizo, durante una visita de obra a La Tourette y fotografió la capilla de Ronchamp. Precisamente en este reportaje —el primero realizado por Burri sobre el arquitecto—, hay una fotografía inquietante y evocadora, que invita a soñar. Se trata de una vista interior del perforado y espeso muro sur del templo en la que se observa la coreografía de luces de los huecos multiformes y, apoyada en la pared, una enigmática escalera de mano empleada presumiblemente en la obra —en el momento del reportaje la capilla no estaba completamente terminada—. La escalera de madera alcanza hasta el hueco más luminoso, un umbral resplandeciente que parece dar acceso felizmente a algún más-allá. La escalera de la fotografía —escala de Jacob— es un artificio frágil e inestable, pobre pero solemne, y anuncia un tránsito inquietante e incierto. El rugo-so muro abstracto de Notre Dame du Haut, auténtico retablo sacro, se humaniza. La escalera —ahora un objeto susceptible de reacción poética, un ready made— une pero separa. El Dios del agnóstico Le Corbusier invita así a subir, tiende la mano pero también desciende, baja a la tierra.

Abro otro libro. Se titula *Las manos de Le Corbusier* y está escrito por André Wogenscky, quien fuera durante dos décadas colaborador y asistente personal del arquitecto y, finalmente, amigo personal André Wogenscky, *Le Corbusier's Hands*: The MIT Press, Cambridge, 2006. Escrito originalmente en los años 80, relata en un momento dado como su mentor rechazó efusivamente el encargo de Ronchamp precisamente porque no era católico, por respeto y coherencia personal. *"No tengo derecho"*, decía. Pero Wogenscky fue testigo de las seductoras razones que expuso el Padre Dominico Couturier para seducir y embaucar a Le Corbusier: *"No me importa nada que no sea católico. Necesitamos un gran artista y la intensidad estética, la belleza que va a hacer experimentar a quienes se acerquen a la capilla, permitirá a aquellos que tengan fe encontrar una vez más lo que venían buscando. Arte y espiritualidad convergerán y usted conseguirá nuestro objetivo mucho mejor que si se lo encomendáramos a un arquitecto católico".*

Esa escalera en el muro, me atrevo a sugerir nuevamente, es una inesperada invitación a trascender, a soñar. Y soñar es lo que hizo Le Corbusier durante su prolífica trayectoria. Todo sueño, admitámoslo, es en su origen una utopía. Como todos los grandes iniciados, él creía en la viabilidad posibilista de sus sueños, de sus utopías, y luchó —con desigual fortuna— por hacerlos realidad. Una arquitectura mejor nos debía conducir a un mundo mejor, pensaba. Así lo expresa Wogenscky: "En el caso de un utópico verdadero, el inventor ocupa el lugar del artista. Le Corbusier transitó por la fina línea que separa el ideal de la utopía. Él sabía cual era el grado de perfección que podía alcanzar sin ir demasiado lejos. Creo que Le Corbusier era por encima de todo realista, pero por el poder de su impulso creativo dirigió todo ese realismo hacia un ideal". Desconozco por qué estaba aquella escalera apoyada en el muro de Ronchamp pero celebro que Burri se entretuviera fotografiándola.



Antón Capitel

La ciudad como vanguardia en la obra de Kenzo Tange

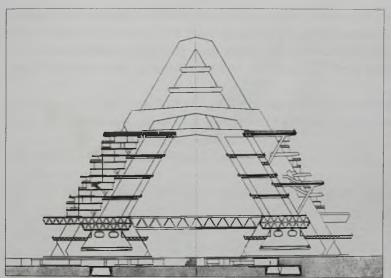
Consolidada la arquitectura moderna en los años cincuenta y en los primeros sesenta, quedaba pendiente la ciudad. En Japón más aún, pues la ciudad había constituido muy a menudo un territorio, tradicional en los mejores casos, convencional y deteriorado en los más, al que los arquitectos modernos habían opuesto sus avanzados productos formales, muchas veces como objetos completamente autónomos y sin relación alguna con el tejido urbano en el que debían insertarse.

Pero es que a la arquitectura moderna, y como bien se recordará, también le quedaba pendiente la ciudad. Y ello por varias razones. De un lado, y como cuestión más general, porque la ciudad que se podía considerar equivalente a la arquitectura moderna no había sido necesaria: las ciudades estaban hechas, habían crecido v se habían consolidado mucho en el siglo XIX, y, así, la ciudad moderna fue sobre todo una cuestión periférica. La arquitectura moderna quedó obligada, o bien a habitar esa periferia, o bien a insertarse de modo puntual en los cascos urbanos decimonónicos o más antiguos, y que no eran del todo coherentes con ella.

Así, pues, el gran desarrollo de la arquitectura moderna no tuvo parangón en cuanto a las realizaciones urbanas, pero tampoco en el orden de las ideas. Más allá de la visión general de la ciudad como ciudad abierta y verde, es preciso reconocer que incluso en la obra de Le Corbusier la arquitectura era algo enormemente desarrollado frente a la idea de ciudad. Y en cuanto a las realizaciones reales, incluso las arquitecturas urbanas más atractivas, como fueron los inmuebles villas, no se construyeron; las unidades de habitación no se repitieron en el mismo lugar y, así, la idea de ciudad que parecían proponer no se experimentó. Tan sólo los ejemplos de Brasilia -de los que podríamos llamar discípulos brasileños de Le Corbusier- y el de Chandigarh, del propio maestro, quedaban como casi únicas y aisladas realizaciones de la ciudad moderna.

Pero es preciso recordar también que el abundante desarrollo de la arquitectura misma no la había beneficiado en su reconocimiento, y que una crisis de bastante importancia se hizo sentir allá por el principio de los años sesenta. Puede decirse, para sintetizar, que el descubrimiento de alternativas a las arquitecturas modernas originarias hizo que el Estilo Internacional quedara destronado como única solución, y que la fuerza del organicismo, de un lado, o de las corrientes revisionistas -fueran las italianas o fueran las que se agruparon en torno al Team X- dibujaron un panorama ecléctico que alejaba la disciplina de cualquier pretensión científica, de cualquier satisfacción del ansia de certeza.

Quizá Kenzo Tange sintiera la angustia de tener que verse obligado a moverse entre el manierismo de lo moderno -el manierismo de Le Corbusier, en su caso, y sobre todo- y un experimentalismo que no llegaba a alcan-





zar unas metas demasiado precisas. No resulta así nada extraño que, frente a las múltiples dudas que la arquitectura planteaba —esto es, frente a un contenido arquitectónico que parecía completamente devaluado al reducirse a cuestiones casi puramente estéticas, y defraudando así en buena medida las expectativas depositadas en la revolución moderna—, Tange, como tantos otros, quisiera depositar en el urbanismo la confianza que la arquitectura ya no le merecía. La ciudad aparecerá así como el objeto fundamental de la vanguardia japonesa ya en los años sesenta, lo que explicará tanto las obras de urbanismo radical de Tange, como las de los *metabolistas*, así como tantas otras operaciones vanguardistas de aquellos años.

El proyecto del M.I.T. para Boston

La importancia que para Tange, y para tantos otros, tenía la confianza puesta en el futuro de la urbanística había quedado patente en que la invitación que le hizo el Massachussets Institute of Technology fue para atender una cátedra de urbanismo, donde dio clase en el curso 1959-1960. Ello parece probar, de algún modo, que muchas de las operaciones arquitectónicas de Tange habían sido leídas en una clave urbana.

Tange propuso a los estudiantes del año final de la carrera el estudio de un barrio residencial para 25.000 habitantes en el interior de la bahía de Boston. Cuesta trabajo ahora entender el sentido exacto de esta utopía; esto es, fijar con cierta exactitud cuál era el significado que se concedía al proyecto de una suerte de *ciudad ideal*, más allá del sentimiento de estar haciendo avanzar la ciencia urbanística mediante trabajos de laboratorio cuyo compromiso con cualquiera que fueren los datos de la realidad física y social no se consideraba otra cosa que un estorbo.

En efecto, y de acuerdo con tantas utopías de aquellos años, Tange siente la necesidad de desprenderse por completo de la realidad para hacer algo que le parezca realmente importante. Y un modo de hacerlo en forma

suficientemente radical es la de prescindir incluso del terreno, evitar lo más posible la ligadura con el lugar, lo que logra al plantear el proyecto sobre la bahía; esto es, sobre el agua. Nada más abstracto que el agua; nada más parecido al *no lugar* que la superficie acuática. Nada más propio, pues, para fingir realidad mediante una localización concreta, pero evitarla mediante el plano, supuestamente puro y abstracto, de la superficie líquida.

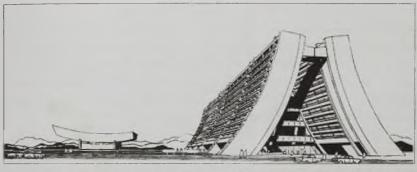
Resulta curioso que esta, diríamos, vocación acuática, estuviera también en Le Corbusier, referencia principal de Tange, al fin y al cabo; si bien en la obra del maestro suizo se trataba de una cuestión metafórica, como ya he explicado en otra ocasión Véase el libro de quien esto escribe, Las formas ilusorias en la arquitectura moderna (Tanais, Madrid, 2004). El capítulo dedicado a Le Corbusier se llama "En las ilusiones también se vive. Inspiración ilusoria en la arquitectura corbuseriana". Sobre el tema de la superficie acuática pueden verse los epigrafes "Espejismo acuático" y "Agua y monasterio". En Le Corbusier, el plano del agua cumplió, al entender de quien esto escribe, una misión inspiradora: las casas sobre pilotis son como palafitos; las unidades de habitación como barcos;... El agua tiene una presencia fantasmal, virtual, y es utilizada para concebir una arquitectura que establece con su medio, con su terreno, una relación mínima, al entenderse los edificios casi como tipos, como ejemplares susceptibles de traslado y de repetición.

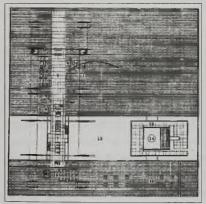
Lo llamativo es que en Tange el agua sea completamente real, con lo que consigue, como dijimos, un aparente enraizamiento muy concreto con el lugar –contrario en este caso al emplazamiento completamente *genérico* de Le Corbusier– y una libertad de actuación total. La metáfora acerca de la ciudad nueva podrá ser completa al representarla tan radical como esa libertad permite y tan real como el emplazamiento provoca.

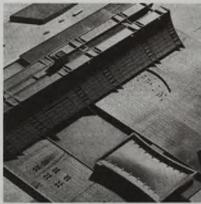
Resulta curioso igualmente el hecho de que la gran confianza concedida a lo urbanístico no generara unas disposiciones quizá más abstractas, más propias de lo urbano, en definitiva. Por el contrario, las formas propuestas para esta nueva y utópica ciudad, tanto en su versión de Boston como en la que será mucho más importante, la de Tokio, resultan de una suerte de *agigantamiento* urbanístico de estructuras y formas que, aunque no se encontraban ya en las propuestas o realizaciones edificatorias, puede decirse que son más propiamente arquitectónicas. Es una característica tan importante y tan paradójica como fue común a tantas de las utopías dibujadas en aquellos años: la ciudad, a la que en principio se concedía la posibilidad de dotar de contenido a la propia arquitectura, se ve invadida por los principios de esta última, como si fuera el hecho de convertir-los en urbanos el que tuviera la virtud de volverlos trascendentes y adecuados. Así, pues, la ciudad utópica, será, para Tange al menos, el modo de legitimar, de hacer buenos, los principios que llevados solamente a la arquitectura parecían volverse endebles, vacuos.

La ciudad utópica japonesa se vuelve así extremadamente preocupada por la forma, como si sólo en ésta pudiera hallar un verdadero contenido. Pero no por la forma urbana, como ya se ha dicho y como en los ejemplos vemos, sino por una forma arquitectónica que, aunque a gran escala, tiene particularidades poco urbanas tanto en las propias planimetrías, como, sobre todo, en el más arquitectónico de los documentos: en las secciones.

La importancia de la sección triangular que caracterizó el proyecto de Boston con los estudiantes del MIT tiene una referencia anterior en el proyecto para el edificio administrativo de la Organización Mundial de la Salud en









Ginebra (1960). En éste, dos grandes bloques inclinados, curvilíneos y simétricos entre sí, se relacionan y se sirven de las circulaciones mediante el espacio intermedio que encierran; espacio éste a gran escala, pero concebido como un espacio cerrado, y que es así partícipe tanto de las características urbanas como de las arquitectónicas. El edificio propuesto para Ginebra está, pues, definido mediante la sección y es por lo tanto lineal. La condición indefinida o indeterminada de lo lineal, más propia para lo urbano, está aquí delimitada por un cierto sentido de las proporciones, tan corbuseriano como las propias fachadas, que no evitan el reconocimiento evidente de una tal relación. También contrarresta y suaviza esta linealidad la situación de un pequeño edifico singular, que genera una franja de suelo que alcanza igualmente al edificio principal, así como el asentamiento del conjunto en un muy elaborado terreno cuadrado.

La sección de la gran estructura del proyecto para Boston también es triangular, aunque sin curvaturas, y a gran escala. La linealidad que la valoración de esta sección supone como elemento fundamental del proyecto es más clara en este caso en cuanto tema urbano y, de hecho, el proyecto es un sistema de elementos mixtilíneos; esto es, de tramos rectos con acuerdos circulares.

Estas secciones se preparan para montarse tanto sobre tierra, o sobre una plataforma construida, como sobre el agua; presentan unas primeras y más bajas plataformas que contienen autopistas, acompañadas de otros

canales de circulación diferentes, y otra gran plataforma, continua y mucho más importante, que define el principal nivel de uso urbano, tanto rodado como peatonal. Se trata, pues de la calle, o de su sustituto, y en una de las variantes de sección aparece como una superficie absolutamente continua, en cuyo centro se apoyan estructuras edificadas, tal vez terciarias o comerciales, y también en sección triangulada, con vacío interior iluminado cenitalmente. Dos grandes pares de plataformas periféricas, a uno y otro lado, prolongan estas estructuras con más comunicaciones y una tercera y final pareja contiene los parques y espacios verdes o estanciales al aire libre, trasunto a gran escala de las corbuserianas terrazas jardín.

En otra de las secciones tipo, el centro se vacía y se dispone un sistema escalonado de 11 niveles que parece alojar residencias, con el primer nivel libre –esto es, sobre *pilotis*; o, al menos, su trasunto–, con tres niveles rodados traseros cada tres pisos y uno final y verde, la gran terraza jardín.

En conjunto, la utopía es muy curiosa y todavía hoy —disipadas las simpatías y complicidades de la condición contemporánea— no carece de atractivo. La existencia misma de la sección habla de cuánto se confía a la superposición de niveles diferentes el contenido urbano, de lo que ello significa en cuanto a valoración extrema de las comunicaciones —se pensaba que la ciudad es, sobre todo, comunicación física, movimiento— y la duda que más intensamente se plantea es, a mi entender, qué se hacía finalmente con todas estas comunicaciones a distintos niveles; esto es, cómo acababan y con qué se conectaban, a dónde iban a parar al final de las formas lineales. Ignoro cómo se resolvía esto, o cómo se dejaba de resolver, pues parece que la continuidad o discontinuidad de los diferentes niveles circulatorios se dejó como incógnita, en el aire. También es preciso recordar cómo esta superposición de niveles circulatorios diferentes puede tenerse por un invariante de las utopías modernas: volver tridimensional la ciudad y hacerlo en sus aspectos circulatorios fue una visión muy común, y puede decirse que los ingenieros de tráfico, mal o bien —tanto en su ingenuidad como en su perversión—, lo convirtieron enseguida en una realidad cotidiana.

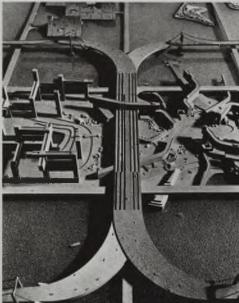
De otro lado, este proyecto, y como ya se ha dicho, insiste en la condición arquitectónica que a la ciudad se le da como objetivo formal único, y más allá de su contenido eminentemente comunicativo y de transporte. A la forma arquitectónica se le da la misión de rescatar a la ciudad de su abstracción; o quizá, y mejor aún, sea lo contrario: a la arquitectura, tan desprestigiada en su pura e inútil condición formal, se le da la oportunidad de regenerarse y de trascender al ceder su forma para dotar de concreción física a la ciudad, a la escala urbana. Tal la extrema ambigüedad, formal y conceptual, que arrastra esta utopía, ambigüedad común, como hemos dicho, a algunas otras propuestas de la misma época.

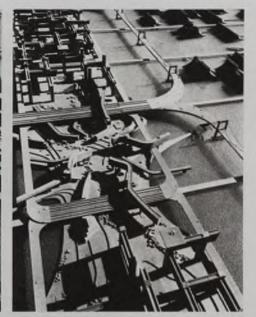
El Plan de Tokio

Este plan fue mucho más complejo y ambicioso que el de Boston, a la postre un ejercicio académico, aunque tuviera, precisamente por esto, una mayor claridad.

Basado en la extraordinaria importancia concedida a las comunicaciones y en la sustitución del carácter de centralidad por el de linealidad axial, un complejo sistema de 6 niveles de circulaciones que combina la rodada y aislada con el monorraíl, la calle convencional y el metro, se extiende por encima del agua desde el centro de







la ciudad en el borde del mar hacia el frente opuesto de la bahía. El complejo eje, de carácter cuádruple planimétricamente hablando y en forma concatenada, genera un sistema perpendicular de ejes paralelos que, también sobre el agua, soportan las zonas residenciales. En los bordes laterales de la bahía y siguiendo su forma se sitúan las zonas industriales.

De nuevo el agua, y ahora con más intensidad y claridad que en Boston, aparece como mecanismo fundamental de la mediación utópica. El plano acuático de la bahía ofrece un territorio que garantiza una doble ventaja: la neutralidad, abstracción y condición vacía de un plano horizontal en que todo es posible, de un lado, y la seguridad de que en el agua la ciudad puede extenderse exactamente del mismo modo que un esquema se dibuja sobre el papel, sin necesitar ni la condición compacta ni la preocupación por sobrantes y vacíos. Es decir, que contrariamente a la tierra firme, en la que todo vacío no edificado ha de tener sentido o se convierte en un residuo y, así, en un problema, en el agua, en cambio, todo espacio sobrante es ocupado con limpieza por el líquido elemento.

Tal vez una transformación moderna del mito de Venecia opere aquí con una especial intensidad, pues es en Venecia donde puede observarse esa condición aparentemente perfecta del vacío, formalmente hablando al menos, que el agua procura. Aparece en cualquier caso el mito del agua, en general, y del mar en particular; esto es, de esa atracción insondable y ancestral, de la fuerza que el arcano del mar ejerce sobre los hombres. Pero no descontemos tampoco lo que ya habíamos advertido al hablar del *agua ilusoria* en Le Corbusier. El agua como metáfora de la libertad en el asentamiento, de la posibilidad de una falta de relación entre lugar y edificación. Aunque resulta bien curioso que lo que en el maestro suizo era una simple metáfora, pero tan operati-

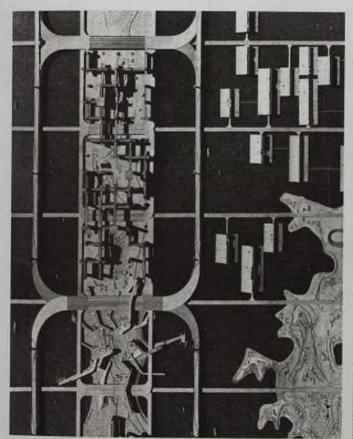
va como si fuera real, pues mediante ella se creaban intensos y nuevos conceptos y atractivas realizaciones edificatorias, se ha convertido en Tange en una realidad que, paradójicamente, se transforma a su vez en una simple apariencia, en una suerte de alegoría: la ciudad es libre porque el agua ofrece, como si fuera un papel, como si fuera un tablero de juego, la neutralidad horizontal de su perfecta superficie. Una superficie tan perfecta precisamente porque, de realidad, deviene sueño: el agua alegórica; es decir, con todas sus virtudes prácticas y estéticas, pero sin ninguno de sus problemas ni de sus desventajas reales.

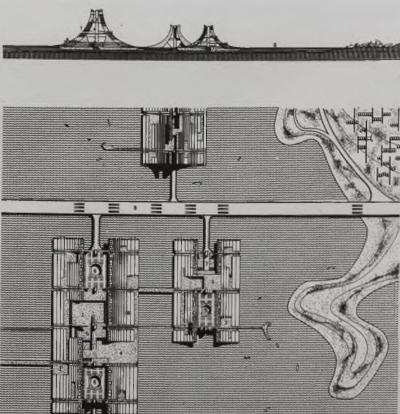
Las zonas residenciales son sistemáticas y bastante singulares. Los ejes transversales son circulatorios, dispuestos al modo de muelles, y van dando servicio a ramales que conducen directamente a los edificios de viviendas. Son éstos curiosos, pues son más grandes o más pequeños, pero de la misma forma, como si ya se utilizara la analogía con la teoría de los *fractales*, tan posterior en realidad. Reproducen de modo casi exacto el edificio de la organización Mundial de la Salud en Ginebra, pues se trata de una disposición con sección triangular y mixtilínea, esto es con cuerpos de edificación curvos y cóncavos, más tendidos que en Ginebra, de modo que dejen un interior de espacio libre y de servicios y unas viviendas escalonadas que trazan la curva.

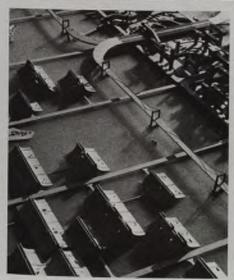
Resulta también bastante curiosa la cierta obsesión por las viviendas escalonadas, que no sólo era propia de esta época, sino también de tantas utopías modernas. Pues ya los dibujos de Sant'Elia, por ejemplo, asignaron esa condición formal del escalonamiento como marchamo de perfección en las modernas ciudades ideales. Todas estas viviendas se esparcen por la superficie acuática, al modo de vistosos y grandes barcos, y formando con las vías pintorescos y geométricos racimos. El resto de la edificación, terciaria y comercial, se instala en la parte central de la espina principal y es acompañado por las vías externas de circulación que se concatenan precisamente para servirla. Allí se desarrollan dos sistemas de edificación abierta, y ambos juegan, de modo diverso, un elaborado equilibrio entre orden y desorden. El más sistemático se apoya en una retícula de soportes gigantescos –pilotis a gran escala– que sostienen grandes bloques horizontales de inclinado límite, distinta altura, y cerramientos estructurales preparados para los esfuerzos sísmicos. Encontramos en ellos otro invariante de las utopías modernas, lo que podríamos llamar el rascacielos horizontal, compartido con Yona Friedman, y cuyo origen hemos de situar, lógicamente, en los famosos trabajos que con ese nombre hicieron El Lissitzky y Mart Stam en 1924.

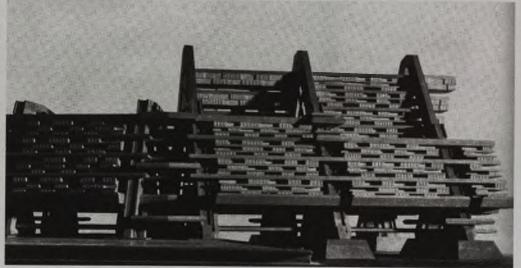
El sistema más libre es el otro, situado sobre un suelo también más libre en cuanto a la forma del borde entre mar y tierra, y compuesto por bloques ondulados –esto es, de sabor aaltiano– que se apoyan también sobre pilotis, y que, en el uso de su libertad, traspasan las autovías o penetran en el agua.

Volvemos, pues, a observar como la forma arquitectónica es quien finalmente presta sus cualidades a la ciudad, al menos aquéllas que permiten que ésta tome una imagen concreta, que tenga una naturaleza figurativa que su propia condición no le daría. Y así podemos ver este ejercicio, como ya era el de Boston, no tanto como una propuesta que quiera medirse con el urbanismo corriente en el plano de la realidad, ofreciéndole una alternativa, sino como una gran alegoría, una utopía consciente de su fantasía. Podría decirse, como ya hemos adelantado, que se trata de una especie de "ciudad ideal", y que podríamos inscribirla sin demasiada violencia en la tradición de éstas.











Diego Peris

Institutos en el parque científico tecnológico de Albacete

INSTITUTOS DE AUTOMÁTICA-ROBÓTICA Y ENERGÍAS RENOVABLES
Parque científico tecnológico de Albacete
Proyecto 2004 Obra 2005-2007

Arquitecto Diego Peris Sánchez Arquitectos Dirección de Obra Diego Peris Sánchez y Emilio Verástegui Rayo Arquitectos Técnicos José Antonio Moreno Franco y Marcos Díaz Garvín Promotor Parque Científico Tecnológico de Albacete Constructor TAO (Taller de Arquitectura y Obras) Fotografías José María Moreno

El proyecto se sitúa en una parcela de la zona extrema de la primera fase del Parque Tecnológico, definiendo un cierre longitudinal paralelo a la AB-20 y a la vía interior del Parque que separa esta parcela de la zona central ocupada por el Centro de Emprendedores.

El edificio surge en primer lugar desde su ubicación urbana en un campus parcialmente definido con un entorno en pleno desarrollo en el momento de su construcción. Se plantea un gran volumen que trata de producir un cierre visual ofreciendo la imagen de una gran fachada de unos ciento cuarenta metros lineales que acota el espacio. La imagen unitaria de un cuerpo de gran longitud con reducida altura trata de producir este efecto de cierre visual y de elemento formal con una incidencia reducida, en el conjunto del espacio urbano, como volumen total.

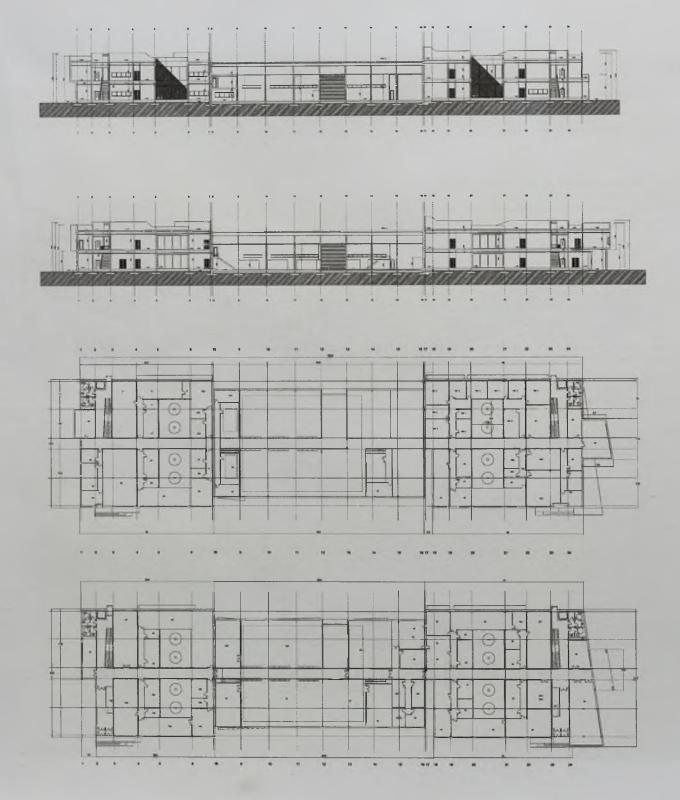
Por otra parte, el edificio se plantea formalmente con una imagen que evidencia su estructura interna poniendo de manifiesto los tres volúmenes que funcionalmente existen en su interior: Instituto de Robótica, Instituto de Energías Renovables y Nave experimental. Los cuerpos de edificación extremos se realizan forrados en chapa en color metalizado del que se diferencian ligeramente los volúmenes de cuerpos que vuelan y tienen diferentes alturas. En su parte central un cuerpo revestido de chapa ondulada microperforada se diferencia ligeramente de los cuerpos laterales. La unidad de color y material crea un elemento continuo y compacto de aspecto industrial. La orientación norte-sur se resuelve con elementos de protección en las ventanas de la fachada sur mejorando así su comportamiento térmico.

El espacio lineal establece la separación clara de los tres volúmenes que conforman el edificio marcando hitos y referencias puntuales en la gran secuencia lineal del conjunto edificado. Esta secuencia se hace claramente diferente en sus dos fachadas longitudinales. Los materiales utilizados tratan de subrayar estas lecturas anteriormente indicadas contrastando los módulos laterales respecto del elemento central de Nave experimental.

La materia define la forma del edificio. La chapa ondulada en el espacio central subraya el carácter industrial de su interior y marca formalmente la horizontalidad del mismo. En los dos cuerpos extremos las diferentes volumetrías de los cuerpos extremos se subrayan con los colores de la chapa que los recubre.

Se configura así una imagen industrial y tecnológica en colores metalizados que ofrece la imagen de un edificio como artefacto que se sitúa en un entorno natural. La volumetría y las formas de los extremos contrastan con la linealidad del elemento central en el que los huecos asoman como perforaciones longitudinales menores en su superficie. Arquitectura industrial para usos tecnológicos y de investigación.





Secciones longitudinales. Plantas primera y baja









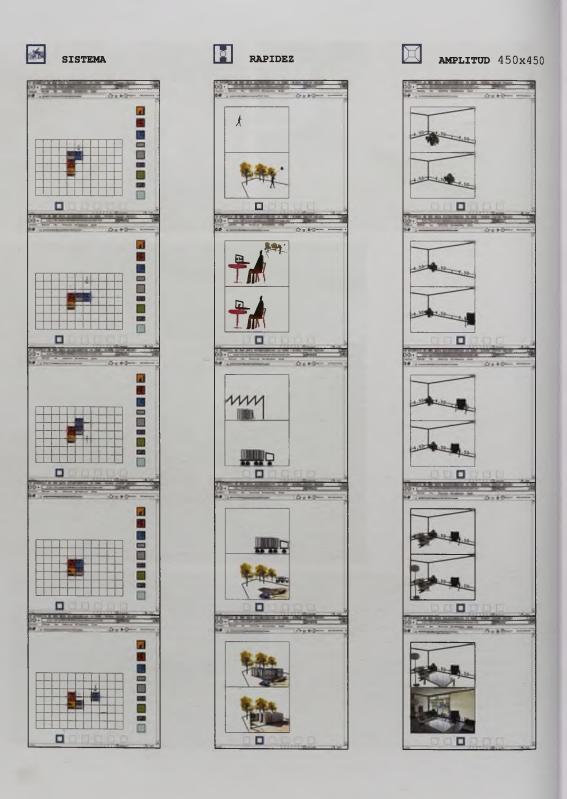




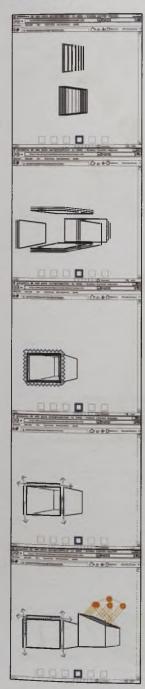


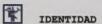




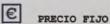


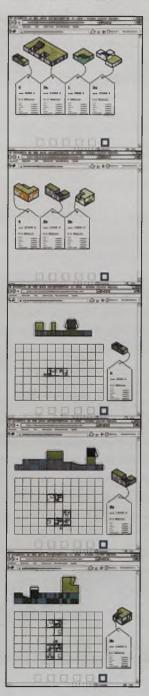












Núñez Ribot Arquitectos

Anteproyecto de web para autoproyectar tu casa/Casas Expansivas

Teo Núñez, Almudena Ribot, Lucía Acedo, Carlota Tamames, Laura Pérez Lupi, Pablo Pérez Ramos y Miguel Menéndez













Nuestro objetivo es encontrar un sistema de pensamiento que permita desarrollar unas casas prefabricadas, populares y muy posibles. No nos interesan tanto las ideas como la manera de escribirlas. No nos interesa darles forma, sino más bien organizar guiones que ayuden a hacerlas específicas, aún cuando estas partan de conceptos generales y preexistentes. Articulamos en cada proyecto una escritura.

Las llamamos Casas Expansivas porque están expandidas desde el inicio y además son expansibles, espacial y temporalmente. El proyecto, de entrada, cuenta con amplias dimensiones, además de ser susceptible de extender su ocupación en el lugar y formar parte de un sistema permanentemente abierto y siempre inacabado. Las casas se comportan como cajas expansibles que se abren a infinitas situaciones. Admiten la acción directa del usuario, que elige y distribuye el programa, selecciona los materiales y puede incorporar kits o acoples desde el inicio. Se despliegan en el paisaje existente, asumiendo los cambios de piel necesarios y añadiendo espacios semiexteriores y componentes en libre sucesión. Pretendemos también incorporar las ideas de unos y otros, buscamos un encadenamiento entre formas, signos e imágenes y proponemos una red de formas contiguas que se encajan hasta el infinito.

Son casas modulares y flexibles y en ellas desarrollamos los componentes constructivos, el sistema que las organiza, el proceso de montaje y sus aplicaciones. Trabajamos en un sistema constructivo y no en detalles aislados. Aunque nos acercamos a escala de detalle y contamos con numerosos kits nos interesa más la manera de hacer que el problema puntual. Por eso el proyecto no confía en acabados estupendos, sino más bien propone una atmósfera que abre posibilidades.

Abriremos una web en la que estarán incluidas las reglas del juego y los visitantes podrán jugar a "montar casas", obteniendo el presupuesto de cada una de ellas en el instante.

Congelamos el estado actual

- Sistema estructural conocido, *steel-frame*, versión en acero del clásico *balloon-frame* de madera americano.
- -Muro formado por capas especializadas y construidas en seco, que cuenta con el Documento de

Idoneidad Técnica DIT del Instituto Torroja de Investigaciones Científicas y que autoriza su utilización.

- -Asociación con empresa y uso de nave industrial en la que se ensayan los encuentros del montaie y se organizan los paneles terminados para el transporte.
- -Experiencia de haber construido con el sistema, aunque no con este módulo, algunas pequeñas actuaciones parasitarias.



















sistema

rapidez

amplitud

abrigo

identidad

precio fijo

tecnología

ligereza

deta

Piezas

Es un hecho aceptado que lo individual puede sobre lo colectivo. Los dormitorios crecen y los lugares de estar disminuyen. Los dormitorios son cuartos de estar individuales y desaparece el dormitorio principal jerarquizado. Los espacios son más equivalentes. Las estancias comunes también modifican su uso tradicional. La cocina se entiende como lugar de charla y no solamente de trabajo, ha aparecido un nuevo cuarto de estar además del de la TV. El trabajo en casa también es común, en general, los modos de vida y las familias cambian y aparecen nuevas convivencias. Se está pasando de convivir a cohabitar.

En este sistema todas las piezas son iguales, no hay jerarquías ni usos preconcebidos. El usuario decide cómo cualificar los espacios. Se ha elegido un módulo de amplias dimensiones que huye de la vivienda mínima y puede adaptarse a todos los usos, los muebles son los que identifican el uso de la pieza.



Todas las piezas son cuadradas y se agrupan según un crecimiento ortogonal, con muros de carga alternados. Este procedimiento es muy sencillo y siguiendo unas reglas básicas permite distribuir a la carta. Cada uno organiza su modo de vida.

El sistema permite hacer hasta dos plantas sin alterar la estructura. También incorpora un módulo de cubierta inclinada para la colocación de colectores solares. Este se puede colocar sobre cualquiera de las piezas y cuenta con una ventana corrida y alta hacia el norte.



El módulo base es de $4,50 \times 4,50 \text{ m}$. Cada cara se forma mediante dos paneles de pared de los que sólo hay dos tipos, ciego y con hueco de paso, con sus combinaciones. Existe la posibilidad de la ausencia del propio panel con lo que se consigue dejar un gran hueco de $4,50 \times 2,70$. Estas paredes y una placa de forjado resuelven todas las disposiciones.



















Nuestra propuesta pretende realizar el máximo de operaciones en taller y las mínimas en obra. El panel se completará en el taller a excepción de los revestimientos, exterior e interior, y se llevará a la obra listo para ensamblar según se descargue.

Organizamos un muro, construido en seco, con las capas especializadas siguientes:

- 1. Revestimiento exterior ventilado, a elegir por el usuario
- 2. Aislamiento térmico reflectivo para el verano
- 3. Barrera de vapor
- 4. Capa protección acústica y contra el fuego
- 5. Núcleo resistente a base de perfiles ligeros de acero galvanizado
- 6. Capa protección acústica y contra el fuego
- 7. Aislamiento térmico reflectivo para el invierno
- 8. Cámara de aire
- 9. Pared interior.

La elección de la distribución y el programa es el primer paso a la personalización del sistema. Se facilita también escoger el material de acabado, la colocación en cualquier lugar de un módulo solar inclinado y la selección por catálogo de kits acoplables. La búsqueda actual de la identidad propia nos parece un asunto tan urgente como el interés por la expansión. Con la modificación de todos estos pequeños parámetros las casas, al mismo tiempo modulares y de fabricación en serie, responden con soluciones específicas a cada situación.



MOUVEMENT

A G A M
B U R Y
C A L D E R
M A R C E L
D U C H A M P
JACOBSEN
S O T O
TINGUELY
VASARELY

D U 6 A U 3 0 A V R I L 1 9 5 5 VERNISSAGE MERCREDI 6 AVRIL DE 17 A 21 H.

GALERIE DENISE RENÉ
124 RUE LA BOÉTIE, PARIS 8, ÉLYSÉES 93-11

María Asunción Salgado de la Rosa

Evolución y reflejo de la arquitectura móvil. Cine y realidad

En 1955, en la Galería Denise René de París, Roger Bordier organiza la exposición *Le Mouvement Lo(s) Cinético(s)*, catalogo de la exposición: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, marzo 2007, en la que mostraba obras de artistas del siglo cuyo objetivo era la presentación del movimiento (real y óptico) y la puesta en evidencia de la mutabilidad de la obra. Definido mediante la expresión Arte Cinético, adoptada un año antes para designar las creaciones artísticas fundadas en la introducción del movimiento, surge una corriente en la que se engloban obras en movimiento real, como proyecciones o máquinas móviles, obras "estáticas" con efectos ópticos, y obras transformables que requieren el desplazamiento del espectador y/o la manipulación 01.

Al margen del cine, arte que comenzó a popularizarse desde sus comienzos encarnando en sí mismo la esencia de lo cinético, la progresiva adopción del movimiento físico como recurso plástico pasó de considerarse una quimera a ser una realidad. Sin embargo, por entonces, esta incorporación no había alcanzado plenamente a todas las disciplinas artísticas; la arquitectura aún se resistía.

En el plano de lo cotidiano, las viviendas de la segunda mitad del siglo se habían llenado progresivamente de artilugios mecánicos derivados de la resaca bélica, reconvertidos para facilitar la vida del ama de casa. Todos estos mecanismos y automatismos se apilaban en el interior de las viviendas sin que su tecnología alcanzara realmente a la estructura de la arquitectura, que se limitaba a la función de contenedor. El cine de la época, haciendo parodia de ello, dejó constancia de esta proliferación mecanicista en el hogar de posguerra, cuya ácida crítica hacia el sistema derivó a lo largo de la década de los sesenta, en un recurso de humor fácil.

El director francés Jacques Tati, alcanzó en 1958 un éxito sin precedentes con su comedia *Mi tío (Mon Oncle)*, centrada en las peripecias de su ya conocido Monsieur Hulot en la extravagante casa de su cuñado. El baile de puertas automáticas, sensores, mandos a distancia con cables y pilotos luminosos de aviso, colocados deliberadamente en manos de Hulot, pretendían alertar al espectador de los riesgos que implicaba la pérdida de sencillez de la vida cotidiana en aras de la técnica. La arquitectura doméstica de la villa Arpel, diseñada por el propio Tati y Lagrange, se servía del movimiento de todos sus artilugios e incluso de sus propios habitantes para simular un dinamismo impropio de su condición. La casa parecía tener vida propia, lo que suponía un recurso humorístico añadido **02 l 03**.

El film de Tati, concebido como crítica a la arquitectura y los gustos de la sociedad mecanicista, cede el testigo a la comicidad menos pretenciosa de la cinta de Blake Edwards *El guateque* (The Party, 1968). Ambientado en la opulenta mansión de un magnate de Hollywood, Edwards utiliza recursos parecidos a los de Tati, concatenando gags cómicos surgidos a partir de las situaciones absurdas que se dan cuando una personalidad "peculiar" se

o1 Cartel de la exposición *Le* Mouvement, celebrada en la Galería Denise René de París en 1955













topa con la tecnología más novedosa de la época. Lo que distingue el filme de Edwards del de Tati estriba en el enfoque que se da al tema de la mecanización de sus escenografías; en *El guateque* todo este equipamiento es tratado como un artículo de lujo, y su posesión, no puede ser tildada de excentricidad, sino que conlleva cierto *estatus*. La extensión de estos mecanismos en la mansión donde se desarrolla la acción no sólo alcanza al mobiliario, como sucedía en la villa Arpel, sino que realmente consigue obrar cambios en la distribución inicial de su espacio. Si bien esto conduce a situaciones hilarantes, especialmente cuando toda una orquesta se precipita a la piscina tras desaparecer la plataforma sobre la que se asentaban, no resulta tan singular como cualquier otro equipamiento de la casa de los Arpel **04 105**.

Esto se debe a que la película de Edwards asume este equipamiento tecnológico de la arquitectura doméstica de manera natural, como una vestimenta que venía apareciendo en otras películas de la época, como las comedias románticas de Doris Day o Rock Hudson, reflejo de una cierta sociedad. Su humor, a menudo tildado de ñoño, carecía de una intención crítica hacia una mecanización que ya formaba parte de la escenografía cotidiana, y de la que ya no se pretendía sacar partido para la comicidad.

Esta débil imitación del movimiento en la arquitectura a través de automatismos resulta hoy en día ridícula, aun cuando haya permanecido como seña de identidad de las ambientaciones de la época, tanto como ciertos modelos de automóvil o la moda femenina. Tal es así, que en 2003 el director Peyton Reed volvió a recurrir al humor blanco del encuentro entre el patoso y la tecnología en su parodia de las comedias románticas de los sesenta titulada *Abajo el amor (Down with Love)*, donde parecía imprescindible incluir escenas de este tipo **06107**.

Sin embargo, ninguna escenografía de ficción apuntaba hacia la posibilidad de crear estructuras habitacionales móviles. Desde un plano teórico, tan sólo las fantasías de Archigram sugerían una posible movilidad de la estructuras arquitectónicas a través de las propuestas de Peter Cook y Ron Herron tituladas respectivamente *Plug-in City* y *Walking City* Simon Sadler, *Archigram. Architecture without Architecture:* Massachusetts Institute of Technology, 2005. Las unidades móviles de Herron bien pudieran formar parte de un *atrezzo* de ciencia ficción, pero, a pesar del entusiasmo y la fe en los avances tecnológicos de los collage de Archigram, la realidad es que ni siquiera la ficción cinematográfica de mediados de los sesenta, confiaba aún en la posibilidad de una ciudad cinética. La carrera por la conquista espacial desplazó el interés mediático hacia una temática más enfocada a la búsqueda de vida en otros planetas, lo que alejó todavía más la escenografía fantástica de la persecución de quimeras escenográficas ligadas al movimiento. Con el tiempo, el espíritu positivista e ingenuo de una sociedad fascinada ante sus propios progresos, fue dejando paso al pesimismo consecuente de la pérdida del último paraíso. Se comenzaba a intuir la herencia de la resaca tecnológica. Los temores nucleares arrastrados de la guerra fría se continuarían alimentando hasta los ochenta, con temáticas cinematográficas que se encargaban de encasillar a la arquitectura moderna en roles de escenarios post-apocalípticos.

Quedan ya lejanas las propuestas de Archigram, que sin embargo empiezan a ser revisadas y reconsideradas desde una perspectiva más vinculada a la plástica que al contenido, en parte porque muchas de las hipótesis de partida que se manejaron con respecto a lo que sería la sociedad de fin de milenio resultaron terriblemente erróneas. Ese desencanto desemboca, en la última década del siglo, en una apuesta por la investigación de nuevas fór-

o2 o3 Imágenes nocturnas de la casa de los Arpel del filme *Mi tío* (*Mon Oncle*, 1958), de Jacques Tati

04|05 Imágenes de la casa en la que se celebra la flesta del filme *El guateque* (*The Party*, 1968), de Blake Edwards

o6107 Imágenes del apartamento del protagonista del filme Abajo el amor (Down with Love, 2003), de Peyton Reed

















o8 Cápsulas diseñadas por Peter Cook para Plug-In City, 1964

og Cápsulas habitacionales móviles y módulos adaptables diseñadas por el ateller AVL

10 11 Secuencias de los escenarios del

film Cube, de Vincenzo Natali (1997)

12 | 13 Imágenes de la desintegración de la arquitectura en la película de Michael Gondry Divídate de mí (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004)

14|15 Imágenes de los distintos escenarlos de *Matrix* (*The Matrix*, 1999), de Andy y Larry Wachowski mulas habitacionales. Como sucediera en los sesenta con Archigram, surgirán varios diseños de arquitecturas móviles, pero esta vez materializables **o8**.

Desde el *atelier* del holandés Joep van Lieshout se lanza toda una serie de productos habitacionales móviles adquiribles a través de Internet bajo la firma AVL. La similitud de algunos de estos módulos con las autocaravanas no resta importancia a estas unidades de servicio autosuficientes, que, aunque dependan de una estructura general, presentan la ventaja de ser fácilmente transportables **o9**.

Si bien puede argumentarse que el desplazamiento de estas estructuras deriva de una cultura "móvil" muy arraigada en ciertos estratos de la sociedad americana, su dependencia de otra estructura mayor las hace radicalmente diferentes, ya que comparten más puntos en común con las cápsulas diseñadas por Peter Cook que con los inhóspitos parques de caravanas. Por otro lado, la posibilidad de adquirir módulos domésticos transportables complementarios de nuestras viviendas a través de Internet ya implica, en sí misma, un cierto grado de movilidad.

Los profundos cambios sociales fruto de la revolución digital que hemos presenciado no sólo han hecho realidad muchas de estas utopías, sino que a su vez han transformado la forma en que las percibimos. En este sentido, el movimiento físico de la arquitectura puede ser interpretado y redefinido según nuestros deseos o preferencias, desechando de él aquellos aspectos que resulten inconvenientes. Por esa razón se ha desarrollado una asociación mental entre el movimiento estructural y la sensación negativa de la pérdida de estabilidad, sobre todo si carece de control sobre éste. Por otro lado, se percibe el movimiento del escenario como la materialización de un deseo y, por tanto, es percibido como algo positivo, lo que constata que es más fácil redirigir una idea que renunciar a ciertas sensaciones de control y seguridad asociadas a la comprensión de las leyes de la física clásica. El director Vincenzo Natali ideó para su película *Cube* (1997) una arquitectura repleta de partes móviles y espacios de compartimentación variable, con la que recreaba una jaula mortal. Con una ambientación muy cuidada, Natali sustituyó los recursos del terror convencional por secuencias en las que cualquier sonido o cambio de luz era sinónimo de un movimiento en el cubo que acarreaba dramáticas consecuencias para sus inquilinos 10 l 11.

En general, conceptos como el de la estabilidad y la durabilidad están tan intrínsecamente ligados a las estructuras edificatorias que cualquier cambio en su posición inicial es sinónimo de desastre. Por esta razón, Michael Gondry se valió de este recurso al desmenuzar por partes una casa simulando la paulatina pérdida de los recuerdos del protagonista en su película *Olvídate de mí* (Eternal Sunshine of the Spotless Mind, 2004). El director utilizó la desintegración de la casa como metáfora de lo que le sucedía a la estructura de su cerebro, desvirtuando la durabilidad que se le presupone a todo aquello que no se mueve. Nos han inculcado que los recuerdos, como la arquitectura, son inmutables; el movimiento constituye, en el mejor de los casos, una alteración en su estructura 12 13.

Como hemos mencionado antes, los cambios obrados por la revolución digital en la manera que tenemos de percibir nuestro entorno han hecho que consideremos un cambio de escenario como un movimiento real de la estructura arquitectónica. En este sentido, una de las quimeras relacionadas con la idea del movimiento y la arquitectura se encierra en la idea de la bilocación. Sin ir más lejos, ésta fue la temática por la que apostaron los





hermanos Wachowski cuando lanzaron su trilogía sobre *Matrix* (*The Matrix*, 1999; *The Matrix Reloaded*, 2003; *The Matrix Revolutions*, 2003), con la que alcanzaron un éxito sin precedentes. Independientemente de la debilidad argumental de estas películas, a través de sus diálogos se argumentan algunos de los cambios de percepción de la realidad que hoy observamos. La posibilidad de elegir el escenario de la propia existencia en una realidad (la real), frente a otra realidad (la de Matrix), abría desde la imaginación una poderosa vía de investigación en el terreno de la arquitectura 14|15.

Otras propuestas mejor resueltas argumentalmente, como es el caso de la película de Josef Rusnak *Nivel 13* (*The Thirteenth Floor*, 1999), ahondaban en la construcción de escenarios virtuales a medio camino entre la realidad física de la situación (al contrario de *Matrix* ocupaban un espacio físico) y la realidad virtual. En este caso, el individuo no elegía entre dos vidas, sino que disponía de muchas posibilidades de vida recreada, como si de turismo existencial se tratara 16.

El movimiento de la arquitectura se adapta al contexto físico o virtual del individuo, creando simulaciones a este respecto. Aunque en la actualidad se disponga de la tecnología para mover físicamente la arquitectura, quizá esto no sea interesante, o por lo menos no lo sea tanto como crear la ilusión de que se mueve o que cambia de escenario. En este sentido, algunas propuestas de arquitectura reciente tienen más que ver con la distorsión de la realidad al utilizar mecanismos de alteración sensorial con el fin de crear distintas realidades en una. En esta materia tenían una larga experiencia los arquitectos suizos Decosterd y Rahm, pioneros de lo que se llamó arquitectura fisiológica.

Otras propuestas que sacan mayor partido de los entornos virtuales juegan con la duplicidad del espacio virtual y con la distorsión perceptiva que se puede generar en un contexto propicio. Un buen ejemplo de esto lo tenemos en el espacio expositivo que diseñó Hani Rashid para la undécima edición de Documenta, celebrado en 2002 en la ciudad alemana de Kassel, bajo el título *Flux 3.o- Mscape City*. Se trataba de crear un ambiente digital a gran escala, estructurado sobre el hiperurbanismo de ciudades como Tokio o Nueva York. El *skyline* de cada ciudad era un ente abstracto superpuesto sobre un mapa animado gigante que se proyectaba sobre una enorme forma suspendida. Esta automoción simulaba de manera abstracta las funciones corporales como receptor de información mediante el movimiento a través de ese espacio. Todo se acompañaba con una banda sonora que recreaba los ruidos y sonidos típicos de cada ciudad; la inserción de este tipo de sonidos aportaba lo que su autor llamaba "inflexiones culturales". Su concepto de escenario no difería conceptualmente del de *Matrix* 17.

De manera inevitable, la evolución de todas estas ideas sobre movimiento relacionado con la arquitectura en realidad nos ha llevado a "desplazar" la realidad. La fantasía utópica del desplazamiento físico de otro tiempo no es tan fantástica como la idea de la ubicuidad del ser humano. Al final, la clave no está en el movimiento en sí, sino que se esconde en el espacio ocupado más que en la propia acción del movimiento. Al hilo de esta reflexión resulta oportuno recordar dos neologismos griegos empleados por Tomás Moro en el siglo XVI para definir su concepto de utopía. Moro se refería al término *outopía* para referirse a "ningún lugar" y *eutopía* para definir un "buen lugar". El desplazamiento utópico de la arquitectura del siglo XX ha sido desplazado por la búsqueda de la eutopía en el XXI.

16 Imagen de ciudad virtual de la película Nivel 13, de Josef Rusnak (The Thirteenth Floor, 1999)

¹⁷ Imagen de la bóveda de la instalación Flux 3.o-Mscape City, diseñada por el artista digital Hani Rashid para Documenta XI, 2002



Jesús Marina y Elena Morón

Interiores intermedios

¿Se puede fotografiar el aire? ¿Es capaz una lente de registrar algo más que los objetos?

El encuadre impone de manera tajante sus límites artificiales. Pero, con toda su fuerza de selección personal, no deja de ser una convención, asumida como tal por el espectador. Es en su estructura compositiva donde la imagen acoge sus verdaderas líneas definitorias. Con ellas dibuja mapas de recorridos, itinerarios de comprensión. Los vacíos, habitados en otro tiempo por el aire, son ahora ocupados por quien los convierte con su mirada en objetos de percepción.

El espectador quedaría excluido si su acercamiento fuera un simple movimiento centrífugo de atracción y rechazo, en un único eje central. Es sólo papel, la proximidad no te hace sentir. Incluso el plano horizontal es coactivo, se requiere un esfuerzo, no es percibido. Pero la magia sensible, que atrapa el sensor, la película o la impresión, ha creado una dimensión múltiple de atmósfera y materialidad. No te metes dentro, lo recorres. Los ojos se van deteniendo en los nudos de una malla profunda, construida de ejes de atención, de espacio seccionado. Ni cerca ni lejos, la dualidad interior-exterior queda suspendida.

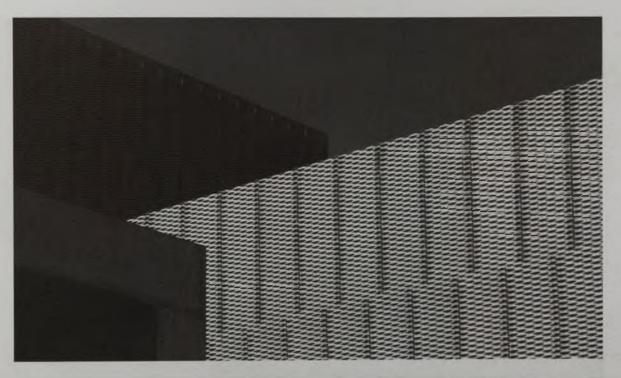
Es entonces cuando te preguntas de dónde llega la luz. Una luz difusa o focal. Siempre real en su misma irrealidad... la tuya. Te ves envuelto, observando desde ambos lados. Resulta que la cuarta pared sí existe, pero está detrás. Ha pasado de ser invisible a quedar atrás. No hay límites, fuera de la fotografía está ocurriendo algo. Está a punto de transformarla, invadiéndola. Entre las sensaciones se desvanecen los nombres. El "espacio vital" de Lewin, el "in-between" de Merlau-Ponty. Espacios topológicos. Interiores interrelacionados. Interiores coordinados, interiores encajados, interiores compartidos.

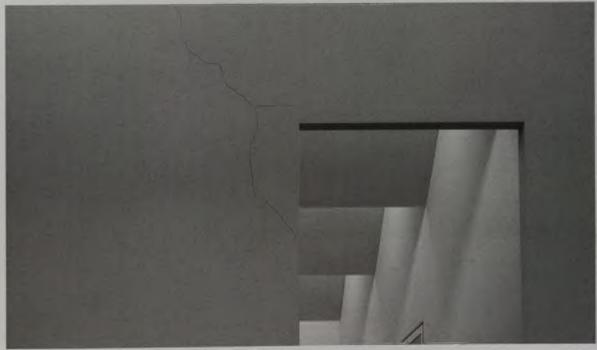
Los niveles de lectura son entonces niveles de consciencia. Al entornar los ojos, las imágenes complementarias que crea nuestra imaginación –aquello que no se ve tras los objetos– son más revolucionarias que la reproducción más fiel de la existencia. El objetivo nos ayuda a abrir los ojos, a superar las limitaciones de nuestra capacidad visual y perceptiva. Se encierra sin asfixiar. Las aristas y ángulos desdoblan la escala de grises, multiplicándola. Los huecos del interior sirven para escapar afuera. La imagen borrosa convierte en nítido lo fundamental. El aire gris deja ver mejor y más lejos.

Si como afirmaba el conocido personaje de Saint-Exupéry lo esencial es invisible a los ojos, podríamos decir que la fotografía lo hace visible. Para el hecho arquitectónico, la creación de la imagen extiende el eco de los fundamentos del proyecto hasta reducirlo al interior de su propio carácter. Utilizando sus propios medios es capaz de dibujar en nuevo plano creativo su capacidad de emoción reinventada.

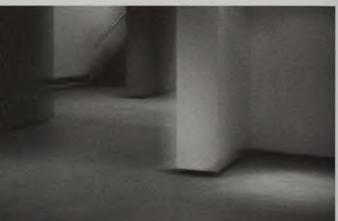














conjeturas

ideas acerca de ciertas cosas, que se deducen de alguna señal o noticia.

Los peces de colores se parecen a las ceras de colores. Se te escurren entre los dedos. Ruedan, brillan, desaparecen de ou vista solapandose unos con otros.

Dejan en las manos un rastro de escamas; en los ojos, una visión de tíntas.

Cuanto más nadan, más pintan. Cuanto más matizan, más se fugan. Los peces del Barrow fueron antes rojos, azotes, amar

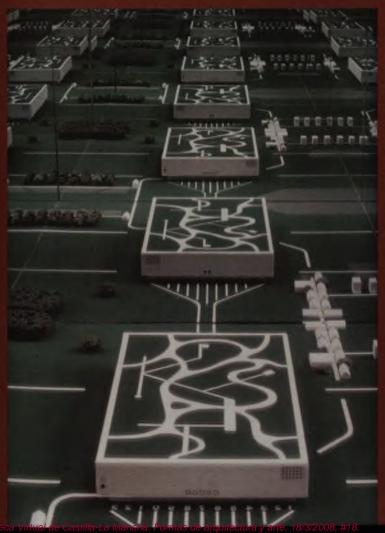
Maria Vela, Coren d'Ache, Do nitté de Bron

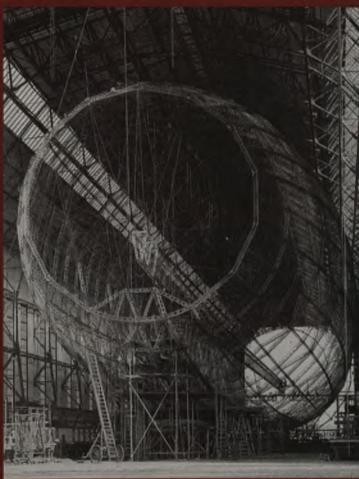




facility May 2 betterned, which have young the Commission Manual, company superment of S.R. spanmental and C. W. Stand, Conference of the Conference of Conference of Conference of Conference of Conference of Conference Hace falta que una imagen se transforme al contacto con otras imagenes, como un color al contacto con otros colores. Un azul no es nunca el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo, de un roja. No hay arte sin transformación.

Babers Scenaus, Notas sobre el circonológicoli







Utopía lugar que no existe. Lo que no tiene lugar. Ubicuidad presencia simultánea en todas partes.

Juan Ramírez Guedes

Paisaje[s] intermedio[s]: utopía y ubicuidad

1. La pregunta por el paisaje

Recientemente hemos leído: "Si intuimos respuestas al paisaje, ¿cuáles son las preguntas?"... Se trata del título de un artículo de Martí Franch y Víctor Tenez publicado en el nº 1 de la nueva revista Paisea dedicada a la temática del paisaje. El título acierta insensiblemente, en nuestra opinión, en el diagnóstico de un problema fundamental que aqueja a este campo de trabajo y a este concepto, el paisaje, y que es, en efecto, la anteposición de una serie de "respuestas" antes de conocer realmente cuáles son los términos de la pregunta o preguntas a las que deberían referirse; más aún, cuál es esa pregunta o preguntas, en definitiva ¿qué paisaje?, ¿qué entendemos por paisaje?...

En tales condiciones es difícil que una multiplicidad de proposiciones, proyectos e imágenes se dirijan finalmente a algo más que a la verificación de un imaginario particular y contingente. Dicho esto, aclaremos que no vamos a intentar desde aquí responder a esa pregunta, nuestro interés es sólo intentar un acercamiento a una idea de paisaje, no convencional, una idea que, aunque poco sistematizada, respondería a una redescripción de la visualidad del espacio contemporáneo; visualidad, no obstante, de fundamentación no puramente óptica sino intensamente transfigurada por la interpretación, por la elaboración mental de un imaginario, un constructo heterogéneo, hecho de materiales que aportan la geografía y el territorio a través del ojo, pero también a través del pensamiento y de la cultura, al que hemos dado en llamar paisaje.

Por eso es así que no son suficientes las definiciones de los diccionarios, que reducen el paisaje a "la apreciación visual del territorio", por ejemplo, entre otras acepciones simplificadoras. Tampoco valen, por la misma razón, actitudes meramente operativas como las que tienden a confundir el paisaje y el proyecto del paisaje con una especie de decoración a escala geográfica, o a confundir también el paisaje con la jardinería, etc., es decir, a incurrir en una simplificación ornamentalista de trasfondo estetizante que finalmente destensa y despoja a ese paisaje, a ese imaginario, de toda su complejidad y de toda su intensidad conceptual y plástica. La deriva hacia el *ablandamiento* de nuestra visión del mundo en función del paradigma de la *agradabilidad* consensual sin espesor ni sentido, desposee en fin al paisaje, a esa imagen construida, de su teórica capacidad de ayudarnos a reconstituir una mirada penetrante sobre el mundo a través del lugar transfigurado.

Nuevos paisajes, fotomontaje de Miriam Chantal Castro Y sin embargo, a pesar de ello, a pesar de la inexistencia de un consenso teórico sobre su conceptualización, el paisaje como realidad, como idea y como fenomenología del espacio y del territorio ha recibido el cons-





tante interés del pensamiento, desde por ejemplo, Ortega y Gasset ("¿Qué es un paisaje?") que, frente a las bienintencionadas y tal vez ingenuas definiciones del Convenio Europeo del Paisaje que intentan articular normativamente un concepto universalizado de paisaje con finalidades administrativas y operacionales, ya establece que "el paisaje es aquello del mundo que existe realmente para cada individuo, es su realidad misma. El resto del universo sólo tiene un valor abstracto... No hay un yo sin un paisaje y no hay un paisaje que no sea mi paisaje, o el tuyo o el de él. No hay un paisaje en general", posicionamiento si bien matizable por su tal vez excesivamente subrayada visión subjetivista que puede interpretarse como de un feroz relativismo, tiene, no obstante, el valor de evidenciar el carácter esencialmente cultural de la noción de paisaje, su propia condición de constructo.

2. Paisaje de la complejidad

Sin embargo, la evidencia de esta condición de construcción cultural del paisaje, no obsta para que sea legítima (y en este *contramovimiento* se pone de manifiesto otra condición: la de la complejidad) la demanda de la tendencia a una intersubjetividad que permita la ponderación crítica de las hipótesis de aquellas "respuestas" al paisaje que citábamos al inicio. Esta expectativa referida a los resultados relativos a la indagación sobre el paisaje, evidentemente trasciende de la esfera puramente intelectual a la necesidad de responder desde supuestos enormemente parciales, que seguramente están desde su propia génesis en la imposibilidad de ir más allá de la pura especulación en términos de imagen.

Y es que cuando hablamos de paisaje, estamos manejando una categoría compleja y al propio tiempo sintética de un conjunto de aspectos que ya difícilmente se pueden seguir considerando separadamente. Porque paisaje, puede definir tanto una realidad fáctica como una noción de esa realidad, un artilugio intelectual de doble filo que contiene y atiende tanto aspectos referidos a la materialidad como a su recepción estética. Por eso finalmente la categoría de paisaje encuentra su mejor encaje en una visión que atienda a la complejidad como condición consustancial de la realidad.

Es en ese carácter de *artilugio*, de máquina de interpretar, donde el proyecto contemporáneo encaja en su facultad de investigación como ensayo y como simulación hipotética de imágenes tal vez posibles, que en su

Forma-imagen, fotografia del autor

Vacio. Chicago desde el John Hancock, fotografía del autor

Tiempos de la imagen, el Graf Zeppelin sobre la catedral de Las Palmas



proteica irrealidad sin embargo ayudan a encontrar dimensiones nuevas en una realidad vivida automáticamente, percibida en forma rutinaria por la distracción del ojo acostumbrado. Es decir, exploraciones que pudieran parecer puramente retóricas tal vez supongan en cambio una nueva ventana en la percepción, nuevas panorámicas de eso que vemos todos los días sin mirarlo realmente.

Aunque, como decía, la pregunta por el paisaje, así heideggerianamente enunciada, está sin respuesta y probablemente sea así porque las tentativas en realidad se han antepuesto como praxis artística y técnica a la propia escucha de los términos teóricos de la pregunta, esta desviación, sin embargo, no desactiva el potencial de apertura de visión que dicha praxis arroja. Este potencial evocador reside en el extrañamiento que producen algunas de estas elaboraciones de proyecto de paisaje, extrañamiento que más allá de la extrañeza, mueve a afilar la mirada y la visión y a encontrar datos y cualidades en lo real, datos y cualidades muchas veces inadvertidas por el automatismo de la recepción estética emplazada en la observación rutinaria, como también porque simplemente esos datos y cualidades no estaban ahí antes. (u-topos) pero que pueden pasar. en una oscilación entre el mundo y el ojo, a formar parte de un imaginario inasible pero finalmente vinculado culturalmente a ese lienzo de lo real, que también es un constructo. Esas oscilaciones introducen vetas, fisuras interpretativas en la criptogeometría relacional de lo visible con lo, en apariencia, invisible, continum entre lo uno y lo otro que constituye la visión estereoscópica de la que hablaba lunger; evidencian un discurso que hace reverberar una geometría interior, a veces explícita y otras velada, imágenes que nos muestran a veces un nuevo paisaje como expresión casi de la imagen general de la ciudad o del territorio o, por el contrario, paisaies intermedios, insertos e incisiones en los intersticios, en los fragmentos que sin embargo explican el todo, el mundo y el lugar transfigurados.

3. La dialéctica forma-imagen

Esa mirada transfiguradora del lugar que construye el paisaje es una mirada que se erige sobre la dialéctica forma-imagen. Si la forma es en realidad un sistema de relaciones espaciales inherentes a la propia esencia y a la materialidad del lugar, del territorio o del objeto (constitución elemental, posición, dimensiones, relaciones geométricas y topológicas intrínsecas), la imagen constituye la expresión de la elaboración temporal y cultural de la forma. La imagen "se ve" al propio tiempo que el proceso de intelección de lo visto





nos hace "pensar" la forma. Es esta oscilación mental entre la imagen vista y la forma subyacente, con todas sus atribuciones, la que constituye finalmente la "idea de paisaje" en su sentido más completo y complejo; por ello un proyecto de paisaje que actúe sólo sobre la imagen contingente y no sobre la forma soportante es finalmente un proyecto sobre la mera apariencia, un proyecto de apariencias.

La imagen vive en el tiempo, en el tiempo largo de la decantación histórica de una significación (véase al respecto el sentido de la "imagen dialéctica" de Walter Benjamin) y simultáneamente en el tiempo instantáneo de la vivencia, el "tiempo ahora" (Jetztzeit) benjaminiano. La confrontación de ambas dimensiones arroja la constitución temporal de la imagen a través de la interrelación dinámica de las formas que la construyen en esa oscilación en sus diferentes figuras, sus figuras constructivas.

4. Vacío e interferencia como figuras constructivas del paisaje. Crisis de la composición fondo-figura

Pero ¿cuáles son esas figuras, las figuras constructivas del paisaje?... En un interesante artículo titulado precisamente "Figuras constructivas del paisaje" del filósofo Arturo Leyte Véase la revista Sileno n.11, pp. 8-17, un número monográfico dedicado a Heidegger, se responde a esta pregunta por las figuras constructivas y a la pregunta por ese paisaje final que ellas construyen, si bien en el primero de los casos aludiendo a los arquetipos heideggerianos clásicos de "la cabaña, la caverna, el templo, la casa y el puente", añadiendo a continuación que estas "figuras" lo son también en términos retóricos pues finalmente asumen una condición metafórica para nombrar a la verdadera figuralidad del paisaje, "el entre" (Zwischen), el dominio de aquella oscilación a la que nos referíamos, el espacio intermedio, el intersticio por el que fluye el tiempo de la imagen en la cambiante dialéctica forma-imagen.

Ese espacio intermedio asume pues la condición fundamental de figura constructiva (pero no como la figura entendida dentro del viejo binomio "figura-fondo"), figura que puede encarnarse en los saltos de la continuidad en el proceso de formación de la imagen. Esas discontinuidades entre los estados de la imagen, del paisaje, asumen la condición de tensiones, de solicitaciones que producen una intensificación de aquella imagen, otorgándole su connotación más característica, su mayor capacidad de hacerse reconocible y definible. En ese sentido, propongo dos formas de discontinuidad del paisaje, dos figuraciones de ese "entre", de ese espacio de la intermediación, como sus auténticas figuras constructivas intersticiales: la primera es "el vacío",

interferencia, fotografía de Juan Antonio González Pérez

Estereoscopia. Parque lineal en Gijón, estación ferroviaria, proyecto del autor

En el entre. Galería subterránea en Gran Canaria, proyecto del autor



como campo de resonancia, discontinuidad que provoca la formación de un espacio negativo que actúa sobre la imagen como elemento abstracto que la dinamiza por "succión" intensificándola. La segunda discontinuidad o figuración del espacio intermedio es "la interferencia", como algo que se interpone entre el sujeto observador y el objeto observado (o entre dos objetos). Es un acontecimiento, una intrusión que modifica una representación previa, un sonido, un espacio, que produce en la recepción de una señal otra extraña y perturbadora y tal vez sugerente. Interferencia instantánea o permanente, atendiendo a los diferentes tiempos de la imagen. Interferencia que en la discontinuidad de sentido que introduce, intensifica a la imagen, al paisaje.

Si la interferencia actúa casi como punción, como impacto, como extrañamiento, el vacío es un campo de resonancia, un campo de fuerzas, como un campo magnético, espacio de despliegue de las tensiones de atracción-repulsión entre dos imanes, un campo donde fluyen las tensiones figurales. La dinámica inestable de ambas discontinuidades, vacío e interferencia, arroja finalmente la propia inestabilidad esencial de la imagen, inestabilidad intensificada que pone en crisis la clásica valoración del paisaje como una composición de fondo y figura (en su sentido clásico objetual, no como tensión constructiva), composición que cede su lugar a un más complejo campo relacional en el que figura y fondo intercambian sus papeles, se substituyen mutuamente en una constante iteración, donde lo lejano puede asumir en realidad un papel de primer plano (véase la obra de Patinir, por ejemplo) o donde la figuración próxima asume la misión de catalizador de lo que la sucede en el plano figural, como en este haiku: La lejana montaña//se destaca en los ojos//de la libélula.

La lectura de la imagen y del paisaje como imagen, a través de sus discontinuidades y del papel intensificador de la interferencia y el vacío (dominando pues los caracteres inestables y dinámicos frente a la estaticidad y la continuidad) en lugar de la remisión a la canónica composición figura-fondo, manifiesta también su mayor complejidad en el efecto de estereoscopia que produce la pérdida del lugar fijo del fondo y la figura, ahora móviles e intercambiables en una inestable oscilación, pues esa condición de lo complejo reconcilia la circunstancia utópica (la de lo que no tiene lugar) con la ubicua (la de lo que está en todos los lugares) y los espacios intermedios y sus paisajes asumen esa doble y paradójica cualidad, donde funcionan en la imagen del paisaje, al unísono lo lejano y lo cercano, lo grande y lo pequeño, lo pequeño dentro de lo grande pero también en la complejidad de la escala figural, lo grande dentro de lo pequeño. Como en un *Aleph*: el paisaje en *el entre*.

Alejandro Valdivieso

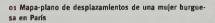
Aterrizar en la(s) ciudad(es)

Los talleres [R]ACTIVA 04 fueron realizados en Alcalá de Henares en septiembre de 2004, organizados por el Colectivo [R]Activa del que Alejandro Valdivieso forma parte junto con otros estudiantes de la Escuela de Arquitectura de la UAH-ETSAG (Pablo Cruz, Cristina Delgado, José Estebaranz, Pablo García, Víctor Jiménez, Javier Serrano y Félix Toledo), coordinados por el arquitecto Michael Moradiellos del Molino. Desde 2004, [R]ACTIVA estudia y trabaja las relaciones entre ciudadanía y arquitectura estableciendo su campo de juego en la ciudad.

Participaron en dichos talleres alumnos de la ETSAG, de la ETSAM y de otras escuelas, así como vecinos de Alcalá de Henares. Los distintos talleres fueron dirigidos por los grupos de arquitectos compuestos por Uriel Fogué y Andrés Jaque, *Laboratorio Urbano ETSAM*, Mª Auxiliadora Gálvez y Fermina Garrido, Hugo Araujo y Marien Brieva, Cristina Fidalgo, Cristina Monjas y Carlos Temprano, b612 (Pablo Saiz), *mmmm...* (Alberto Alarcón), Nerea Calvillo y Manuel González, *Ecosistema Urbano* (Belinda Tato, José Luis Vallejo y Diego García Setién) y *mis* (Nacho Martín y Manuel Collado).

Recientemente se ha publicado el libro [R]ACTIVA 04. La ciudad, campo de experimentación, editado por el Colectivo con la colaboración de la ETSAG y su Delegación de Estudiantes, y financiado por la Dirección General de Arquitectura y Vivienda de la Comunidad de Madrid.





- o2 Aterrizaje de campamentos y situación
- og La medianera como experiencia transformadora
- 04 Encuestas, internet, información, comunicación
- os Nuevo paisaje transformado(r) tras la intervención en un espacio público sin uso, en la trasera de la estación de cercanías, junto a un transformador eléctrico
- o6 Participación ciudadana en los procesos de trabajo sobre la ciudad
- o7 Trabajar sobre lo existente, transformándolo. Grupo de trabajo dentro de uno de los talleres y restos

















"Que no hay que confundir las ideologías con las mentiras políticas, con las ilusiones de clase, ni siquiera con las mitos o las utopías, aunque se suelen presentar combinadas con todo ella (o, por el contrario, con verdaderos conceptos científicos)".

Fernando Ramón, La ideología Urbanística: "Comunicación Serie B n.7", Alberto Corazón, Madrid, 1970.

"A las ciudades se les permite cambiar, pero a ti no". Bertolt Brecht, Manual para habitantes de la ciudad, 1928.

Memoria (recuerdo)

Tendemos a observar y valorar aquello que aparece frente a nosotros como hecho consumado, obra acabada y estática. Incluso carente de vida. La vida, la de cada uno de nosotros, sucede sobre el tablero de juego de la(s) ciudad(es). ¿Qué "pesa" más, el *lugar* o la persona? El Recuerdo, como la memoria, son individuales, y no colectivos. ¿Puede entenderse la ciudad como un acontecimiento colectivo o individual? 01.

Posiciones y visiones

Algunas fotografías nos engañan, casi todas. Vuelven a ser algo terminado, acabado. Nos ocultan el verdadero significado de las cosas. Nos interesan aquellas que hablan del proceso y dialogan con los recuerdos, múltiples, infinitos. Es interesante pensar en cómo llegar y en cómo marcharse, en cómo trabajar (en, sobre, para) la ciudad. El hecho de situarse física, espacial y sentimentalmente sobre un lugar o2. Elevarse, observar, analizar. Pero también dejarse observar. El ver y ser visto orteguiano véase Plar Sáenz, "Ortega y Gasset y su idea del Teatro", en Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Instituto Cervantes, Madrid, 1989, que nos habla de una ciudad como un gran escenario de la vida pública en el que moverse y posicionarse.

Realidades (1). Cotidianeidades

Lo Cotidiano como experiencia. Una medianera como realidad, como experiencia y como ejercicio de transformación. Trabajar desde dentro, con lo que tenemos o3. Es en ese sentido donde se trabaja constantemente disolviendo oposiciones (público-privado, dentrofuera, calle-no calle, etc.). Lo cotidiano se presenta como el material de trabajo. "La disolución de la frontera entre el arte (arquitectura) y la vida, la realización del arte en la vida y, en suma, la eliminación del `arte' (o de la Estética) como una esfera cultural separada de la cotidianidad" Véase Guy Debord, La Société du spectacle: Éditions Buchet-Chastel, París, 1967 (La sociedad del espectáculo, 1º ed. cast. de Pre-Textos, Valencia, 1999).

Espacio-Tlempo-Información

La información juega en el espacio contemporáneo, caracterizado por la simultaneidad y la multiplicidad, una nueva variable. ¿La Arquitectura es ahora información? O4. La ciudad ya no es sólo entendida como un hecho físico, acabado y consumado. Aparecen nuevas ¿ciudades? sin manifestarse físicamente, redes de información, espacios virtualizados. ¿Cómo sería el mapa de la Ciudad WIFI de Madrid? De la tipo-logía a la topo-logía. ¿Existe la ciudad?, o ¿existe la ciudad tal y como creíamos que existía?

Paisajes y texturas

El paisaje ha de entenderse como un soporte y no como un fondo sobre el que posarse únicamente, como una cuarta dimensión espacial que transforma la ciudad, tanto como la ciudad transforma el paisaje. Vayamos más allá: entender la ciudad como un soporte y no como un fondo. Diversidad y mestizaje. El *collage* urbano sobre el que se despliegan los



distintos patrones individuales y colectivos disolviendo las oposiciones entre naturaleza y artificio y entre la variedad de técnicas. Múltiples caminos que confluyen en el mestizaje os.

Ecología urbana. Puntos, líneas y cruces

Se han escrito manuales de hacer ciudad, y se hace ciudad con manuales sin atender a las realidades. Sólo puede tener sentido la teoría si es aplicable a una ciudad entendida como un conglomerado de agentes diversos que intervienen en la formación de la misma o6. ¿Quiénes son los agentes y productores de ciudad? Revertir el poder sobre el usuario y sobre el ciudadano sin caer en gregarismos políticos debe ser uno de los procesos a valorar y poner en práctica. Una perspectiva sociológica sobre el vecino vêase Suzanne Keller, The Urban nelgh-borhood, a sociological perspective: Random House, Nueva York, 1968 (El Vecindario Urbano. Una Perspectiva Sociológico, 1ª ed. cast. de Siglo XXI, Madrid, 1975), el ciudadano y sus relaciones.

Y también si se entiende *la ciudad como medio ambiente* En Kevin Lynch, *La Imagen de lo ciudad*: Allanza, Madrid, 1967, pp. 245-257 ("The city as environment", en Cities. *A Scientific American Book*: Alfred A. Knopf, Nueva York, 1965), y todo aquello que caracteriza un espacio urbano más allá de la simple definición del plano. El concepto de *psicogeografía* acuñado por Guy Debord y la rama londinense de la Internacional Situacionista (Comité Psicogeográfico de Londres, 1960) incide en la idea de poder valorar todo aquello que no había sido considerado por el *urbanismo convencional* (zooning). Como por ejemplo los datos ecológicos, las unidades ambientales (*environmental units*), las fronteras, los límites, los puntos, los nodos y/o los recorridos, etc.

Realidades (2)

Podemos también hablar en la ciudad de realidades no tangibles. Así como es posible hablar

de arquitectura sin plantas, alzados y secciones, podemos hablar de la ciudad más allá de que si se trata de un conglomerado de llenos y vacíos. Aquello llamado a perdurar es sustituido por aquello llamado a poder ser transformado. Desde una medianera, un callejón sin uso o un transformador eléctrico o7.

Otras formas; ideologías, (in)tolerancias

Pensar que es posible otra forma no de hacer ciudad, sino de rehacer, redibujar, reactivar la(s) existente(s), desde dentro. Trabajar con lo que tenemos, resolviendo problemas o no, sin recetarios teóricos. La "Ciencia Urbana" En Aldo Rossi, La arquitectura de la cludad: "Punto y Línea", Gustavo Gill, Barcelona, 1976, pp. 162-165 (L'orchitettura della clttà: Morsilio, Pacua, 1966) ha Sido sustituida por las recetas urbanas, productos estéticos que trabajan desde fuera, ni tan siquiera en el in-between En Andrés Jaque, "Defensa de la Intolerancia en las escuelas de arquitectura", en Arquitectos n.180: 1/2007, pp. 638-67b, y COntaminaciones políticas y económicas sobre ideologías varias. Aceptar (que no tolerar) lo antagónico como material de trabajo sobre el campo de batalla Ibid., el escenario o el tablero de juego que espera expectante que la(s) arquitectura(s) —"el debate arquitectónico ha rebasado el territorio de lo estilístico. Construir en el entorno humano debe responder a requerimientos antropológicos, sociológicos y ecológicos" En Andrés Perea, "Panorama desde el proyecto", en Arquitectos n.178: 2/2006, pp. 468-47b— transforme(n) esa(s) ciudad(es).

Nota: La lectura de estas notas no está sujeta a ningún orden ni jerarquia establecida. Si bien es cierto que algunas se apoyan sobre otras, la idea es establecer sin más pretensión una lectura democrática e individual de unas posibles reflexiones en torno a la(s) ciudad(es).









Carlos Asensio-Wandosell, Javier de Mateo y Ramón Ruiz-Valdepeñas

Piscinas cubiertas municipales en Madridejos

PISCINAS CUBIERTAS MUNICIPALES EN MADRIDEJOS Calle de Tembleque, Madridejos (Toledo) Proyecto 2004 Obra 2005-2008

Arquitectos Carlos Asensio-Wandosell, Javier de Mateo y Ramón Ruiz-Valdepeñas Dirección de obra Ramón Ruiz-Valdepeñas Arquitecto técnico Joaquín García-Fojeda Colaboradores Victoria Mateos, Daniela Albert y Gilberto Ruiz Lopes (maqueta) Promotor Ayuntamiento de Madridejos Constructor Marquisa (madera), cerrajería Gorris (cerramiento)

Muchas veces nos encontramos con multitud de lugares anónimos, difíciles de asociar con las categorías más tradicionales, que aún perteneciendo a la memoria de lo colectivo no acabamos de saber qué son: extrarradio, desierto, parque, ciudad. Cuando en estos no lugares debemos actuar y colocar un programa determimado, lo primero que generamos son mapas, diagramas... imágenes lógicas en dos dimensiones que tiemen poco que ver con las realistas o naturales del sitio; es en este transcurrir de analogías y metáforas bidimensionales donde comienzan a aparecer vestigios, pequeños pecios anclados al lugar que nos ayudan a comprender.

El sitio era lo que quería ser, un espacio intersticial demasiado grande, entre una piscina de verano y una plaza de toros, o lo que es lo mismo entre un círculo y un cuadrado, máxima suprematista que fácilmente podría haber acabado en blanco sobre blanco. El único hilo conductor, como tantas veces en La Mancha, es la mirada, este sentido que nos permite vincular el Castillo de Consuegra con las cisternas de acero inoxidable, y que al fin al cabo traba el paisaje espesando un caldo que en su devenir sinergia líneas, trazados geométricos, distancias temporales para doblegar la ausencia.

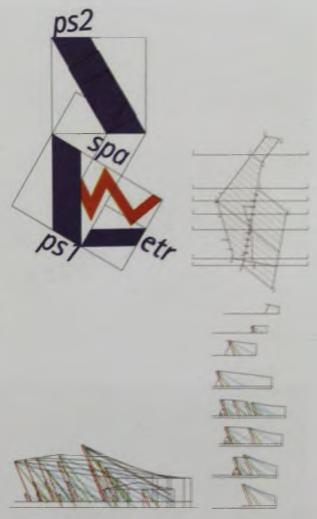
La pisada de estas operaciones genera una huella energética que hunde el terreno buscando sombras y levanta la cosa para calentaria con el sol.

La cosa es una piscima cubierta municipal con dos vasos: uno pequeño – píscina de pequeña profundidad y posibilidad de acceso por rampa – y uno grande – píscina de entrenamiento y competición de 25 metros –, com uma zoma de sua entre los dos.

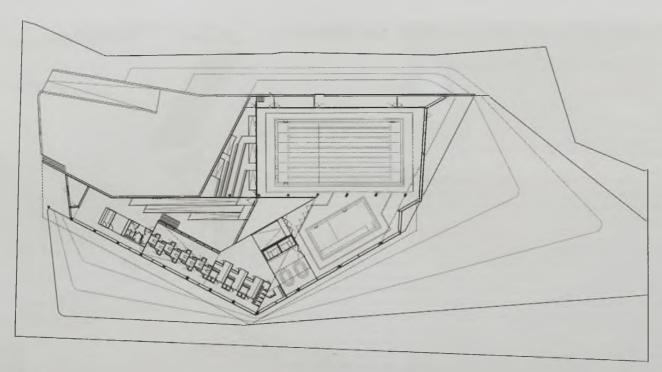
La organizacióm de la piscina está determinada por la absorción de luz y calor del sur y por el trazado de tres recorridos: personas calzadas, descalzas y el recorrido técnico o de mantenimiento. Evidentemente los tres se puedem cruzzar pero no cortar, y como característica común son un continuo sin saltos. La parte técnica se sitúia ligeramiente por debajo de la cota de calle pero abierta a la luz natural y a los jardines que colonizan la depresióm del terreno, con un trazado que permite el acceso de camiones hasta los vasos. La propiamente nelacionada con la piscina se distribuye tridimensionamente mediante rampas; el acceso es a cota de calle, permitiéndonos antes del control bajar al patio-cafetería-zona administrativa o subir hacia las gradas públicas. Al atravesar el control pasamos al intercambiador-vestuario; especie de espina en rampa, que al ser cruzada mos permite acceso a los vasos y al spa. El final del recorrido en el vaso grande se remata com um solarium interior-exterior, que se comporta como una gran terraza al sur.

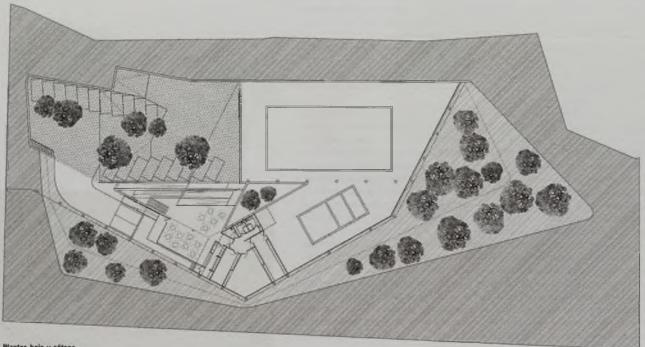
Constructivamente es uma gran cubierta plegada sobre una plataforma elevada y topográficamente compleja que contieme debajo los grandes depósitos de agua visibles desde el exterior. Esta plataforma, al doblar-se, solucioma em continuidad desde las rampas hasta las gradas. La cubierta se configura con una serie de vigas de madiera llaminada situadas en las generatrices de las superficias de cubierta. En el sur las vigas apoyan em pillanes tambiém de madera y en la cara norte sobre un muro de hormigón estructural.

La fachada sur se proyecta en vidrio hasta una altura de 2,10 metros y policarbonato celular hasta cubierta, pretendiéndose que la franja de vidrio acentúe la topografía de la plataforma y resuelva, en un solo gesto, desde la entrada hasta la salida al solarium. Por otro lado la fachada norte define el patio-aparcamiento-muelle de instalaciones en un continuo de hormigón.







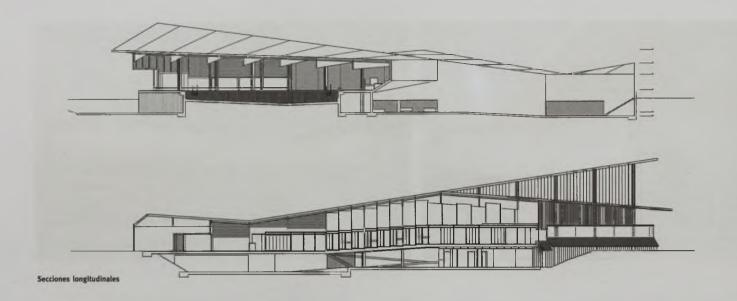


Plantas baja y sótano

















Plácido González Martínez

Monde reverse.

Sentido y sensibilidad en la destrucción de la metrópolis industrial

La historia de la utopía se ilustra a través de una sucesión de ejemplos que comparten una fuente, como es el mito de la Edad de Oro, dominio gozoso e inagotable del dios Saturno La festividad romana de la Saturnalia conmemoraba al dios romano Saturno (Cronos para los griegos), reservando unos días del calendario para que los hombres recordasen cómo se vivía durante su reinado sobre la Edad de Oro descrita por Hesíodo, dando rienda suelta a una completa inversión social. Véase Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre*: The University of Chicago Press, Chicago-Londres, 1970, pp. 8-19, y objetivos coincidentes en la plena subversión del orden establecido, que enlazan directamente con el espíritu festivo de la sátira. Como indica Elliott Ibid., pp. 22-24, entre estos orígenes y fines comunes, las principales manifestaciones del pensamiento utópico en Europa durante el Renacimiento y la Ilustración se dividen en dos grupos claramente diferenciados por su sesgo visionario o nostálgico: en primer lugar, los relatos que desde la Utopía (1516) de Thomas More pasando por la *Ciudad del Sol* (1623) de Tommaso Campanella y *Los viajes de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift más un largo etcétera, sirven de punta de lanza de la modernidad contra los restos de la sociedad feudal; y en segundo lugar, la contrapartida que constituyen, desde el poder, las florecientes colonias aristocráticas desde el Versalles de Luis XIV hasta el Aranjuez de Felipe VI y Carlos III.

La precariedad de recursos que ofrecía un desarrollo industrial germinal impidió que tales manifestaciones, igual progresistas que reaccionarias, revelasen por completo su potencial emancipador, quedando unas en narraciones de desigual poder evocador, y otras en decadentes figuraciones teatrales Los juegos del mundo reverso experimentaron una enorme popularidad entre las clases aristocráticas durante el Barroco y la llustración, transportando a la corte a un estado ideat en el cual los roles sociales se desvanecían. El marco campestre de la *Ferme* ornée o granja ornamentada se mostró como el más idóneo para el desarrollo de estos juegos cortesanos, aunque su repertorio incluía todo tipo de culturas exóticas, como Persia, el Slam o la China, también consideradas en su condición de antítesis ideales de las monarquías occidentales. Sin embargo, el salto tecnológico que se produjo a finales del XVIII en Inglaterra, y que a lo largo del XIX se trasladó a Francia y el resto del continente, sentó las bases de un extraordinario y desconocido dominio del ser humano sobre la naturaleza a través de la ciencia, que permitía, por vez primera, imaginar que la consecución definitiva de la utopía y de la buena sociedad, sería consecuencia inmediata, natural y necesaria del devenir histórico.

Sin embargo, los sueños de la razón también producen monstruos, y mientras las primeras luces alumbraban el camino hacia la emancipación de la humanidad a través de la técnica, tanto los avatares políticos de la Revolución en Francia como la deriva social de la Revolución Industrial en Inglaterra dibujaban un panorama sombrío. El progreso andaba a tientas, y la metrópolis industrial, salto evolutivo sobre la ciudad capital del consumo, se convertía en auténtica distopía.

Recientemente, la urbanista francesa Françoise Choay Véase Françoise Choay, "La utopía y el estatuto antropológico del espacio edificado", en Juan Calatrava Escobar y José Antonio González Allantud (eds.): *La ciudad. Paraíso y conflicto*: Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía y Ábada Editores, Madrid, 2007, pp. 93-111 diseccionaba el relato de Thomas More para revelar la estruc-

o1 Fábricas en Manchester, mercado en Liverpool y detalles. Página 62 del diario de viaje de K.F. Schinkel, 1826





o2 Gare du Nord, de J.I. Hittorf, 1865. Imagen compartida en flickr por mohsan

og Mietskaserne en Berlín. Imagen aérea de la primera década del XX tura de los relatos utópicos, en una sucesión de tres actos que podremos hacer discurrir por las calles del París, Londres o Nueva York de mediados del XIX para confirmar su condición de utopías corruptas.

1. La utopía parte de la crítica, que conlleva un esfuerzo de aislamiento y tomando distancia a la realidad.

Siendo la utopía un universo cerrado y limitado En el caso de la Utopía de More, este aislamiento se hace literal en la excavación del istmo que une la península donde se instala Utopus del continente americano, dando lugar a una isla cuyo nombre originario es Abraxas. Véase Tomás Moro, Tomaso Campanella y Francis Bacon, Utopías del Renacimiento: Fondo de Cultura Económica, México DF, 1941, la ciudad industrial es un monstruo que devora su entorno, anulando el equilibrio que había caracterizado secularmente su relación con el campo. Las metrópolis occidentales del Ochocientos se extienden indefinidamente por el territorio, urbi et orbe, a caballo de la tecnología, a nivel territorial: usando los nuevos medios de transporte, tales son el ferrocarril, el trolley, y ya avanzado el XX, el automóvil, para abarcar cada vez mayores extensiones de periferia, dibujando así los radios vectores de un proceso imparable de expansión centrífuga en base a circunferencias concéntricas. En paralelo, la ciudad extiende sus límites por encima de las fronteras de los Estados nacionales: las grandes metrópolis industriales se hacen definitivamente cosmopolitas gracias a nuevos medios de comunicación como el telégrafo, que permiten la comunicación instantánea a nivel global, y la aplicación de la tecnología del vapor a la navegación, estableciendo las primeras líneas de transporte marítimo regular a través de los océanos.

El sociólogo alemán Ferdinand Tönnies (1855-1936) detectaba el cambio de escala en la necesidad de representar el área de influencia de la "única ciudad" sobre un mapamundi En Ferdinand Tönnies, Comunidad y sociedad. Buenos Aires: Editorial Losada, 1947 (Berlín, 1887), p.79. Pero sin duda la descripción de la incipiente ciudad global resulta más sugerente a través de las palabras del escritor americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864): "... ¿no es un hecho, que a través de la electricidad el mundo material se ha convertido en un gran nervio, vibrando en miles de millas en un punto de tiempo sin aliento? Más aún, iel globo es una vasta cabeza, un cerebro, instinto con inteligencia! O, podríamos decir, es en sí un pensamiento, nada más que pensamiento, y no más la sustancia que creíamos..." Nathaniel Hawthorne, citado en Jeremy Rifkin, La era del acceso. La revolución de la nueva economía: Editorial Paidós, Barcelona, 2000.

2. La utopía se detiene en la descripción minuciosa de un espacio modelo basado en el orden.

La metrópolis, por el contrario, se libera de cualquier tipo de referente espacial para convertirse, según denunciaba la crítica marxista, en una colosal herramienta al servicio del capital. Como señalaba Hawthorne de manera acertadísima en la cita precedente, el estatuto de lo construido deja de residir en la sustancia, tornándose pensamiento: el cuerpo de la ciudad adelgaza y se vuelve inmaterial, puro soporte infraestructural para un funcionamiento eficiente y organizado del sistema productivo industrial. De la misma forma, la arquitectura se reduce a la condición de contenedor precario e intercambiable para cualquier actividad: desde las moles de ladrillo, fábricas y almacenes de Manchester que en 1826 Karl Fiedrich Schinkel dibujaba en sus cuadernos de viaje 01, hasta la levedad metálica del cuerpo de andenes de la Gare du Nord (1865) de Jakob Ignaz Hittorf en París 02, pasando incluso por los *Mietskaserne* de piedra que macizan la periferia de Berlín 03, la solidez de lo construido se identifica con la de la ciudad que lo sustenta, desvaneciéndose en el aire como puro humo.

3. La utopía elabora un modelo social alternativo en el que el modelo espacial propuesto infunde el bienestar. Si el cuerpo proporcionado de utopía simboliza la buena sociedad, la personalidad de la informe metrópolis





04 Planta de la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, 1898

os Los tres imanes de la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard, 1898

industrial ha de ser por naturaleza desequilibrada. Las lecturas evolutivas derivadas de Charles Darwin y su *Origen de las especies* (1859), que equiparan el desarrollo urbano al de un organismo avanzado en base al funcionamiento coordinado de sus órganos, procuran, al mismo tiempo, visiones enormemente desalentadoras para la vida en la gran ciudad: el sociólogo británico Herbert Spencer, en sus *Principios generales* (1862), identifica la interacción social en la urbe capitalista con la interacción biológica en la naturaleza, esto es, con la ley de la selva. La pacífica anarquía con la que se gobernaban los buenos salvajes de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) en su retorno a la naturaleza daba paso a la visión de una sociedad dividida, basada en el más fiero individualismo como garantía de supervivencia en un medio marcado por una atroz competencia. Como Fiedrich Engels (1820-1895) vislumbraba ya en 1845, "la disolución de la humanidad en mónadas, cada una de ellas con un principio y un objetivo independientes; el mundo de átomos se despliega hasta su extremo (...), así se declara abiertamente la guerra social, la guerra de cada uno contra todos" En Friedrich Engels, "The Great Towns", de *The condition of the working class in England in 1844*, en Richard T. Le Gates y Frederic Stout (eds.), *The City Reader: Routledge*, Londres, 2003, p. 60.

Las posibilidades que la ciudad industrial de mediados del XIX ofrece para la materialización de la utopía son múltiples y contradictorias; repitiendo la contraposición entre progreso y nostalgia que señalábamos en la etapa anterior a la Revolución industrial: por un lado, se suceden las propuestas que encuentran en la alianza con la máquina el impulso necesario para superar una situación caótica y conseguir la definitiva materialización de la good society. Por el contrario, se produce la recuperación del pensamiento de Rousseau para promover un estado de civilización completamente alejado de la industria, que es declarada culpable de la corrupción del espíritu y el cuerpo humano en la ciudad occidental. La elección vuelve a centrarse en lo mecánico contra lo orgánico, entre la felicidad y la libertad con las que se identifican, respectivamente, la ciudad jardín y la utopía burguesa del suburbio.

Asociándose con la industria, la Garden City de Ebenezer Howard (1850-1928) ha de ser considerada como antídoto de la distopía metropolitana descrita; vuelta de tuerca que significa la rendición ante el empuje arrollador del mundo de la máquina hacia la modernidad. Siguiendo el procedimiento narrativo netamente utópico del diálogo entre un visitante y su guía, el ensayo seminal de Howard, To-morrow: a Peaceful Path to Real Reform (1898), ofrece una particular resolución del conflicto entre campo y ciudad, no proponiendo, como cabría esperar, una vuelta a los contornos cerrados de la comuna medieval, sino un modelo de dispersión territorial de la población y la producción. Howard no ofrece una isla, sino una red; no separa, sino que exacerba la conectividad a través de una trama hexagonal que extiende los límites de la metrópolis de una manera sutil y pacífica. Howard se cuida de ofrecer imagen alguna más allá del puro esquema 04, que traduce literalmente la dinámica urbana de crecimiento concéntrico, acomodando el trazado circular creado por John Claudius Loudon (1783-1843) en su plan para la ciudad de Londres de 1829 Publicado en 1829 con el título Hints for Breathing Places. el plan de Loudon establecía un modelo de desarrollo para la ciudad de Londres basado en anillos concéntricos que desde el centro en la catedral de St. Paul alternaban el espacio verde provisto de equipamientos con el tejido residencial. En Melanie Louise Simo, Loudon and the Landscape. From Country Seat to Metropolis: Yale University Press, New Haven-Londres, 1988, p.122. La cuidada orquestación del desembarco de la naturaleza en el dominio de lo urbano, a través de la sucesión de parque-viviendas-avenida-viviendas-campo. es un sencillo esquema, reproducible ad infinitum. Las únicas indicaciones acerca de la arquitectura se refieren a la construcción del primigenio centro comercial con la denominación Crystal Palace, amén de los crescents que proveerían de gracia y variedad al monumental paseo de la Grand Avenue central. El modelo social que crea Howard, emanado del talante integrador de su modelo físico, sirve de ejemplo radiante de la good

society, como bien señala su conocido esquema de los imanes o5: "social opportunity", "field for entreprise", "cooperation" [oportunidades sociales, campo abierto para la empresa, cooperación]... En un alarde de sofisticación tecnológica, la ciudad jardín pulveriza partículas de sociedad como perfume sobre el territorio.

Ebenezer Howard sienta las bases para un proyecto que no critica, sino que actualiza la metrópolis industrial sin llegar a cuestionar en momento alguno su alianza con el capital Tras la publicación de su libro en 1898, la inmediata creación de la Asociación para la Ciudad Jardín y la fundación de Letchworth (1903) y Welwyn (1920), la ciudad jardín establece estrechos lazos con el mundo de la industria. No obstante, su deriva se verá definitivamente marcada por las exigencias de la "adecuación a la realidad" previstas por Raymond Unwin a lo largo de su actividad para el gobierno británico, desembocando en el programa de construcción de ciudades satélite subordinadas a los grandes centros de población y en el plan Abercrombie para Londres de 1945. El relato de esta deriva aparece detallado en Peter Hall, Ciudades del mañana. Historia del urbanismo en el siglo XX [Oxford, 1988]: Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp.116-117. Mas al contrario, la trayectoria opuesta, que diverge de esta propuesta progresista, revela un carácter inequívocamente utópico a través de la negación de la industria. La paradoja consiste en que la carencia de un hito tan claro y rotundo como el de la Ciudad Jardín no impide trazar una línea evolutiva que tiene continuidad hasta nuestros días, determinando definitivamente el carácter de la ciudad capital de los siglos XIX y XX, a través de las Bourgeois Utopias [utopias burguesas] descritas por el investigador estadounidense Robert Fishman Véase Robert Fishman, Bourgeois Utopias. The Rise and Fall of Suburbia: Basic Books, Nueva York, 1987. Para ello recurriremos nuevamente a la muleta metodológica prestada por Choay, a través de la sucesión de tres estados: la muerte de la ciudad, como respuesta a la necesaria toma de distancia respecto a la realidad que se desea transformar; la cuestión de la nostalgia, para describir la puesta en práctica de su planteamiento espacial; y la vuelta a la comunidad, que resuelve el conflicto social de la metrópolis a través de la estrategia de la evasión y la huida.

La muerte

El pensamiento marxista lidera la corriente crítica de la metrópolis: la acumulación de capital en manos de la burguesía industrial se manifiesta a través de un crecimiento urbano desaforado En Karl Marx y Friedrich Engels, Manifiesto Comunista: Ediciones Akal, Madrid, 1997, p. 27, denunciado por Engels en las páginas de The Condition of the Working Class in England in 1844 (1845) y por Karl Marx (1818-1883) en sus Manuscritos filosófico-económicos (1844); la degeneración ecológica y la falta de higiene motivan su caracterización como cuerpo enfermo, incapaz de garantizar las mínimas condiciones de habitabilidad para la masa obrera que en él se hacina. La consigna es la declaración de guerra abierta a la ciudad y el reclamo de la aplicación inmisericorde de la eutanasia urbana "La superación de la separación de la ciudad y el campo no es, pues, una utopía, ni siquiera en atención al hecho de que presupone una dispersión lo más uniforme posible de la gran industria por todo el territorio. Cierto que la civilización nos ha dejado en las grandes ciudades una herencia que costará mucho tiempo y esfuerzo eliminar. Pero las grandes ciudades tienen que ser suprimidas, y lo serán, aunque sea a costa de un proceso largo y dificil. Cualesquiera que sean los destinos del Imperio Alemán de la Nación Prusiana, Bismarck podrá irse a la tumba con la oroullosa conciencia de que su más intenso deseo será satisfecho: las grandes ciudades desaparecerán", en Friedrich Engels, La revolución de la ciencia de E. Dühring [Leipzig, 1878], en http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/78ad/78AD303.htm. Engels argumenta la sentencia como simple aceleración de una historia natural de la destrucción, observada agudamente en el caso paradigmático de Manchester: al cierre de los negocios, el joven empresario alemán pasea por las calles desiertas del centro de la ciudad intuyendo la consecuencia clave de la introducción de la industria. No se trata sólo de la evidente degradación ambiental, sino de la inadvertida adopción de pautas de funcionamiento análogas al volátil funcionamiento de las máquinas. La ciudad-máquina especializa sus órganos a costa de secar su corazón, mientras que al salir a los descampados se evidencia la cruda realidad del abandono y la obsolescencia que provoca la sed insaciable de actualización.

En los primeros terrain vagues de la metrópolis industrial, se adelantan las seductoras y sublimes imágenes de decaimiento urbano que el desurbanismo soviético tomará ocho décadas más tarde como referente estético Las descripciones que hace Engels del centro abandonado de Manchester fuera de las horas de negocio, reflejo de la terciarización del centro de la ciudad, sirven de referente a lecturas utópicas como las de William Morris en su News from Nowhere (1891), o Edgard Bellamy en su Looking Backwards (1888), amén de inspirar a inicios del siglo siguiente toda la imaginería de ciudades abandonadas que persiguen los desurbanistas soviéticos.

Considerando la muerte de la ciudad como culminación de un fenómeno evolutivo, el marxismo se empeña no obstante en reservarse el golpe de gracia, y través de la crítica económica se propone el procedimiento a seguir para orquestar el urbicidio. La piedra de toque es abolir la separación brutal establecida por el capital entre agricultura e industria, entre campo y ciudad, a través de una formación integral de la población obrera en el trabajo manual y en el trabajo intelectual, que permitiese el desempeño de cualquier labor tanto en las granjas como en las fábricas una característica netamente utópica que Marx rescataría directamente de Thomas More, en la descripción de los oficios de los habitantes de Utopía, además de la descripción de las rotaciones periódicas de población entre campo y ciudad, presentes en Tomás Moro, Tomaso Campanella y Francis Bacon, op.cit. Los utópicos más radicales se enfrentaban a una paradoja, como es que la desaparición de las ciudades y el desmantelamiento del Estado capitalista fuesen resueltos en términos puramente tecnológicos, ya que ni Marx ni Engels cuestionaban la industria, sino la organización del capitalismo industrial. La misma máquina de vapor que motivaba la metástasis urbana garantizaba la deslocalización absoluta, sirviendo incluso de acicate para la desvinculación absoluta de la geografía propia de la Utopía, prefigurando la escenificación de los no lugares de la modernidad "La fuerza hidráulica era local, pero la del vapor es libre. Mientras que la fuerza hidráulica era local, pero la del vapor es libre.

La nostalgia

La cuestión acerca del modelo espacial alternativo recibe la primera respuesta por parte de los socialistas utópicos, quienes ensayan la coexistencia pacífica entre industria y naturaleza anticipándose a los objetivos declarados del marxismo. Tanto Charles Fourier (1772-1837) como Robert Owen (1771-1858) dieron un primer paso con sus propuestas para una federación de asentamientos humanos dispersos por el territorio, en grupos de quinientos a dos mil habitantes, que habitasen en gigantescos palacios situados en el centro de sus respectivas demarcaciones. Un orden espacial absolutamente novedoso en el que Fourier seguirá hablando de ciudades, aunque usando este término tabú se refiera a simples aglomeraciones de cuatro o cinco de estos palacios, en una reminiscencia de las reticencias utópicas a narrar descriptivamente sus propios modelos físicos. Sin embargo, la precisión de las imágenes que Fourier ofrece de sus Falansterios oó provoca extrañeza por la adopción clara y literal de la referencia aristocrática de Versalles o la monástica de El Escorial como ejemplo para la construcción de sus residencias obreras y dolorosamente próximo a la deriva del urbanismo y la arquitectura del Realismo Socialista de los años de plomo del régimen de Stalin en el bloque comunista, con sus cínicos y propagandísticos "palacios del pueblo". En Françoise Choay, L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie: Éditions du Seuil, París, 1965, p.101.

Lo que pudiera ser interpretado como una profunda sátira hacia el Antiguo Régimen y la religión por parte de los socialistas utópicos evidencia una cierta desorientación, señal de que en su imaginación prevalecen las cuestiones de la sostenibilidad económica y la higiene sobre las consideraciones puramente estéticas. En esta situación, John Ruskin (1819-1900) y su discípulo marxista William Morris (1834-1896) recogen el guante de la nostalgia, que había quedado olvidado entre los restos de la fiesta de las colonias aristocráticas del XVIII, dibujando una alternativa que, al igual que las follies cortesanas, se sale del transcurso de la historia para tornarse





o6 Idea de un falansterio de Victor Considerant, 1840

e7 Red House, de Philip Webb, 1859. Imagen compartida en flickr por virtualfarmboy completamente atemporal. De esta manera, ambos dan un salto cualitativo fundamental, renegando del potencial emancipador de la máquina por considerarlo insignificante frente a su carácter alienante, y forjándose por ello una dudosa reputación entre sus contemporáneos como apologetas de un trabajo manual generalizadamente descalificado No hay que olvidar que a ojos de una corriente mayoritaria del marxismo, tras la derrota del modo de producción capitalista, la máquina habría de ser destinada a sustituir al ser humano en tareas penosas y malsanas. Por ello, H.G. Wells criticaba duramente la actitud de los opositores a la máquina, caracterizándola como "juego caprichoso de hombres ricos jugando a la vida". En Robert C. Elliott, *The Shape..., op.cit.*, p. 118.

La exaltación del trabajo artesanal que realiza Ruskin es muestra de la radicalidad de su posicionamiento comunista, en su reclamo para que el trabajador industrial recupere el control sobre la producción, al tiempo que reivindica la abolición de la división del trabajo, señalada inequívocamente como el origen de la alienación de la masa obrera. Ruskin da un paso atrás, y propone en Las siete lámparas de la arquitectura (1849), un espacio de reflexión ante los cambios y novedades que se suceden a una velocidad desacostumbrada en la metrópolis. De ahí el carácter profundamente reaccionario de su propuesta espacial: el rechazo de materiales como el hierro, argumentado en una rememoración inverosímil de los mismos orígenes de la arquitectura Ruskin argumenta que los orígenes de la arquitectura son anteriores a la minería, y que, por tanto, se debe prescindir del empleo del hierro como material estructural. En John Ruskin, Las siete lámparas de la arquitectura [Londres, 1849]: Editorial Alta Fulla, Barcelona, 2000, p.37, y la exaltación del valor de la firmitas vitrubiana cristalizarán en una arquitectura profundamente antimetropolitana, refugio cálido de la unidad familiar burguesa y de los valores de la religión. Frente al pragmatismo de la industria, Ruskin defiende una visión puramente pintoresca obsesionada por evidenciar el paso del tiempo: las irregularidades en planta y volumen de los edificios, el envejecimiento consciente de los materiales, el empleo del gótico y otros lenguajes preindustriales o exóticos, apuntarán hacia la irrenunciable tarea de la creación de identidad. Frente a la anonimia de la existencia en la gran ciudad, en el interior de la casa, obras de arte, mobiliario, revestimientos, e incluso la vestimenta, transportan a sus habitantes a un mundo acogedor, onírico e irreal. En esta maniobra evasiva, ¿cuál es el papel que se reserva a las ciudades, cuál es la propuesta sustitutiva de la metrópolis que los socialistas utópicos se abstuvieron de formular? Un sociólogo como Tönnies da la clave

para el regreso al pasado, ya que, según su reazonamiento, es en la comuna medieval donde el arte adquiere su significado verdadero. En un estado de equilibrio y coexistencia pacífica entre el campo y la ciudad, la comuna urbana dedica "la totalidad de sus energías a la actividad más delicada del cerebro y de las manos, que se presenta a modo de dotación de una forma grata, es decir, en armonía con el sentido y espíritu comunes, representando así la esencia general del arte" En Ferdinand Tonnies, op.cit., p. 60. La cuestión urbana aparece de manera brillante en la minuciosa descripción del modelo espacial propuesto por William Morris en su News from Nowhere (1891), donde muestra un Londres futuro claramente deudor de la idealización de su pasado medieval: edificios de piedra y ladrillo, de madera y argamasa, inspirados en la Red House (Philip Webb, 1859) 07, envueltos por el manto protector de una naturaleza desbordante. Sobre la visión sublime de la ciudad baldía presentada por Engels y las ruinas de la civilización pasada, Morris compone una estampa genuinamente pintoresca.

La imagen, bellamente descrita mediante el recurso utópico del diálogo, revela un profundísimo poder evocador, pero la destreza literaria y la convicción política de Morris no bastan para superar una contradicción profunda. El camino de búsqueda del arte, la exaltación del valor de uso frente al valor de cambio presente en el medievalismo, le llevará a abrazar sin reservas el gusto de lo pintoresco, de lo tosco, la apariencia vintage del trabajo manual que se confirma como expresión sincera de la libertad. La paradoja de Morris consiste en que su alternativa, la de la ciudad como obra de arte, la de la arquitectura surgida de la tierra, la de los utensilios producidos por pacientes artesanos, es inevitablemente cara, selecta e inaccesible para la mayor parte de la población. Las masas en general, y la clase obrera en particular, no pueden elevar sus espíritus a través de los exquisitos valores contenidos en este delicatessen.

Ante esta evidencia, es sabido que Morris explorará las posibilidades de síntesis entre artesanía e industria en la experiencia brillante del *Arts and Crafts*, arrancando un arco que la historiografía traza a través de Henri van de Velde (1863-1957), Hermann Muthesius (1861-1927) y el compromiso con la industria del *Werkbund* para descansar en Walter Gropius (1883-1969) y el nacimiento del Movimiento Moderno El debate acerca del fundamento de Pevsner y la oposición a tal conexión se refleja en Mario Manieri-Elia, *William Morris y la ideología de la arquitectura moderna*: Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 97-106. Pero, de cualquier modo, el camino alternativo de la nostalgia se hallaba despejado, y por su traza inevitable el gusto populista de constructores, especuladores y público en general se dirigía hacia los márgenes de la metrópolis La versión más populista de la alianza entre la industria y la nostalgia vino de la mano de la universalización de sistemas constructivos estandarizados como el *Balloon Frame* en los Estados Unidos, que desde 1833 permitieron por vez primera la creación de una auténtica arquitectura sin arquitectos en la que la personalización, la *customización* y el *tuning* ofrecían una alternativa a la apariencia completamente anodina y aséptica del *do-it-yourself* [hazlo tú mismo]. Una apología de la subjetividad recogida en la producción divulgativa del mencionado John Claudius Loudon, en *The Suburban Gardener* (1838) y *Encyclopaedia on Gardening* (1839), gérmenes del English Domestic Revival, y en *A Treatise on the Theory and Practice of Landscape Gardening* (1841) y *Cottage Residences* (1842) de su correspondiente estadounidense Alexander Jackson Downing.

La comunidad

El carácter exclusivo de las propuestas de Ruskin y Morris evidenció la necesidad imperiosa de establecer vínculos con la industria, por más que la crítica a la sociedad fuese sostenida y la búsqueda de modelos comunitarios prosiguiese de manera incansable La idea de comunidad que ofrece el positivismo muestra precisamente el camino a no seguir,

como oportunamente señalaron Marx y Engels en el *Manifiesto comunista*: a pesar del reconocimiento a la perspicacia satírica de Fourier o la valentía filantrópica de Owen, los resultados de sus experiencias derivaron en la creación de grupos aislados y de sectas estériles. En Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto...*, op.cit., p. 65. La primera generación de sociólogos, de la que forma parte Herbert Spencer (1820-1903) en el Reino Unido, y que fue inaugurada por el pionero francés Auguste Comte (1798-1857) y cerrada por el estadounidense Lester Ward (1841-1913), procuró describir la metrópolis como territorio del conflicto que una segunda generación de sociólogos alemanes, de la que destacan Georg Simmel (1856-1918) y el mencionado Ferdinand Tönnies, se encargaría de cartografiar. Se trataba de localizar los restos de la convivencia comunitaria tras el cataclismo que causó su desaparición a favor de la sociedad industrial, marcando las pautas para unas imperiosas tareas de reconstrucción espiritual. De nuevo, el impulso a la recuperación de la comunidad fue fomentado ideológicamente por el marxismo, en la medida en que representaba el más puro espíritu antiburocrático, antirepetitivo y por excelencia antimetropolitano En Massimo Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla Grande Cittá di Sombart, Endell, Scheffler e Simmel:* Offizina Edizioni, Roma, 1973, p. 86.

El pensamiento antiurbano comienza la búsqueda de alternativas basadas en la conciliación de la vida individual y la metrópolis industrial, entre vida nerviosa y experiencia, que ofreciesen una posible vía de escape: como señalaba Max Weber Véase Max Weber, The City: The Free Press, Glencoe (III.), 1958, desaparecidas la fraternitas y la conjuratio de la ciudad medieval, se requería buscar un nuevo espacio en que la libertad del ciudadano pudiese desarrollarse en condiciones óptimas. Tras un paciente análisis de la vida mental en las grandes concentraciones humanas, el sociólogo alemán Georg Simmel localizó este lugar, definiéndolo como la burbuja perceptiva del espíritu blasé.

A partir del análisis sociológico, Simmel confiere a la individualidad descrita por Spencer un carácter positivo y un estatus protector: el espíritu *blasé* es la cápsula en la cual se retrae la percepción nerviosa del urbanita, aislándolo efectivamente de una sociedad marcada por la sucesión incesante de estímulos. El germen social de la utopía antimetropolitana no se localiza en un lugar remoto, ni en un sueño futuro e inaccesible, sino en el acorazado mundo interior del burgués. Según Simmel, la indiferencia y la antipatía se yerguen como baluartes tras los cuales sea posible la reconstrucción gradual del espíritu comunitario, como forma de vida, en el interior de la una ciudad convertida en un archipiélago de diferencias Véase Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", en Kurt Wolff, *The Sociology of Georg Simmel*: Free Press, Nueva York, 1950, pp. 409-424.

La individualidad como espacio de la utopía posible dentro de la metrópolis abre las puertas a la entrada del pensamiento declaradamente nostálgico de Ferdinand Tönnies, que parte de la estética preindustrial de Ruskin y Morris para recrecer y multiplicar las barreras que el ciudadano levanta en torno a sí, ofreciendo el fundamento del mito reaccionario de la polis como origen de la sociología radical-humanística de la ciudad contemporánea.

Desde ese sustrato, Tönnies reconstruye gradualmente un sistema ideal de relaciones: en primer lugar las relaciones de parentesco, que unen a los seres humanos bajo el techo común de la vivienda familiar; en segundo lugar, las de vecindad, que a través del conocimiento mutuo reúnen a los individuos en el poblado; en tercer y último lugar, las de amistad, que Tönnies restringe a la pertenencia a oficios o artes semejantes, y que se desarrolla en la ciudad, entendida como gran comuna que garantiza el sustento y la armonía de la convi-





o8 Contrasts..., de Augustus Welby Pugin, 1836

vencia humana En Ferdinand Tonnies, op.cit., p.41. Partiendo del espíritu blasé, la recuperación del consenso y la concordia se traduce en un delicado juego de *matroshkas*, livianas esferas comunales unas dentro de otras, que encuentran inmediato acomodo en la infraestructura versátil, blanda y flexible ofrecida por la metrópolis.

Epílogo

Tomaremos prestada la famosa ilustración de los *Contrasts... Contrasts or a parallel between the Noble Edifices in the Middle Ages and Contrasting Buildings of the present Days showing the presents decay of Taste* (1836) de Augustus Pugin **o8**. Las ruinas de la antigua catedral extramuros, y las chimeneas que compiten con las agujas de las iglesias son indicio de la desaparición de la religión que cohesionaba la pequeña ciudad. Al otro lado del río, la prisión panóptica evidencia la irrupción del conflicto y la correspondiente ascensión de la sociedad de la disciplina. Localizamos la burbuja, situada en primer plano, en un claro abierto sobre la cumbre de un cerro. La vegetación del jardín dulcifica una escena presidida por una villa, a buen seguro propiedad de un burgués acaudalado que a esa hora dirige su factoría o negocia en la bolsa. En el seno protector de la naturaleza, contemplamos la imagen conmovedora y sublime de una madre que acompaña el juego inocente de sus hijos junto a los muros de la cárcel.

El suburbio, frecuentemente interpretado como excreción indeseada y subproducto de la metrópolis industrial, se erige como alternativa espacial posible frente al fracaso de los intentos de Ebenezer Howard por establecer un nuevo sistema de relaciones económicas basado en núcleos autosuficientes. En los márgenes de la ciudad, gracias a la especialización, las poderosas extremidades de los asentamientos humanos periféricos comienzan a competir con el corazón, dando una eficaz respuesta al reclamo marxista del urbicidio. Desde esta posición excéntrica, la relación orgánica con la naturaleza fomentará una igualmente excéntrica experimentación arquitectónica, de *bungalows* y *cottages*, ranchos y castillos, cuyos delirantes interiores remiten al calor reconfortante del seno materno que la civilización occidental se resiste a abandonar.

Como señalaba Lewis Mumford En Lewis Mumford, Storia dell' Utopia [Nueva York, 1921]: Officine Grafiche Calderini, Bolonia, 1969, p.134, la condición utópica del suburbio hace de la Country House un museo en cuyo interior la cultura no se produce, sino que se consume; no se regenera, sino que irresistiblemente languidece. La historia se congela, el pasado es estéril y el presente renuncia a la posteridad. El mito resurge en el eterno retorno, y Saturno, dios de la Edad Dorada, vuelve a devorar a sus hijos perpetuando una escena excesiva y banal.

José Joaquín Parra Bañón

Multiplicación del pan y reedición de la arquitectura

La casa doblemente cilíndrica que Konstantín Mélnikov se construyó como refugio en Moscú (1927-29) está siendo sometida a tres formas simultáneas de destrucción. La primera tiene que ver con el canibalismo y con otros modos agresivos de alimentación: está siendo devorada y deglutida, consumida por los bloques circundantes, por los edificios colonizadores que poco a poco la han ido cercando hasta humillarla, que han socavado sus cimientos con sótanos hasta casi enterrarla. La segunda forma de destrucción es la de la ruina, la del envejecimiento sin paliativos ni remedio: desprotegida, acosada por el vacío y por la falta de uso desde que dejó se ser un precario museo gestionado por su hijo Viktor, sin el mantenimiento mínimo de la mano restauradora y caritativa que le quitara el polvo de cada día, la casa huera se ha precipitado en la agonía. La tercera forma es por ahora una grave amenaza: se trata de la propuesta salvadora de destrozarla, descomponerla, desmontarla y trasladarla a otro lugar, a alguna reserva arquitectónica, a algún parque de atracciones o a algún instituto del patrimonio en el que pudiera tener cabida. La casa taller de Mélnikov, aquella guarida en la que Cartier-Bresson le fotografió triste y áspero a la edad de ochenta y dos años, en 1972, murió ayer a consecuencia de las heridas de las dos primeras violencias: la tercera hostilidad lo que propone es la profanación de su cadáver.

La traslación, en este y tantos otros casos similares (ésos tan distantes de aquella fantástica traslación del Convento de Santa María de las Cuevas a hombros de sus monjes cartujos, dirigidos y ayudados por la mismísima virgen María para evitar los estragos de las inundaciones de las crecidas del Guadalquivir), en cuanto a estrategia conservera, es una modalidad del fraude. Es conveniente, por tanto, seguir hablando del fraude y la impostura, del fraude bruto perpetrado a la luz del día y del fraude sutil cometido al amparo de las razones culturales. Del fraude convencional, convertido por su frecuencia de uso en hábito, y del fraude como impostura, como divertimento artístico, como variedad del plagio, como forma perversa de la arquitectura. Porque tal vez no sea beneficioso acostumbrarse al fracaso, claudicar por entero ni aceptar sin pelea ni a sus ideólogos ni a sus practicantes ni a sus patronos, no parece del todo inoportuno, en esta época presidida por el bienestar y la apatía, volver a repetir algunas preguntas adormecidas, visitar de nuevo algunos escenarios.



CLON 1 Multiplicación lineal de *Farnsworth House* después de 2007 © J. J. Parra

Sin mucha dificultad podríamos imaginarnos, por ejemplo, una urbanización construida con treinta casas *Farnsworth*, con treinta transparentes reproducciones idénticas de la casa que Mies van der Rohe edificó en Illinois para Edith: treinta, o trescientas, o tres mil unidades producidas en serie a partir del trascendente modelo miesiano, diseminadas por un promotor ilustrado en las inmediaciones de un bosque propicio, todas limpias y bien orientadas y hermosísimas reflejándose en un charco de abril de 1952, o vendidas por correspondencia y levantadas, en el desierto o junto al mar, en el jardín angustioso de la parcela aledaña al campo de golf o al borde de la autopista por cada uno de sus compradores cultos y aristocráticos. También podrían ponerse en el mercado, a disposición de las instituciones más ilustres, de aquellas con *stand* propio en las ferias internacionales, pabellones calcados de aquel sutil *Pabellón de Alemania en la exposición de Barcelona de 1929*, ligeros y acaso desmontables, poliméricos y suficientemente verídicos; y, por seguir imaginando algunos de los próximos productos de la mercadería arquitectónica, podrían ofertárseles a las parroquias rurales en decadencia iglesias de Notre Dame du Haut transplantadas desde Ronchamp y vaciadas en hormigón contemporáneo, cada una con su número de serie y su sello de calidad inscritos en la puerta de entrada, o bien, para las feligresías sin recursos, una Ronchamp hinchable y periódica usada sólo en las ceremonias más importantes.

No faltará quien se alarme y se extrañe, incluso quien se escandalice ante la hipótesis de usar como células madre la *Farnsworth House* o la *Capilla de Ronchamp*, quien aluda a la traición y al delito del plagio, a la cuestión de lo falso frente a lo verdadero y al asunto de la insensatez y la estupidez ontológica. También habrá quien piense, y no serán pocos ni pocas, que si se asumen con total naturalidad las reediciones de muebles, de la *LC4* de 1925 de Le Corbusier o de alguno de los floreros sinuosos que Alvar Aalto parió en 1958, por qué no puede hacerse con igual neutralidad y similar ausencia de polémica con los edificios que hayan sido elegidos del voluminoso inventario de la historia de la arquitectura por un iluminado o por un comité de expertos designado a tal fin. La diferencia entre Ronchamp y la tumbona *Chaise Longe* está claro que no estriba sólo en la idea y en el motivo, en los destinos dispares imaginados para ellas por su autor, en la escala o en su tensa relación con el entorno, en la interioridad o la exterioridad, ni en el precio de la reedición ni en otras sedes especulativas del valor.

Para que ambos, el inmobiliario y el mobiliario, fueran casos metafóricos de clonación, porque en el término clon ya ha anidado la idea cinematográfica de múltiplo, de repetición maniática, el ejemplar arquitectónico tendría que ser fabricado en serie (producir a partir del original al menos dos unidades idénticas). La auténtica arquitectura clónica, al no poder ser definida como aquella que es genéticamente igual a otra (es decir, la "producida por división vegetativa a partir de una sola célula o individuo"), podría definirse como la que es originada a partir de un solo molde o modelo único: la estandarizada; como el caso de la caravana, la cabaña de madera, la casa-kit adquirida por catálogo, el pisito obsesivo del barrio obrero, el chalet simétrico de la playa mediterránea, la oficina robótica de la periferia, el hotel internacional y global, la nueva y ya obsoleta ciudad extensiva del medio oeste norteamericano y no la réplica exclusiva y caprichosa.

Viene lo anterior también al hilo y a propósito del ensayo de Ascensión Hernández titulado *La clonación arquitectónica* (Siruela, Madrid, 2007), cuya reciente edición quizá reactive el debate sobre la pertinencia e impertinencia, sobre el acierto o el despropósito de las exhumaciones y las mal llamadas clonaciones: sobre el tema inconcluso de la resurrección formal o la reencarnación de algunas arquitecturas mesiánicas, de la reproducción banal de algunas arquitecturas inútilmente sacralizadas, del vicio del simulacro y la perfidia constructiva, cuya evidencia y efectos aún sigue debatiéndose en los congresos, como ha ocurrido en el último y gaditano Docomomo Ibérico, en el que se seguía hablando de la teórica conformidad y complacencia de Mies según Oriol Bohigas. Este libro contiene un informe somero sobre el estado de la cuestión: en él se esboza un catálogo de obras de arquitectura redimidas, de edificios rescatados del limbo o del purgatorio al que fueron arrojados. Ahí, deteniéndose en algunos de los casos más señeros, tanto en la reinvención de la ciudad centroeuropea de posguerra como en ciertas obras reproducibles de los maestros del Movimiento Moderno, se reflexiona sobre las causas, sobre las justificaciones que dieron y dan los ideólogos de esta tendencia, los promotores de esta modalidad de la cosmética, de esta rama ilegítima y popular de la escenografía.



CLON 2
Reedición de LC4 sin el consentimiento de Le Corbusier © J. J. Parra

Además de informe y de introducción al análisis, hay en este ensayo una leve invitación a la crítica, aunque lamentablemente se renuncia a hacer una denuncia explícita y una acusación formal de los infractores. No hay en él una queja suficiente hacia la réplica perversa, por la copia innecesaria e impune, por el, así llamado, clon arquitectónico que tan inmerecido triunfo está consiguiendo alentado por la contemporaneidad más frívola: se echa de menos, en definitiva, una denuncia de la reedición idéntica e injustificada de una obra extinguida. La historiadora Ascensión Hernández le recuerda o le informa al lector de algunos de los ya numerosísimos casos de reproducción de edificios inexistentes (arruinados por el tiempo, demolidos por las bombas y otros explosivos, arrasados por las catástrofes, desmontados al final de la exposición temática o suprimidos de la superficie de la tierra por la voluntad aniquiladora del hombre), unas veces excusando con palabras de otros el facsímil, o aceptando las razones históricas y monumentales de los defensores del regreso a la tierra de las arquitecturas de la memoria, y otras, las menos, desde la amonestación en exceso clemente.

Su teoría, su posicionamiento respecto a la cuestión esencial no dista demasiado de la mantenida, entre otros espectadores, por Rafael Argullol (Véase "Música y fuego" en *Enciclopedia del crepúsculo*, El Acantilado, Barcelona, 2005), quien ya en el año 2003 empleaba literalmente la expresión "clonación arquitectónica" para referirse a la, así también por él denominada, "reencarnación arquitectónica": a esos casos ejemplares (él cita en su artículo el Gran Teatro del Liceo, que lo motiva, y el Pabellón Mies van der Rohe) en los que se ha reproducido *in situ* "la exacta forma exterior" de la arquitectura original que desapareció. En ambas reencarnaciones formales, como es bien sabido, intervino el arquitecto barcelonés Ignasi Solà-Morales (1942-2001), en la primera como redactor del proyecto de reconstrucción y en la segunda, aunque anterior en el tiempo, además como impulsor y gestor de la idea: la calidad de su obra arquitectónica y el prestigio de su pensamiento no son, sin embargo, avales suficientes para la defensa a ultranza de esta propensión a convertir la arquitectura muerta y cadavérica en icono y reclamo, a materializar a cualquier precio los fantasmas, a mutar en símbolo la arquitectura desgraciada y espectral, expulsada de realidad sustancial de la ciudad. Revivir antes de hora puede ser un serio contratiempo para el éxito del espectáculo del Juicio Final.

La razón política electoral, la mercadotecnia de la historia, el beneficio prometido por la industria turística, la fácil satisfacción estética de las mayorías, el juego fraudulento de la invención de los significados son a menudo, muy por delante y por encima de la reivindicación de los inciertos valores patrimoniales, los motivos por los que se reconstruye una obra según algún teórico estado previo, como ha ocurrido por ejemplo con la *Frauenkirche* de Dresde, la musculosa iglesia luterana de George Bähr (1666-1738) destruida en la carnicería arquitectónica causada por los bombardeos de febrero de 1945. Y razones similares, aunque a veces disfrazadas de justificaciones estéticas (ésas que ahora son denominadas versiones, o interpretaciones, cuando no traslaciones o traducciones) son las que llevaron en 1992 a reproducir también en Barcelona –quizá ya una de las capitales mundiales de la réplica arquitectónica, donde incluso se ha reproducido francesamente un rascacielos londinense— el malogrado *Pabellón de la República Española para la exposición de París de 1937*, de Lacasa y Sert, o aquel que para la Exposición de Artes Decorativas de 1925 construyó Le Corbusier y que denominó *L'Esprit Nouveau* sin sospechar que cincuenta y dos años después sería reinstaurado en Bolonia para lucimiento y satisfacción momentánea de unos pocos: de sus patronos. Patronos exactamente en el sentido con el que Josep Quetglas llama "Pabellón del Patronato" a lo que otros llaman "Pabellón de Mies".

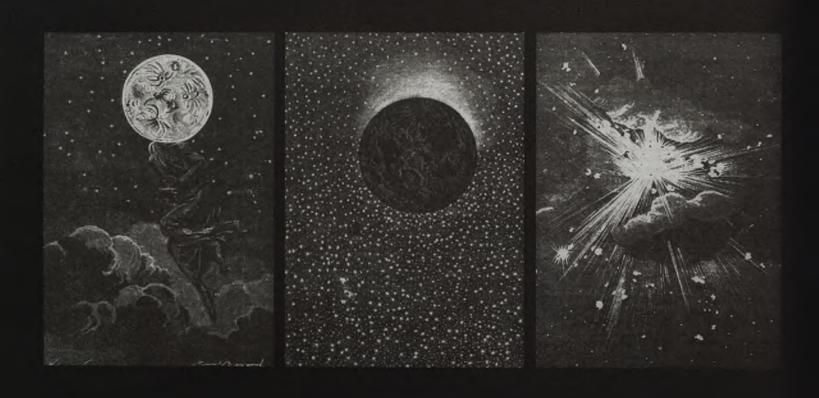
No es propio de la arquitectura la reedición, la redifusión. Esa opción editorial, mobiliaria, fotográfica, quizá hasta musical, le es por completo ajena a la arquitectura: a la esencia (quizá podría decirse a la autenticidad) de la arquitectura. El 29 de diciembre de 2003 la ciudad iraní de Bam, llamada a competir como destino turístico con Petra o con la misma Jerusalén si la hubieran dejado, fue destruida por un terremoto: su ciudadela fue aniquilada al completo, arrasada por la propia naturaleza de la que ya era parte constituyente, restituidos sus muros al suelo del que emergieron amasados. Unos días después, cuando a Álvaro Siza le preguntaron si era partidario de reconstruir Bam tal y como era, respondió que no, que "lo mejor sería aceptar la ruina y consolidarla", "que podría construirse otra ciudad fuera, en otro lugar próximo, en unas condiciones más favorables que relacionaran la nueva arquitectura y la ruina próxima" (AA.VV., Unas casas de Cádiz, Colegio de Arquitectos de Cádiz, Cádiz, 2007). Es decir, ni como era ni donde era, porque lo que ya dejó de ser no puede volver a ser, a comparecer en la realidad más que como espíritu: porque el simulacro no debe aspirar a suplantar a la existencia, la máscara a la persona. El prefijo

CLON 3 Clonación de Konstantín Mélnikov y su melancolía © J. J. Parra



"re-" es a menudo inútil, con frecuencia contraproducente en arquitectura: en rigor, no sólo no es posible la reconstrucción ni la reencarnación en la arquitectura (la imposibilidad de rehacer literal e idénticamente, de retornar a un estado previo ignorando el intervalo de tiempo, de anular los cambios producidos por las circunstancias), sino que tampoco es posible, en sentido estricto, la representación o la rehabilitación. Siza, como W. G. Sebald, parecen estar también convencidos de ello. Sebald, en el primer capítulo de Sobre la historia natural de la destrucción, titulado "Guerra aérea y literatura" (Anagrama, Barcelona, 2003), escribe sobre alguna de las 131 ciudades alemanas que fueron sádicamente bombardeadas por los ejércitos de los aliados hacia el final de la segunda guerra mundial, de alguna de las ciudades reventadas, destripadas, destazadas, desentrañadas, reducidas a cascotes para, según se dijo, salvarlas. Habla el poeta de las formas que adoptan los escombros apilados y de las ratas que los pueblan; habla del silencio que sigue a la catástrofe artificial, a la deflagración última. Habla, como hablaba Roberto Rossellini en Alemania año cero (1947), de la ausencia y del dolor, del hambre y la intemperie y de las formas inhumanas de mitigarlos. Describe el espectáculo obsceno de la arquitectura expresando la barbarie destructora y deja sin responder (quizá porque lo hace en Austerliz y en Los anillos de Saturno) a qué es lo que incita a los ciudadanos, a los gestores de la capital a, una vez desescombradas las ciudades, exigir la restitución, la vuelta ficticia a un incierto estado anterior al bombardeo, a por qué es insoportable la contemplación de los pecios del naufragio, o a por qué no basta con la consolidación, monumental u ordinaria, de la ruina.

La clonación terapéutica de la arquitectura, entendida como procedimiento de restitución o reposición, parece que quisiera demostrar que el pasado puede reconstruirse: y ésta es la falacia, pues no se trata de reconstruir una apariencia o de restablecer un pasado formal, sino de construirlo ex profeso, de demostrar con obras que la historia puede construirse a conveniencia recurriendo al sucedáneo, al simulacro, a la parodia de la arquitectura retrospectiva. Ni siquiera pueden llamarse monumentos ni ese edificio que se publicita como *Pabellón Mies van der Rohe* ni esa máscara que denominan Frauenkirche: nada conmemoran, a nada significativo remiten ni aluden; no pueden ser, como les exigía Isidoro de Sevilla a los monumentos, invitaciones domésticas al recuerdo de los muertos.



Cristina Jorge

A cada planta le corresponde una estrella

Al hablar de lugares lejanos, absurdos que no pueden variar en función de las condiciones de la edificación, comienzan a brillar nuevas maneras de intervenir sobre el territorio cercano. El proyecto ya no se adapta al lugar, ni siquiera cuando deja algunos apoyos de cimentación variables para colocarse en el lugar elegido, las reglas del juego son otras. Una de ellas considera el terreno como un resultado final y no como un condicionante imprescindible para la idea de proyecto, dado que esa tierra puede ser la planta baja o cubierta, y como tal perfectamente variable. La tierra, como el elemento más sólido de los cuatro tradicionales y, por lógica, el más permanente y estable, tiene mayor capacidad de disolución arquitectónica que los otros tres, los cuales siendo totalmente móviles, en cambio son intocables por los programas de edificación. ¿Qué proyecto puede girar las cuatro orientaciones e ignorar el norte, sur, este y oeste? ¿Qué parámetros importantes pueden imantar un proyecto para que siempre señalen el norte como las brújulas? ¿Que edificación obliga al viento a girar constantemente en la misma dirección? ¿Qué obra pública corta de raíz el avance incontrolado del fuego por el monte?

Algunos proyectos sienten mala conciencia por haber modificado la geografía y tratan de solucionarlo repitiendo en cubierta la parte del terreno que han ocupado. Otros emplean una analogía con lo que aparece en el horizonte para demostrar que su intervención se parece a lo que hay por allí cerca. La mayoría de la intervenciones son cada vez más complejas e independientes del terreno sobre el que se sitúan; por ello, durante el proceso de trabajo buscan condicionantes iniciales en otros lugares, lugares extremos que puedan responder a las preguntas anteriores con mayor libertad porque se reparten entre la bóveda celeste y los paisajes desolados y áridos, entre polos opuestos, entrelazados.

Dichos lugares extremos construyen la ciencia-ficción, cuando esa ciencia habla de invención y sorpresa, más cercana a las ilustraciones clásicas de los libros de Julio Verne que a sus propios relatos No es posible separar los libros de Julio Verne de las ilustraciones que acompañaron originalmente a las primeras ediciones de Hetzel. En las ediciones actuales se siguen reproduciendo los dibujos que artistas como Émile Bayard, Alphonse de Neuville, Leon Bennet y Eduard Riou crearon bajo las muy precisas indicaciones de Hetzel y Verne. Véase Julio Verne, Alrededor de la luna: Akal, Madrid, 1985. Proceden de los mitos, de las sorprendentes narraciones que al finalizar dejaban abierta la imaginación, lo suficiente como para preguntar: ¿y cómo sigue? Estas referencias en el campo de la arquitectura facilitan métodos de trabajo para la invención de programas de usos con visión de futuro y capacidad de acierto. Unificando algunos materiales de la botánica, la geología o la zoología, la ciencia-ficción se convierte en una ciencia necesaria como codificación de la magia.







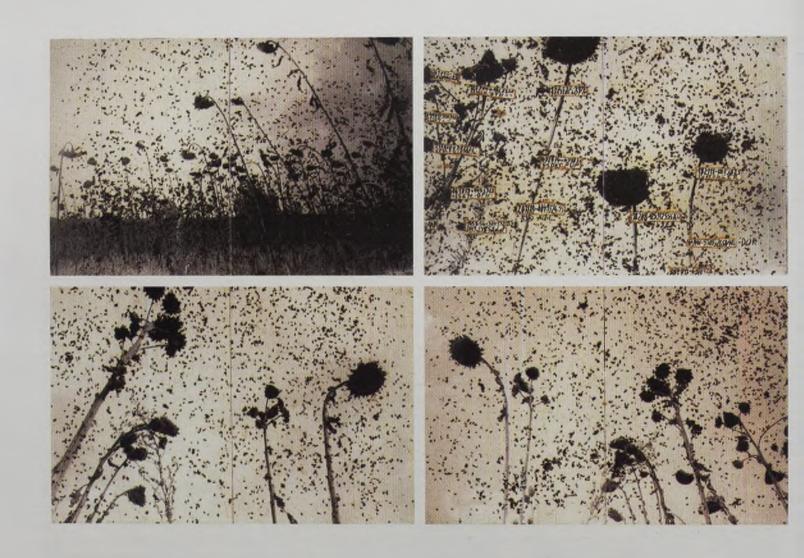


Allí, el papel del arquitecto como conciencia de sujeto histórico se acerca al artista, al constructor del periodo expresionista que creaba montañas y valles habitados. En sus acuarelas, Hans Scharoun cambiaba montículos de sitio, horadaba laderas, plantaba árboles y edificios, y rara vez acotaba hasta dónde llegaba su intervención sobre el territorio Las acuarelas representan actividades colectivas, culturales y espirituales, que se despliegan sobre la topografía natural y artificial, representando múltiples concentraciones de personas que a través de planos inclinados ascienden hacia las cumbres. Amalgama lugares espaciosos, vastos, luminosos con las empinadas montañas que aparecen y desaparecen detrás de voladizos, paños de vidrio, forjados y cubiertas ajardinadas. Véase Hans Scharoun, Akademie der Künste, Berlín, 1993.1928. El artista establece un contexto y crea sentido al hacer algo aparentemente sin sentido. La importancia de estos lugares de escape, de fantasía o de ciencia-ficción reside en su incompresibilidad, es decir, en la incapacidad de poder comprenderlos en sus cuatro direcciones al ser inabarcables.

Esta conexión entre lo pequeño y lo grande a través de la vida vegetal, aparece en la obra de Anselm Kiefer cuando ve el firmamento y las estrellas a través de los girasoles maduros y pesados que se inclinan hacia el suelo con las semillas ennegrecidas en medio de la corola Kiefer piensa que el paisaje más interesante es aquel donde hay un poco de civilización y un poco de estado natural salvaje. En los valles lejanos de Cévennes todavía hay algunos bancales, pero están desmoronándose y se encuentran cubiertos de vegetación. Considera que nada está fijo en un lugar concreto y que los símbolos se mueven en todas las direcciones. El cielo está organizado en diferentes órdenes de ángeles: ángeles, arcángeles, serafines y querubines, como una espiral que va hacia arriba y hacia abajo, moviéndose y retorciéndose. Vuelan, cambian de jerarquía dependiendo del contexto. Véase Germano Celant (ed.), Anselm Kiefer: catálogo de la exposición del Museo Guggenheim, Bilbao, 2007. Kiefer considera esta idea muy interesante, muy bella y, por ello, realiza una serie de ilustraciones —La vida secreta de las plantas—, sobre las teorías botánicas de Robert Fludd. Ha establecido una relación precisa entre las plantas y las estrellas; para Fludd no existe planta alguna que no tenga su estrella correspondiente en el cielo.

Esta vida vegetal guiada aparece en los mitos, en el primitivismo nativo, en la utopía antropofágica, donde el canibalismo modernista hablaba de la educación de la sensibilidad, de la amalgama de narraciones primitivas que ayudan a ver con ojos libres, libres del peso de la cultura. El manifiesto de Oswaldo de Andrade comienza con el pensamiento salvaje "Tupí or not tupí that is the question" que participa del imaginario colectivo y que es salvaje por oposición al pensar cultivado, utilitario y domestico El Manifiesto Antropofágico [1928] de Oswaldo de Andrade sostenía que la identidad brasileña era fruto de un proceso de canibalismo cultural. El término "antropofágica" fue tomado por Oswaldo de un cuadro titulado Abaporu (hombre que come gente, en tupí-guaraní), que le había sido regalado por Tarsila do Amaral (1886-1973). Véase Oswaldo de Andrade, "Manifiesto Antropofágico", en Oswald de Andrade, Obras completas. A utopía antropofágica: Globo, São Paulo, 1990, 1981. Valora los estados brutos del alma colectiva, los procesos simples de la depuración formal y la inocencia constructiva que capta la originalidad nativa, mítica. "Sólo me interesa lo que no es mío" es la ley del hombre, la ley del antropófago.

Esa ley define lugares para una raza cósmica que no tiene especulación, sino adivinamiento, que tiene una política que es la ciencia de la distribución y un sistema social-planetario. Absorbe, desde la libertad y la igualdad, la violencia generada por los antagonismos sociales, como una reacción contra todas las indigestiones de la sabiduría; todo digerido, sin reminiscencias literarias, sin comparaciones de apoyo, sin investigaciones etimológicas, sin ontología. Es una normativa contra el hombre vestido, vestido con un impermeable, escrita por el hombre sin ropa que nunca supo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental.





Este nomadismo salvaje, asilvestrado en los paisajes desolados, convive con la recolección y la domesticación a través de la cultura de los huertos, los cuales perversamente no son tan sumisos porque vivan bajo el influjo de las fases lunares, los eclipses y los relojes cósmicos de las mareas. Esta influencia no se puede catalogar según caracteres taxonómicos porque cada especie vegetal posee una individualidad especial, una circulación de la savia que la hace reaccionar de manera distinta a la luminosidad lunar, la latitud, la altura, las variaciones de la fuerza de gravedad, del campo magnético y otros factores cósmicos. El proceso es cíclico al constituir una especie de calendario primitivo del año solar, con sus lunaciones, que marca la sensibilidad de las plantas medicinales, el olor y el sabor más intenso en las plantas aromáticas, la riqueza en sustancias nutritivas de las hortalizas y frutas expuestas al influjo lunar... al influjo de las mareas... al mar de la serenidad.

Todas las cosas están entrelazadas y no sólo en la tierra, también en el cosmos. Las fuerzas que gobiernan a los organismos vivos se corresponden con las que lo hacen con el mundo inanimado. La tierra no puede considerarse como materia muerta. Las mismas reacciones químicas y físicas, los mismos procesos de fermentación y deterioro de los materiales orgánicos que se producen en los animales y plantas a través de la acción de enzimas, bacterias y hongos se producen en la tierra. Es algo totalmente alquímico: la disolución de lo sólido.

Como localización del proyecto, el lugar está siempre presente, pero su aportación no se reduce a las especies vegetales que en torno a la intervención crecen en planta o al ángulo que la tierra comprimida genera en sección. Este pequeño lugar sale inicialmente de sus coordenadas locales para investigar qué tiene de común con otras fuerzas, fuerzas gravitatorias, eléctricas, electrónicas o magnéticas, y para ello apoya su representación en las manifestaciones artísticas contemporáneas que involucran imágenes en movimiento (cine, vídeo, multimedia, net art), al ser sistemas más idóneos para la narración que las plantas y secciones.

Por una parte, las edificaciones se adaptan al lugar cercano mediante diferentes acciones que fijan e independizan como pilotes, muros de contención, zapatas, losas. Mientras el terreno se adapta a los edificios a través de corrientes de la naturaleza, llamadas colinas, valles, cuencas, páramos. Por otra parte, algunos lugares lo suficientemente lejanos, ayudan a la construcción a teorizar, mirar de lejos y buscar parámetros que sigan la corriente mitológica de la naturaleza y, a la vez, su acción científica inversa que fija los datos de arquitectura como los lugares estelares, solares, lunares...

Estos lugares se adaptan a los programas a través de nuevas cartografías que hablan de mares, superficies en oscuridad, bautizados con nombres de estados de ánimo o condiciones de la naturaleza: el Mar de la Serenidad, la Ciénaga de los Sueños, el Océano de las Tempestades, el Mar de las Nubes...

Ana Victoria López

Utópico, infinito, fugaz...

Si te asomas: caes. Inevitablemente. Si no lo haces, el error y la duda te perseguirán para siempre. Y si por fin, vencido el vértigo inicial, te abandonas en mágico vuelo, la incompostura de la ingravidez trastorna la imagen establecida.

El tiempo es un vuelo, una mirada anhelante hacia el blanco de la nada inalcanzable e indefinida. La utopía de un deseo. Lo infinito de un espacio. La fugacidad de un instante aleatorio.

Y vuelves... vuelves.

Aquí, la seguridad de lo certero. Allá, el atractivo de lo imposible. El impulso necesario cabe en un bolsillo; en el último centímetro junto al borde del abismo. Es sólo un segundo, probablemente el último, antes de la decisión final siempre fortuita y circunstancial.

Pero no puedes evitarlo. Y vuelves... vuelves. Repetiremos la escena hasta la saciedad y desearemos intentarlo siempre una vez más, sólo una, quizá la postrera. El triunfo de la consecución es un canto de sirenas que nos llama sugestivo hasta la enajenación. ¡Es tan sencillo volver la espalda! ¿Y el miedo?, ¿y el riesgo?, ¿y la renuncia?, ¿y el dolor?

Pero vuelves... vuelves.

Te asomas, miras, sueñas. Otra vez.

Estás y resuelves; y amas y respiras. Pero es mayor el deseo e ineludible la aspiración. Porque ahí sigue la invocación que alienta lo posiblemente alcanzable y nunca conseguido. Aunque mires, aunque saltes, aunque lo intuyas, aunque lo sueñes.

Aunque lo desees.







Utópico. Ana Victoria López Infinito. Ramón Ruiz-Valdepeñas Fugaz. Ana Victoria López

Pablo Llorca

El mundo descrito

Pablo Llorca es el comisario de la muestra *El mundo descrito*, que se ha podido ver en las salas de la Fundación ICO de Madrid desde febrero a mayo de 2008.

Hace algunos años Gombrich manifestó de manera pública su estupefacción ante el arte contemporáneo, al comparar su realidad con la de campos como el de la genética. Una relación que de paso sugería una carencia que a él mismo, experto en la época renacentista, debía resultar dolorosa: la ausencia de relación entre el arte contemporáneo y la ciencia. O también el alejamiento de aquél respecto al campo del conocimiento.

La lejanía entre el arte contemporáneo, o el considerado como tal, y el saber rompe de manera supuesta el vínculo entre el arte y el conocimiento que ha existido siempre, de una manera más o menos fuerte, a lo largo de las épocas de la cultura occidental. En este sentido, se puede llamar la atención sobre lo significativos que resultan, para la época inmediatamente anterior a la invención de la fotografía, los vínculos similares entre la imagen pictórica o dibujada y la descripción científica.

El dibujo, aun en las primeras décadas del siglo XIX, era absolutamente indispensable para la educación científica. Una exigencia que fue paulatinamente desapareciendo según la fotografía se iba asentando en el mundo de la ciencia. La frase de Goethe "si no lo he dibujado no lo he visto" fue fácilmente sustituida por las posibilidades descriptivas de lo fotográfico y pocas décadas más tarde nadie de la comunidad científica dudaba de la importancia fundamental de la herramienta fotográfica como método de descripción. Los empeños científicos pasaron, en los primerísimos años de desarrollo de la técni-

ca, de combinar dibujos y fotografías a considerar poco después el empleo de aquéllos como una extravagancia artística.

Lo curioso, y significativo, es que mientras que las expediciones geográficas comenzaron a arrinconar al dibujante, en beneficio del fotógrafo, los museos de arte todavía en nuestra época enseñan los cuadros realizados durante las mismas y no las fotografías, cuya consideración artística sigue siendo dudosa a los ojos de muchos profesionales del arte, por mucha retórica benjaminiana que se cite.

¿No es posible invertir la convención y establecer vínculos precisos, directos y numerosos entre la ciencia y el arte contemporáneo, el realizado en los últimos ciento setenta años, a partir del desarrollo de la fotografía? Si tenemos en cuenta, y sabemos evaluarla en su consideración real, todo lo que ofrece la cultura visual de estos casi dos siglos últimos –obras que en su conjunto conforman lo más valioso que toda la época contemporánea puede ofrecer, y también lo que más la puede identificar– llegaremos a la conclusión de las grandes posibilidades que ofrece en su relación con lo científico.

Para los científicos, la observación meticulosa y sistemática de los fenómenos es el primer paso en un proceso de descubrimiento y comprensión de las pautas que nos permiten entender el funcionamiento de la naturaleza. En este contexto, la imagen fotográfica se convierte en el registro permanente del acto de observación; su capacidad explicativa no está automáticamente garantizada, sino que se basa en mayor o menor medida en las circunstancias específicas de su creación. El invento de la fotografía culmina un proceso, clave para la ciencia, que había comenzado más de tres siglos atrás y que llevó a ésta a sustituir la descripción oral en beneficio de la visual. La imagen como prueba determinante.





Louis Rousseau y Achille Devérla, Fósiles marinos, s.f. ("Photographie zoologique, ou representation des animaux rares des collections du Musée d'Histoire Naturelle, Paris")

Préfecture de Police de Paris, [Objeto utilizado en] Atentado anarquista, 1914

Martín Sáez Un viaje por Marienbad

"La memoria es asunto de los hombres, son ellos los que se empecinan en recordar, o en olvidar, para poder seguir viviendo..."

Hace un año en Marienbad es, de alguna manera, el resultado de la puesta

en escena de un mecanismo de pensamiento desarrollado por la pareja Resnais-Grillet. Poseedores de universos filosóficos personales y basándose en una amistad epistemológica logran inventarse una manera de imaginar un film. De los dos. Su mecanismo de construcción se basa principalmente en la existencia de un par creativo que otorga puntos de vista disímiles (nolineales), enfrentados entre sí, produciendo un choque de ideas que dan como resultado imágenes que expresan determinados tipos de pensamientos actualizándose en el film.

Visto así, *Hace un año en Marienbad* nace para habitar en el "entre", es decir, en la frontera entre ambos pensamientos, no perteneciendo ni a uno ni a otro, pero teniendo la cualidad de pertenecer a los dos en la acción de relacionarlos. Incomunicados ambos en principio, logran vincularse a través de esta frontera que actúa como la entidad de relación que habita en el intersticio espacial y conceptual generado entre los dos territorios mentales. La película finalmente funciona al ocupar un territorio fronterizo, permitiendo que las ideas se desprendan de su dueño adquiriendo un grado de libertad y autonomía necesario para poder realizar el ejercicio de choque y regenerarse en forma de imagen con otros significados, transformándose en el medio donde se producen las diferentes confrontaciones, donde se plasman sus resultados y donde se generan nuevas imágenes que representan pensamientos desarrollados entre ambos autores.

Mundo Resnais

Resnais trabaja con el presente como base estructural de la narración continuamente invadido por estratos de pasado a través de la evocación de recuerdos de cada personaje produciendo imágenes de lectura muchas veces laberínticas, pero fundamentalmente constituidas por una relación entre espacios temporales, es decir, el tiempo actual (presente-realidad) y el de la





memoria (pasado-fantasía). Cada estrato de pasado se distingue de otro, pero Resnais los presenta sólo como una porción del presente estructural. Es así entonces como la estructura del manejo temporal se rige por una constante dialéctica entre dos polos que van realizando un movimiento pendular investigando en la memoria de cada personaje en busca de fragmentos ocultos para traerlos al presente.

Resnais nos hace ver constantemente que el presente se construye sobre innumerables pasados, tantos como cerebros haya. La narración logra avanzar a partir de que los pasados retornen una y otra vez sumergiéndose en el tiempo puro. El personaje masculino de *Hace un año...* intenta convencer al femenino acerca de un estrato de su pasado...

Mundo Grillet

"El presente no deja de comenzar..." Grillet, por su parte, opera con un presente que varía a través de los diferentes relatos de sus personajes que al recordar un mismo acontecimiento no lo hacen desde un mismo estrato, tiempo o lugar, provocando la existencia de un presente cambiante. La memoria y los recuerdos lo hacen mutar produciendo contradicciones continuas. Primero se cuenta una historia, luego otra, y luego otra, construyendo así presentes del pasado que se reinician una y otra vez en relación a cada relato. Se desmienten, se oponen, y se contradicen, en fin, se repiten con pequeñas o grandes alteraciones que lejos de suprimir la narración, le otorgan un nuevo significado.

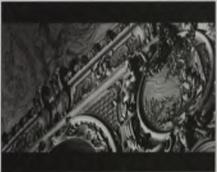
También Grillet logra sumergirse en un universo donde lo que es contado ya no es verídico, y donde la sola existencia de la palabra implica la posible aparición de la mentira, pero nunca se sabe muy bien cuál es el lugar que ocupa en el texto. A través de la modificación de una misma historia, va cincelando el presente.

Los mundos Resnais y Grillet chocan generando el mundo Marienbad.

Mundo Marienbad

Marienbad es un espacio separado de toda realidad y representado por la puesta en tensión entre un palacio y su jardín. Un palacio más cercano a la naturaleza que a la construcción a través de su decoración barroca y un jardín geometrizado y controlado que se asemeja más a los labe-

















rintos de la mente y las matemáticas que al fresco aroma húmedo de la hierba. Mantienen una tensa relación provocada por las interpenetraciones de uno sobre el otro constituyendo un micro-universo poseedor de relaciones y leyes propias y que está separado de toda conexión con el afuera real.

Así como el desierto se puede considerar como un universo de bordes imprecisos, Marienbad representa un micro-cosmos de bordes cerrados definidos y limitados a las paredes del palacio y a los límites de su jardín, donde la arquitectura no actúa como un mero fondo o espacio contenedor de las acciones, sino que es directamente la generadora de este universo paralelo que se actualiza como la representación de un espacio del pensamiento. Este universo mental, creado por Resnais y Grillet funciona como un gran tablero de ajedrez que permite la experimentación y ejercitación del pensamiento y donde se realizan las confrontaciones anteriormente citadas. Dentro de este espacio, todo posee un mismo valor, los diferentes personajes que aparecen distribuidos por este gran tablero de juego son presentados como un elemento más, dedicados a vagar eternamente por los infinitos pasillos de este palacio laberíntico que los tiene como rehenes y que, hasta el día de hoy, los mantiene así.

Las personas no se presentan como seres de carne y hueso, ni siquiera con una historia propia, sino que la pareja Resnais-Grillet decide que, al incluirlos en su cosmos mental, representen ideas en estado puro, listas para la confrontación; en definitiva, aparecen como la representación del pensamiento. Así, estos entes que ejecutan las acciones y movimientos que las confrontaciones les inducen a realizar, no pueden ser pensados como personas fuera de este universo creado en Marienbad, ya que en realidad representan conexiones entre pensamientos que, fuera de este lugar, no tendrían razón de ser. "Los personajes de los films, son una especie de fantasmas; se les ve, se les oye, sin llegar nunca a abrazarles; si se les quiere tocar, pasamos a través de ellos. Tienen la misma existencia dudosa y obstinada que estos difuntos sin reposo a los que un hechizo maléfico obliga a revivir eternamente las mismas escenas de su trágico destino" (Alain Robbe-Grillet).

La cámara actúa como el ojo psíquico que vagabundea flotando por el espacio y nos va descubriendo muy lentamente todo este mundo de Marienbad. Todo el espacio se vacía de acciones (los movimientos se restringen a un grado mínimo hasta, por momentos, quedar congelados) y se llena de tiempo, provocando en todo el conjunto la aparición de una rotura con los parámetros del cine clásico y narrativo. Resnais y Grillet preparan el escenario perfecto en forma de representación mental, para poder expresar sus propias preocupaciones. Resnais, con un interés por el cerebro como universo y como memoria, crea un cine del pensamiento, y Grillet, por su parte, el espectro ideal donde la distinción entre realidad y ficción no tiene objeto, donde lo objetivo y subjetivo poseen el mismo valor, y donde, mediante las estructuras fragmentarias y reiterativas, hace avanzar el relato con el ojo de verdadero protagonista.

Mundo Resnais-Hombre / Mujer-Grillet

Dentro de todo este universo de personajes sin sombra, existen dos. Dos personajes que representan específicamente las confrontaciones de esta pareja pensante. Cada autor inventa su autómata particular y lo interrelaciona colocando sobre este gran tablero de juego todo el peso de sus pensamientos.

Un hombre (la parte Resnais) intenta convencer durante todo el film a una mujer (la parte Grillet) de algo que sucedió (o no) el año pasado en ese mismo lugar. La mujer, por su lado, intenta recordarlo pero sin conseguirlo. El hombre, que posee un pasado claro compuesto de su memoria e imágenes del recuerdo, intenta envolver a la mujer con sus estratos de pasado, y ésta, a veces negándolo, a veces dudando y otras casi convencida, no deja de navegar por estos presentes del pasado.

La memoria de estos personajes es una memoria común, ya que se relaciona con los mismos datos pero afirmados por uno y negados por el otro. Ambos hablan sobre un mismo suceso, pero éste es recordado desde estratos temporales distintos. Toda la historia progresa mediante la anulación de una cosa en su contraria...

Existe un presente construido en Marienbad. Existe un hombre que posee una memoria de la que, buscando, logra traer al presente unos recuerdos... Existe una mujer que no puede recordar con exactitud lo que ocurrió, pero si lo hace quizás sea la visión equivocada. El hecho de recordar implica poder no hacerlo...











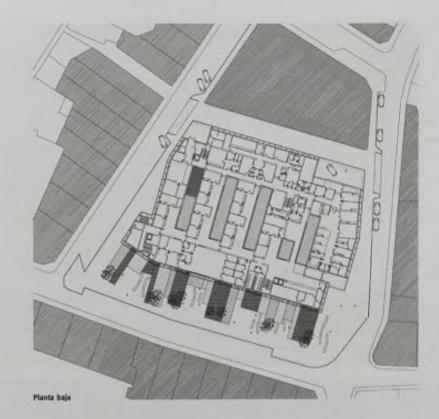
Estudio Entresitio

Centro CEDT en Daimiel

CENTRO DE ESPECIALIDADES DE DIAGNÓSTICO Y TRATAMIENTO
CEDT EN DAIMIEL

Paseo del Carmen, Daimiel (Ciudad Real)
Concurso 2003 Obra 2004-2007

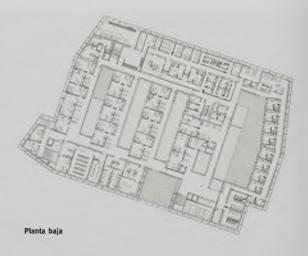
Arquitectos (estudio.entresitio) María Hurtado de Mendoza Wahrolén, César Jiménez de Tejada Benavides, José María Hurtado de Mendoza Wahrolén Colaboradores Carolina Leveroni, Jorge Martínez Martín, Verena Ruhm, Raquel Fernández Antoñanzas, Vidal Fernández Díez, Cristina Fidalgo García, Vincent Rodriguez, Fabrice Quemeneur, Filipe Minderico, Laura Sánchez Carrasco, Irene de la Cruz García Arquitectos técnicos Juan Carlos Corona Ruiz, Santiago Hernán Martín Estructura e instalaciones Geasyt Promotor Servicio de Salud de Castilla-La Mancha SESCAM Fotografias Roland Halbe











De entre los trabajos del arquitecto, es el programa sanitario uno de los que exigen mayor precisión en el ajuste de la planta, debiendo entender los procesos y circulaciones del personal sanitario y de los pacientes para evitar cruces y movimientos innecesarios.

El CEDT de Daimiel, resuelve el programa de atención primaria y urgencias en planta baja, al ser las áreas de mayor flujo de personas, repitiendo en planta alta, el mismo esquema funcional de corredores paralelos para albergar las consultas de especialidades, residencia de personal sanitario y bloque quirúrgico.

Al exterior, el proyecto trata de resolver la imagen de un edificio de uso público inserto en perímetro de vivienda, por lo que se reviste con una piel metálica de lamas de chapa galvanizada microperforada para perder la escala del hueco de la estancia y devolver un volumen texturado que logra al tiempo proteger el interior de las vistas vecinas y mejorar las condiciones térmicas del edificio.

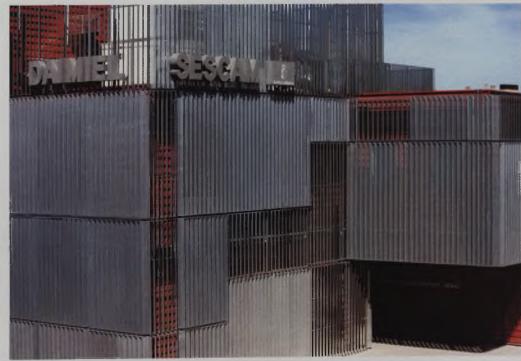
Dentro, el edificio se abre a 5 patios revestidos de chapa ondulada, en torno a los cuales se suceden de un lado las consultas y del otro las circulaciones y las salas de espera, que a través de los frentes acristalados disfrutan de unas óptimas condiciones de ventilación e iluminación.

El perfil del edificio se imbrica ligeramente mediante la incorporación de los volúmenes de los casetones de instalaciones que se alinean con el plano de la fachada y los vaciados que producen los distintos accesos y la terraza de planta alta.

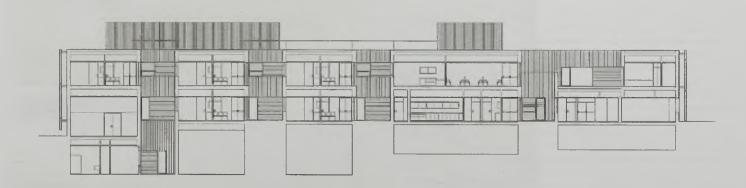
De la misma forma, las esquinas de los accesos se pliegan en planta permitiendo la ampliación de las aceras a modo de vestíbulos urbanos en las áreas de mayor tráfico, desdibujando el perímetro del edificio.

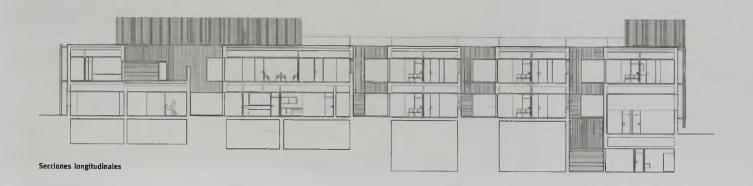
Los interiores se resuelven con materiales blancos, cuidando la precisa adaptación de los acabados a los usos según cada paramento, apareciendo así frentes de gresite, panelado de tablero fenólico, vidrio o yeso, y techos absorbentes acústicos que junto con el suelo de caucho natural, permiten garantizar un bajo nivel sonoro en aras del mayor confort interior.

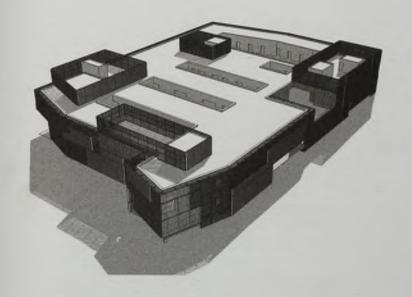


















sitios

porciones del espacio en que está o puede estar una cosa.

Los versos de cada individuo eran su sus títulos de propiedad sobre el territorio. Podía prestárselos a otro. Podía tomar prestados otros versos en canje. Lo único que no podía hacer era venderlos o deshacerse de ellos.

Bruce Chatwin, Lus trapps de la cavalile





Migrati Epparin (1º versión, 1981, Barolilla) y Alignat Casarrava (1º versión, 1994) Haroldoni del versión, Cabad Alveria (Masper, Questern)

Banks Malest, Clarical emplements pocu-

Coric Miration, Secricle Cor Show Assets, Sectations, 1992.

Il prime hamps festeste de friedrichstalies, et al lago Controlle, a pocos àllémetres de Marquell, paratrolles des la communa Grandeste auto al cando Jesusalis, et apos









Mi cabeza como una gran canasta lleva su pesca deja pasar el agua mi cabeza mi cabeza dentro de otra cabeza y más adentro aún la no mía cabeza mi cabeza llena de agua de rumores y ruinas seca sus negras cavidades bajo un sol semivivo mi cabeza en el más crudo invierno dentro de otra cabeza reloña.

lilianca Varela. Concierta Animol. Donde (milo termino obte la) obte Poesto reunido (1949-2000)

Julio Cortázar

Prosa del observatorio

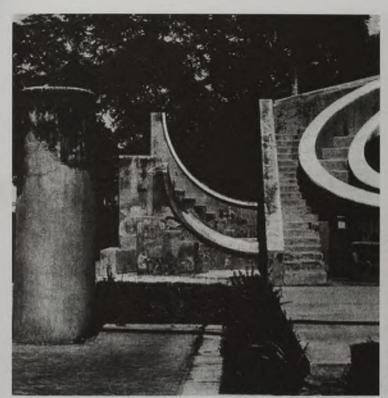
En 1968, Julio Cortázar y su primera mujer, Aurora Bernárdez, realizaron su segundo viaje a la India. Durante su estancia se alojaron en la residencia oficial de Octavio Paz, que en aquellos momentos era embajador de México. En la visita que realizaron a Jaipur descubrieron el observatorio astronómico que el sultán Jai Singh mandó construir en el siglo XVIII. Cortázar fotografió esta fascinante arquitectura de mármol con una película en blanco y negro de 36 exposiciones. A su regreso a París, confió el carrete a su amigo el fotógrafo español Antonio Gálvez, quien lo reveló manualmente, retocando una por una las pruebas sobre papel cuando la calidad de la impresión no permitía visualizar adecuadamente su contenido. En 1972, bajo el título de *Prosa del Observatorio* (Lumen, Barcelona) se publicaron las 36 fotografías, acompañadas por uno de los textos poéticos más bellos e intensos del escritor argentino.

"Vea usted, en el parque de Jaipur se alzan las máquinas de un sultán del siglo dieciocho, y cualquier manual científico o guía de turismo las describe como aparatos destinados a la observación de los astros, cosa cierta y evidente y de mármol, pero también hay la imagen del mundo como pudo sentirla Jai Singh, como la siente el que respira lentamente la noche pelirroja donde se desplazan las anguilas; esas máquinas no sólo fueron erigidas para medir derroteros astrales, domesticar tanta distancia insolente; otra cosa debió soñar Jai Singh alzado como un guerrillero de absoluto contra la fatalidad astrológica que guiaba su estirpe, que decidía los nacimientos y las desfloraciones y las guerras; sus máquinas hicieron frente a un destino impuesto desde fuera, al Pentágono de galaxias y constelaciones colonizando al hombre libre, sus artificios de piedra y bronce fueron las ametralladoras de la verdadera ciencia, la gran respuesta de una imagen total frente a la tiranía de planetas y conjunciones y ascendentes; el hombre Jai Singh, pequeño sultán de un vago reino declinante, hizo frente al dragón de tantos ojos, contestó a la fatalidad inhumana con la provocación del mortal al toro cósmico, decidió encauzar la luz astral, atraparla en retortas y hélices y rampas, cortarle las uñas que sangraban a su raza; y todo lo que midió y clasificó y nombró, toda su astronomía en pergaminos iluminados era una astronomía de la imagen, una ciencia de la imagen total, salto de la víspera al presente, del esclavo astrológico al hombre que de pie dialoga con los astros."





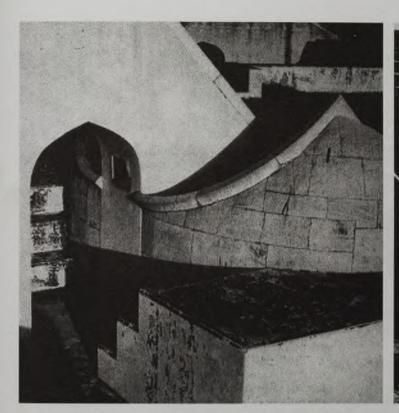














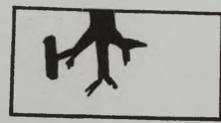
FREIE INTERNATIONALE HOCHSCHULE FUR KREATIVITÄT UND INTERDISZIPLINÄRE FORSCHUNG E.V.



FiU-Geechäftsstelle Kunstakademie Ateller Beuys Eiskellerstraße 1

Eiskellerstraße 1 4000 Düsseldorf 1 29 (0211) 326720

Postanschrift: Postfach 20 02 71



Joseph Beuys: 7000 Eichen - anläßlich der documenta VII in Kassel 1982

RUNDBRIEF

Joseph Beurys' Beitrag für die documenta 7 1982 wird die Pflanzung von 7000 Eichen im Stadtgebiet von Kassel sein, diese Aktion wird ein erster Schritt sein, die künstlerische Aufgebensteilung der Erde in ihrer gegenwährtigen Notlage anzugehen. Neben jeder Eiche staht eine ca. 1.20 m hohe Stale aus Säulenbeselt.

Jeder kann sich durch die Übernahme der Kosten eines Baumee (oder mehrerer) und des dazugehörigen Steine an dem Vorgang beteiligen.

Die Kosten pro Besim (-Elche, Beseitstele, Transport, Pflanz- und Aufbeuerbeit) betregen DM 500,---. Die Stadt Kassell ist mit den verantwortlichen Dienstatellen an der Resilierung des Projektes beteiligt.
Die Vorfinanzierung und ein wesentlicher Anteil an den Gesamtkosten wird von der Die Art Foundation ostzegen.

Das Projekt soll in die Liete der Bodendenkmäler eingetragen werden.

Die Spender erhalten eine Spendenbestiltigung und ein mit dem Stempel der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY versehenes, von Joseph Beuys handschriftlich unterzeichnetes BAUM-DIPLOM, auf welches der Name des Spenders und die Anzahl der gespendeten Bäume aufgeführt sind.

Die Freie Internationale Hochschule für Kreativität und Interdisziplinäre Forschung e.V. hat für diese Aktion ein Sonderkonto - Stichwort: BAUM - eingerichtet: <u>Dreedner Bank AG, Düsseldorf, Konto "BAUM",</u> Kto. Nr.: 367 885 401

Spenden eind steuersbzugfähig.

Triffy Brins



Franz Dahlem

Ángel Martínez García-Posada

Plantar árboles y agujerear piedras

"La energía no se crea ni se destruye, sólo se transforma". Ley de Conservación de la Energía

[&]quot;Yo no tengo nada que ver con el arte". Joseph Beuys





Quiero agradecer a Juan Domingo Santos, admirador de la obra de Joseph Beuys, la generosidad que ha hecho posible este texto, tan mío como suyo.

El mayor de los dos robles que arrojan su sombra sobre la Friedrichplatz de Kassel fue plantado hace veinticinco años, el 16 de marzo de 1982. Joseph Beuys inició así 7000 robles (embosquecer la ciudad, no administrar la ciudad), el trabajo que presentó en la Documenta 7, una escultura en el tiempo. La idea consistía en plantar siete mil árboles emparejados con columnas de piedra de basalto a lo largo de la ciudad. Beuys la concibió como la primera parte de un plan de plantaciones que debía extenderse por todo el mundo en una misión global destinada a modificar los efectos ambientales y a provocar el cambio social. Pretendía convertir el mundo en un gran bosque.

Beuys colocó siete mil bloques de basalto en mitad de la plaza central de Kassel y propuso que cada vez que se retirara uno de ellos, este acto fuera acompañado por la siembra de un roble junto al cual se colocara la piedra retirada como simbología de la vida y de la muerte. Junto a las rocas inertes, los árboles plantados continúan creciendo y *embosqueciendo* el mundo, la energía liberada por Beuys consistía en la acumulación de siete mil fragmentos de roca. El impulso inicial que desencadenó su singular escultura puede fijarse en el momento preciso en que las piezas fueron amontonadas en la plaza, tal vez en el proceso anterior de su desplazamiento, podríamos incluso referirnos al estado previo en que aquellas rocas fueron extraídas de su lecho en la cantera volcánica de Landsburg próxima a Kassel, y mejor aún, a un grado cero en el que Beuys concibió la idea de su obra. El *autor* actuaba, una vez más, como un mediador que no hacía sino transformar la energía latente en aquella cantera de un tiempo remoto; su acción originaria contenía en poten-

cia un resultado indeterminado. Beuys estaba esculpiendo en las calles de Kassel la segunda de las leyes de la termodinámica, ésa que versa sobre el inexorable aumento de la entropía en el universo; quizás estaba proponiendo una lírica inversión de su enunciado, no hay pérdida de energía en la masa verde que sigue creciendo, la idea de desgaste asociada al paso del tiempo ha sido conjurada por la obra.

"El árbol es un elemento de regeneración que en sí mismo es un concepto de tiempo". El escultor trabajaba con símbolos y recuerdos. El siete es un número recurrente en plantaciones de árboles y en procesos orgánicos, en América e Inglaterra hay ciudades llamadas Siete Robles, la acción se presentaba en la séptima Documenta, el roble es un árbol resistente y con connotaciones espirituales, un símbolo desde los tiempos de los druidas -druida significa roble-, el basalto es una forma natural que no necesita ser tratada por picapedreros. La disposición de los bloques, en forma de cuña con un lado paralelo a la fachada del Fredericianum Museum, parecía envolver los árboles que ya existían allí y dibujaba sobre el pavimento una flecha que apuntaba al primero de los árboles plantados. Beuys lo colocó justo en el vértice de la masa de piedras en el centro de la plaza, en el eje del museo, el principal edificio de las exposiciones de la muestra. Se trataba de energía petrificada, concentrada y disponible, cuando hubiera desaparecido la última de las siete mil rocas habría sido plantado el último de los siete mil robles. La fotografía de aquel escenario hoy vacío -sólo quedan los dos bloques depositados a los pies de sus dos árboles gemelos— es la única que puede resumir en una imagen la simultaneidad de los siete mil árboles envejeciendo sobre la tierra. El proyecto se prolongaría los cinco años siguientes bajo el auspicio de la Universidad Internacional Libre, la pila de piedras menguante iría indicando el proceso. El trabajo era como un reloj de arena en el que uno de sus dos conos de vidrio se hubiera extendido por la ciudad y por el mundo, un singular medidor del tiempo entrópico. "Siete mil robles serán un resultado muy visible y notorio dentro de trescientos años". A la muerte de Beuys, en 1986, se habían plantado cinco mil quinientos árboles (la mayoría robles de distinto tipo, también fresnos, tilos, plátanos, arces castaños, hayas y nogales). En la inauguración de la Documenta 8, en junio de 1987, el hijo de Beuys colocaba el último bloque y plantaba a su lado el último árbol junto al primero que cinco años antes plantara su padre.

Beuys eligió el emplazamiento de los primeros árboles, soñaba que lo acontecido en Kassel fuera sólo la primera etapa de un proceso continuo de plantación que se extendiera por ciudades y países, su propuesta de un paisaje en el medio urbano recogía una aspiración colectiva que podía extenderse a otros lugares. Los árboles que siguieron al primero fueron plantados de dentro a fuera, del centro a la periferia: el patio de la cárcel, la rotativa, las guarderías, los colegios, los hospitales, la universidad, las asociaciones de vecinos, de manera aislada, de dos en dos, agrupados, siguiendo las líneas de trazados de calles y plazas, en zonas de nueva urbanización. En *7000 robles*, la escultura se desvanecía como objeto y se ponía en primer término al público participante en la propuesta, Beuys estaba interesado en la acción comunitaria y en su alcance simbólico para construir lo que denominaba escultura social; antes que construir un monumento, quiso convertir a los ciudadanos en un monumento que ellos mismos esculpían. Eric Michaud ha escrito que los objetos y las acciones de Beuys no deben ser tomadas como obras que tienen un fin en sí mismas, están concebidas para ser leídas como repeticiones de este mensaje: tú que miras, tú eres un artista también.





Beuys explicaba su trabajo como la presencia de una energía indeterminada aplicada a la obtención de una forma en un proceso de cambio, trascendía las conjeturas artísticas para alcanzar una condición social y moral del arte. Pensaba en un ejército de colaboradores sembrando árboles por el mundo, quería localizar zonas en las que fuera necesaria la reforestación, buscaba provocar un reequilibrio natural desde el corazón de Kassel, Cuando fue invitado a participar en aquella Documenta tenía claro que no volvería a entrar en un edificio, quería salir y comenzar su regeneración de la vida de la humanidad y construcción de un futuro positivo. En 1971 había realizado otra intervención en la naturaleza junto a un grupo de colaboradores, barrió con escobas de abedul una sección del bosque Grafenberger de Dusseldorf, como protesta por la tala de árboles planeada en la expansión de un club de tenis. Su activismo en favor de la recuperación del equilibrio medioambiental le había llevado a presentarse como miembro del Partido Alemán de los Verdes al Parlamento Europeo en 1979, entendía la naturaleza como un sistema vivo que modificamos con nuestras propias acciones. En 1994 se fundó una asociación con el nombre "7000 robles" que elaboró un programa de compromisos con el título "7 tesis para 7000 robles", un hermoso documento que fue aprobado unánimemente por todos los grupos políticos con objeto de concienciar a futuras generaciones sobre esta obra. Su muerte le impidió culminar personalmente la plantación en la Documenta 8, pero podemos evocarlo defendiendo el proyecto con su permanente disposición al intercambio, su afición a la acción y al diálogo, hablando con los gerentes de la ciudad para conseguir apoyos o herramientas, trabajando con los jardineros, eligiendo las piedras en los volcanes alrededor de Kassel.

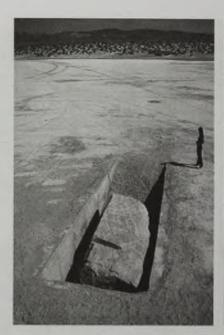
Un año después del inicio de la plantación de los primeros robles, Beuys presentó la instalación *El final del siglo XX*. Estaba formada por veintiuna piedras de basalto de la cantera de Landsburg, las mismas que empleó en *7000 robles*. Hizo extraer de cada una de ellas una pieza en forma cónica que luego volvieron a ser incrustadas en el basalto del que habían formado parte. El espacio perdido en la intersección les daba margen para adoptar diferentes posiciones, quedaba clara la autonomía del cono respecto a su matriz y la nueva relación entre las dos partes de una misma materia. Podríamos pensar que las formas vaciadas en la piedra son el recuerdo de las huellas de los troncos de los árboles de Kassel.

En 1969 Michael Heizer realizó *Displaced/Replaced Mass*, un *earthwork* integrado por tres trabajos similares, próximos e independientes, caracterizados por la cantidad de masa desplazada: en el primero era 30 toneladas, en el segundo 72 y en el tercero 43. Para ejecutar cada uno de los trabajos Heizer procedió a tallar un trozo de terreno rectangular extrayendo, por medio de excavadoras y camiones, un gran volumen de arena del desierto. Dentro de cada uno de estos vacíos en el desierto de Nevada procedió a introducir una roca prismática procedente de las canteras de High Sierra, que tenía una masa idéntica a la de la arena extraída, pero con un menor volumen, en un proceso de llenado artificial de un vacío e introducción de un material ajeno al territorio. El volumen *menguado* acaso representa la energía evaporada.

En cierta ocasión, Isamu Noguchi se valió de la ayuda del ejército estadounidense para trasladar alguna de las rocas que empleaba en sus esculturas. Cuando Gordon Bunshaft le llamó para diseñar la plaza del edificio del Chase Manhattan Bank que SOM estaba desarrollando en los años cincuenta, Noguchi propuso realizar un jardín hundido y viajó a Japón a la búsqueda de piedras para el proyecto. Mientras el banco se decidía a aprobar la propuesta, la piedra que Noguchi eligió había sido vendida, hubo de viajar al otro extremo del país y utilizar todo tipo de influencias para recuperarla: de ella saldrían las siete rocas naturales del río Uji que flotan sobre la superficie de granito ondulada cubierta de agua. En su última colaboración con Bunshaft, el jardín de la sede de IBM, creó un lugar de meditación para el que seleccionó cerezos silvestres, magnolias y pinos. No trasladó piedras desde ningún lugar lejano de Japón, utilizó fragmentos del lecho de roca del lugar extraídos con las explosiones de la excavación, era consciente de que las rocas no eran especialmente bellas pero intentó extraer belleza de las mismas.

Robert Smithson explicaba en sus escritos, los mismos en los que trató del concepto de entropía, que en las obras de Donald Judd, Carl André, Robert Morris o Dan Flavin parecía estar eliminado el tiempo. El sublime paisaje inventado de su muelle en espiral suponía, además de la territorialización de un mito –para los habitantes de la zona la explicación de aquella extensión de agua salada era que en su origen el lago estaba unido al Pacífico por una corriente subterránea que provocaba remolinos en el centro–, una escultura de tiempo como la de Joseph Beuys. Las 6.000 toneladas de roca basáltica y tierra que se adentraban en el Great Salk Lake en Utah fueron arrojadas al lago cuando estaba prácticamente seco, dos años después de *concluir* la obra, el agua alcanzó su nivel habitual y ésta fue engullida. Las fotografías habituales que la retratan han prolongado aquel momento en que la espiral asomaba sobre la superficie, la mayor parte de su vida las rocas han estado bajo el agua. En el año 2002, una sequía volvió a dejarlas al descubierto, el basalto emergía por primera vez en treinta años, no fue casualidad, aquella idea animó el trabajo de Smithson aunque él tampoco viviera para poder ver *terminada* su obra. Tras décadas sumergida, la sal del lago incrustada había convertido la espiral en blanca.

En estas mismas páginas he relatado la historia de los obeliscos que un día estuvieron en la misma cantera y miles de años más tarde cualifican lugares diversos. Las piedras de los obeliscos han visto destruirse civilizaciones como los árboles ven pasar la vida de los que los plantaron. El vacío tallado en la roca arenisca de la sierra de San Cristóbal puede ser visto como el negativo de la Catedral de Sevilla, esa que llaman "la montaña hueca". Entre ambos lugares median toneladas de piedra desplazada y una energía invisible que los





relaciona, terminales de una misma realidad, como el bloque y el árbol. Hace seis siglos las rocas areniscas yacían amontonadas en los alrededores de la antigua mezquita dispuestas para dar forma a la iglesia cristiana. Beuys utilizaba a menudo el término transubstanciación.

En los días previos al comienzo de la obra en Kassel, Beuys había declarado: "El amor es el poder más creativo y transformador de la materia. Para promover el interés por la antropología real comienzo con la actividad que parece más simple, aunque se trata de una actividad muy efectiva: el plantado de árboles". La asociación "7000 robles" promueve la elaboración de un "catastro de árboles" que revele las distintas relaciones de cada árbol con la ciudad, es como una imposible representación cartográfica de la obra. Urbanización, escultura social, procesos en el tiempo, acción ciudadana o ecología. Mientras la entropía sembrada en Kassel sigue creciendo y se hace cada vez más alta frente a la talla cristalina e inmóvil del basalto, las implicaciones de 7000 robles mantienen su plena vigencia para los arquitectos. La utopía del artista que pensaba que con una idea podía mejorar el mundo descubrió las implicaciones sociales de la construcción de una zona verde en la ciudad. Mientras preparaba la obra, Beuys mecanografió una circular que distribuyó para conseguir apoyos -las aportaciones a la cuenta corriente "Árbol" fueron desgravables y cada donante recibió un "diploma de árbol" con el sello de la Universidad Internacional Libre- en la que representaba en un pequeño dibujo el árbol joven recién plantado junto a la piedra de basalto y a continuación, el mismo árbol crecido, mostrando la relación indisoluble entre ambos, lo resumía en el trazo de una piedra que crecía hacia el suelo. La energía de los 7000 robles continúa creciendo, Beuys dijo a sus colaboradores en una sesión de trabajo mientras preparaban la plantación sobre el asfalto urbano: "lo único sensato que sucedió en este siglo fue plantar árboles y aquierear piedras. Por eso no dejemos de hacerlo".



José Juan Barba

Centro de interpretación

CENTRO DE INTERPRETACIÓN DE LOS RÍOS ÓRBIGO, TERA Y ESLA **Proyecto** 2004 **Obra** 2005 - 2008

Arquitecto José Juan Barba Arquitecto Colaborador Concha Llorden Colaboradores Andrés Ferrero, Pablo Cruz, Alex Puigborn, Menelaos Yorgos, Juan Carlos Yusto (maqueta), Ramón Barreiro (estructuras) Colaboradores externos Alberto de Prado, Hess-Iluminación (Iluminación), Agustín Maestro Garnilla (climatización), Ferroblan (estructura), Luis Aragoneses (PERI) Promotor Proyectos Interreg. Unión Europea. España/Portugal Constructora Villar y Vara, S.L./Ferroblan (estructura) Fotografías Ignacio Bisbal





La realidad es demasiado compleja y las acciones humanas demasiado homogéneas para manejarla, no se trata por tanto de intentar afrontar la realidad, sino de vivirla y contribuir a formarla. En este sentido cualquier proyecto es el reflejo de un acto violento en el sentido que expresaba Ignasi de Solà-Morales, "la arquitectura es un acto de violencia, porque cambia la naturaleza de los materiales que usa", los transforma, los modela y con ello violenta el espacio al generar algo nuevo que previamente no existía. Una violencia entendida como el cambio que se produce en las mutaciones de los seres vivos cuando crecen, transitan y viven. Con la intervención se pretende "poner en carga" el territorio sobre el que se implanta, activarlo, potenciar una naturaleza viva que en la actualidad languidece por la presión urbanística del área suburbana circundante.

El proyecto toma como apoyo para su desarrollo las premisas que van a conformar su realidad inmediata, el menor impacto posible en el entorno del espacio donde se va a construir y por tanto intervenir en un medio semi-natural desde criterios de "sostenibilidad pasiva" (la actitud que creemos más eficiente y activa con su entorno), con un programa cultural y aplicando materiales cuyo envejecimiento le permita dialogar con los cambios tonales, cromáticos y de luz del entorno, todo ello sin renunciar a la realización de una obra abstracta (no mimética con el contexto) en lo que supone una acción realizada por el hombre.

El programa del proyecto se plantea como la agrupación de cinco módulos (la gea, el agua, la fauna, la flora y las máquinas) en torno a un patio en dos niveles. El conjunto, presentado como un único elemento arquitectónico, desarrolla sus cinco áreas temáticas como un único ámbito, desarrollando, abrazando con sus



recorridos los dos niveles del patio que a su vez representan dos opuestos, artificialidad y naturaleza, como contrapuestos a partir de los cuales se genera la vida. La vida es aquí representada e interpretada por el río, el elemento que riega el territorio en función de las condiciones natural-geográficas del mismo pero también como proceso generador de vida a través de la artificialidad impuesta por la mano del hombre.

El espacio del proyecto se sitúa en un valle fluvial. Se plantea en una zona inundable y cercana a canales artificiales de agua para suministro de energía a actividades fabriles, situadas a lo largo del valle fluvial del Órbigo camino de su encuentro con los ríos Esla y Tera, lo que supone un argumento más que enriquece el proyecto.

La condición de territorio inundable define la solución planteada desde su inicio. Así, la propuesta queda elevada del terreno natural mediante un sistema de pilotis, realizándose el acceso a través de una rampa que sirve de penetración pero también de elemento que, al elevarse del territorio, permite su observación, emulando la sensación de desprendimiento de la tierra que cualquier río nos brinda cuando intentamos cruzarlo o navegarlo. Una estructura diseñada como un barco que flota sobre un terreno inestable y al que se accede desde la rampa pasarela

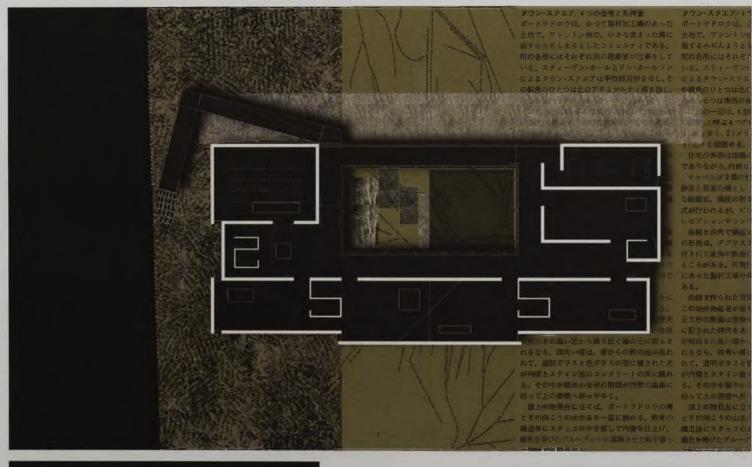
El edificio además de plataforma se vuelve a sí mismo para generar una abstracción del entorno. Todo el proyecto intenta hacer patente de manera constante los puntos más simbólicos del programa. Para ello todos los recerridos son en torno a los patios que reflejan artificialidad a través de un jardín japonés dispuesto sobre una plataforma elevada al nivel del pavimento del resto del Centro, recondando la abstracción de su diseño su existencia artificial al superficies circundantes. El segundo nivel del patio se muestra con la presencia de un segundo jardin de ribera que crece directamente en contacto con el terreno y espacialmente contiguo al anterior.

La visita del Centro se inicia en una sala de proyecciones donde el visidante el be un primer baño de información. La información el esta sala es univoca y de preparación casi ceremonial para entender y poder comprender el seu relación con el leit motiv del Centro.

El recorrido fluye siempre doble e infinito, al no existiir partire los diferentes espacios, permitiendo que tanto el visitamie como el programador del Centro puedan establecer infinitos recorridos según las necesidades expositivas o intereses del observador.

El edificio se envuelve a si mismo para generar uma abstracción del entorno. Todo el proyecto intenta hacer patente de manera constante los puntos más simibálicos del programa.

La salida del recorrido se realiza a través de um pasitto antificial entre vicinios transparentes cuyos reflejos se repitem infinitamente, único momento en que se pierde la visión directa de los patios aumque su presencia siga llatente. La salida a través de las dos paredes de vidrio intenta dejar en el visitante lla sansación de un recorrido interior a través del nío. Su satida, al igual que su Illegado vuelve a producirse a través de una pasarella sobre um producirse jardin de plantas autóctoras.







Planta y sección longitudinal























Iñaki Bergera Nueva York o la utopía

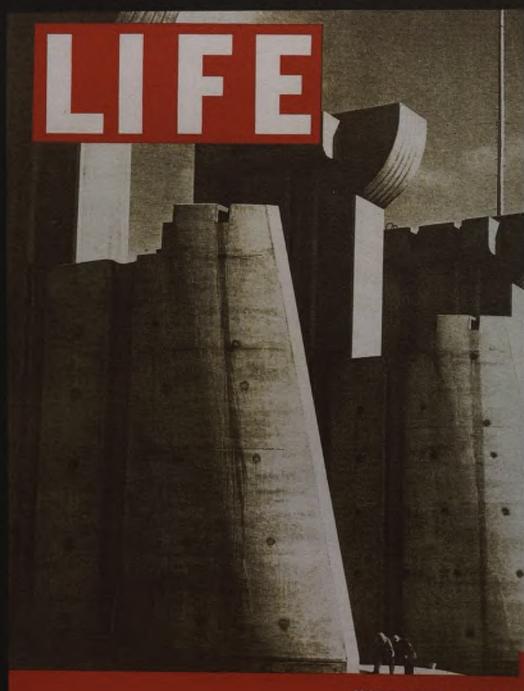




"Decir de Nueva York que es el epicentro del fin del mundo, es decir, de un apocalipsis, es al mismo tiempo verla como una utopía realizada. Allí se encuentra la paradoja de la realidad. Podemos soñar con el apocalipsis, pero es una perspectiva algo irrealizable, cuyo poder proviene del hecho de que no se lleva a cabo. Ahora bien, Nueva York brinda esa especie de estupefacción de un mundo ya acabado, un mundo absolutamente apocalíptico, pero pleno en su verticalidad —y finalmente suscita una especie de decepción, porque ya se ha corporeizado, porque ya está ahí y no podrá ser destruido—. Es indestructible, la forma ha sobrepasado su propio fin, se ha realizado más allá de sus propios límites. Hubo una liberación, una desestructuración del espacio que ya no limita la verticalidad o, como en otros lugares, la horizon-

talidad. ¿Pero existe todavía la arquitectura cuando el espacio es arrojado a su indeterminación, al infinito, en todas las dimensiones? Nosotros tenemos otra cosa, un objeto monstruoso, que no se puede sobrepasar, irrepetible: Beaubourg. No hay nada mejor que Nueva York, se harán otras cosas y se pasará a otro universo mucho más virtual, pero, en su orden, nunca se hará algo mejor que esta ciudad, que esta arquitectura, que al mismo tiempo es un apocalipsis. Yo amo esta figura totalmente ambigua, a la vez catastrófica y sublime de la ciudad, porque ha cobrado una fuerza casi hierática."

Jean Baudrillard



NOVEMBER 23, 1936

Daniel Zarza

TVA (Tennessee Valley Authority). "Electricity for all"

"Levantar un muro, construir una casa, una presa y dejar en el muro, la casa y la presa algo de la esencia misma del hombre y tomar para esta esencia algo del muro, la casa, la presa; músculos endurecidos por el trabajo, mentes ensanchadas por la asimi-

esencia algo del muro, la casa, la presa: músculos endurecidos por el trabajo, mentes ensanchadas por la asimilación de líneas nítidas y formas que fueron parte de la concepción de la obra. Porque el hombre a diferencia de cualquier otro ser orgánico o inorgánico del universo, crece mas allá de su trabajo, sube los peldaños de sus conceptos, emerge por encima de sus logros. Se puede decir que cuando las teorías cambian, se desmoronan, cuando las escuelas y las filosofías, cuando oscuros callejones estrechos de pensamiento, nacional, religioso, económico, crecen y se desintegran, el hombre extiende una mano, avanza tambaleante, penosamente, a veces en dirección equivocada. Habiendo dado un paso adelante, puede resbalar, pero solo medio paso, nunca dará el paso entero hacia atrás. Esto se puede decir del hombre y se sabe." John Steinbeck, Las uvas de la Ira, 1940



Anagrama gráfico del Tennessee Valley Authority

- Antes de arrojar al contenedor de reciclaje ecológico algunas utopías que han movido el mundo en el pasado habría que valorar la materialización de algunos proyectos emblemáticos del pasado siglo XX. "La utopía es literalmente, lo que no tiene lugar. El diseño de sociedades ideales, que no tienen lugar o no existen, pero que deberían existir, ha sido recurrente en determinadas filosofías morales y políticas. Tales propuestas unen el retrato de una ordenación racional del estado y la sociedad, a la deseabilidad técnica de tal ordenación" carlos Thiebaut, Conceptos fundamentales de filosofía: Alianza Editorial, Madrid, 1998. Su cualidad puede ser así estimada por su bondad, pero también por su belleza. "En la tierra no hay imágenes visibles de la sabiduría, si hay en cambio imágenes visibles de la belleza. La belleza brilla en las cosas terrenales. El ser bello conduce al ser verdadero" (Platón) José Ferrater-Mora, Diccionario de Filosofía [1976]: Sudamericana, Buenos Aires, 1981. Desde posiciones escépticas antropocéntricas, nunca etnocéntricas, que hacen de la duda instrumento de análisis frente a las vigentes certidumbres ecologistas o naturalistas, la verdad puede ser incómoda por muchas razones. Para nosotros, arquitectos y urbanistas, está en cuanto ha tenido lugar, ha sido construido, y sus posteriores efectos sobre tierras y hombres. "Lo bello reposa en los cimientos de lo necesario" (Emerson) Lewis Mumford, Técnica y civilización [1934]: Alianza Editorial, Madrid, 1971.
- Así sabemos que la necesidad de agua y energía sigue creciendo en el globo terráqueo, a pesar de la creciente conciencia de su escasez y de su desigual reparto. Se estima que el prehistórico *homo sapiens* consumía unos 2'5 litros de agua diarios; hoy un contemporáneo pakistaní consume 90 litros y un norteamericano medio más de 625 litros. Pero el consumo de agua doméstica, para beber, cocinar y lavarse, sólo representa el 8% del total consumido. Más del 69 % del agua es usada en la producción agrícola. Porque, todavía, para obtener un kilo de trigo se necesitan 500 litros de agua, para hacer una tonelada de pan necesitamos alrededor de 3.000 litros, y para poner en el mercado 1.000 litros de cerveza (incluso no norteamericana que

Portada de la revista Life del 23 de noviembre de 1936 con fotografía de Margaret Bourke-White de la presa de Fort Peck en Montana



Fotografia de Aleksander Rodchenko de la lluminacion de Moscú con motivo de las flestas del 1 de mayo de 1932



Cartel en serigrafia titulado *Luz* para la Rural Electrification Administration de Lester T. Beall, 1937

al tener más agua necesita aún más), icasi 10.000 litros! En consumo de agua, los españoles estamos en el puesto vigésimo séptimo, tras Estados Unidos y Canadá, de los 29 países de la OCDE más ricos, con casi 1.200 m³/persona/año. Más del doble que Francia, más del triple que Alemania y más del cuádruple que Suecia lan G. Simmons, Changing the face of the Earth: Blackwell, Cambridge, Massachusetts, 1989.

- Los grandes proyectos de desarrollo de la modernidad última, vinculados al reparto más equitativo de agua y energía, y su uso más racional, a través de los grandes planes regionales o de ordenación del territorio, fueron la respuesta universal (marxista, liberal y poscolonial) a este reto, aunque hoy parecen haber pasado a la historia. Ningún partido político los incluiría ya en sus programas, cada vez más reducidos a un pragmatismo egoísta. Incluso en la autoritaria y posmoderna China, la magna obra de las Tres Gargantas, la presa mas grande del mundo, comienza a estar contestada. "Se están haciendo Grandes Planes; /un puente unirá el Norte y el Sur, /un profundo abismo se convertirá en un camino, /murallas de piedra embestirán la corriente por el este, /para sostener las nubes y las lluvias de Wushan, /hasta que un tranquilo lago surja en las afilados cañones. /La diosa de la montaña si todavía está allí /se maravillará por el cambio del mundo", escribía Mao-Tse-Tung tras cruzar nadando el río Yang Tse en 1958 y promover los diseños que conducirían a su actual proyecto Sanjeev Khagram, Dams and development: Cornell University Press, Ithaca, 2004.
- En el umbral del siglo XXI van progresivamente desapareciendo las grandes obras de ingeniería hidráulica, los grandes embalses, creados para regar nuevos fértiles valles agrícolas, incluso sobre inaccesibles desiertos, para proveer de barata energía blanca y limpia a nuevas ciudades con un pueblo regenerado de su vernácula postración campesina, definitivamente civilizado por una modernidad industrializada, iluminada con bombillas. La posmodernidad que "cuestiona las estrategias racionales de interpretación del mundo y de organización social, declara clausurados los grandes relatos que lo apoyaban, al declarar obsoleta la confianza en la razón y declarar desvanecida la idea de sujeto sobre la que se sustentaba" carlos Thiebaut, Conceptos fundamentales de filosofía: Alianza Editorial, Madrid, 1998. Otras referencias y paradigmas han aparecido, como el cuestionamiento de la idea unilateral de progreso, la ecología, que niega el valor de estas propuestas por un mayor respeto hacia la naturaleza, una sociología y una política que defienden las tradiciones locales y la democracia popular frente a los experimentos ilustrados autoritarios o liberales.

Las grandes presas y embalses hoy simbolizan, contradictoriamente, modernización y destrucción, templos y tumbas, progreso e injusticia. Su escala parece atentar contra la propia de la naturaleza en un arrogante intento de domesticarla. Rompen con una idea de la civilización basada en una relación en equilibrio con la naturaleza y con la tradición, destruyendo territorios naturales y rurales, sacrificando culturas autóctonas, manipulando y usando de manera inapropiada la ciencia y la tecnología en el nombre de un progreso que podría ser injusto para la humanidad Sanjeev Khagram, Dams and development: Cornell University Press, Ithaca, 2004.

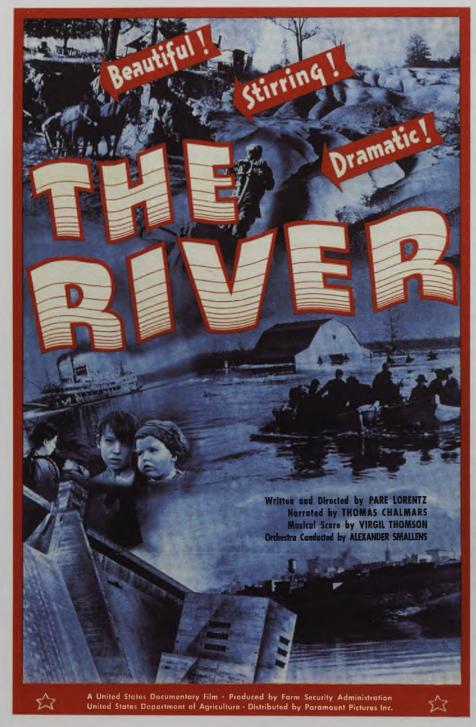
Estudiar esta manifestación fundamental, como construcción social representativa del siglo XX, símbolo de desarrollo y progreso, nos acerca con mirada crítica, una vez más, al Tennessee Valley. Quizás el proyecto público occidental más conocido, popular y publicitado de ordenación territorial y planificación regional de la historia que hoy puede ser investigado, más como sitio arqueológico que como espacio vital.

Analizado por todos los expertos internacionales de proyectos posteriores, visitado por cultas personalidades y técnicos, disfrutado por turistas desinformados que guardan todavía en su insconciente las referencias culturales de un tiempo norteamericano muy lejano en que se pretendía hacer política territorial desde lo público, mantiene todavía una tranquila y dócil actividad vital, y un montón de páginas de Internet.

El TVA (Tennessee Valley Authority) se convirtió en uno de los más grandes programas de planificación regional del Gobierno Federal norteamericano para ordenar los recursos naturales del territorio sureste de los Estados Unidos de América, mientras Europa se desangraba en plena guerra mundial, entre 1933 y 1943. Quizás el TVA quiso emular a la Rusia Soviética que unos años antes (1927-1932) realizaba la mayor central hidroeléctrica europea, la Dnieprogress de la actual Ucrania, símbolo del primer plan quinquenal leninista y del esfuerzo en la industrialización de la URSS, tras los duros años de guerra civil. Trágicamente destruida por los propios soviéticos, antes de la llegada de los invasores nazis en 1941, volvió a ser de nuevo reconstruida tras la guerra. Pero ya no sería lo mismo, el fantasma de Chernóbil estaba cerca.

"España es el país que posee el récord mundial en el porcentaje de espacio geográfico ocupado por 1.6 embalses artificiales" José Manuel Naredo, El papel del agua en los sistemas agrarios: Fundación Argentaria, Madrid, 1999. En 1898, tras la derrota española contra los Estados Unidos, Joaquín Costa proclamaba "escuela y despensa" y "política hidráulica" para una España seca y pobre. Gasset produce en 1902 el primer Plan Nacional de Obras Hidráulicas. En 1926 se constituirá la Confederación Hidrográfica del Ebro liderada por Manuel Lorenzo Pardo, precursora de la TVA, y del modelo iniciado en plena República, todavía vigente, de las confederaciones hidrográficas para el conjunto del país Nicolás Ortega, La política hidróulica española: Fundación Argentarla, Madrid, 1999, El Plan Nacional de Obras Hidráulicas de Lorenzo Pardo "era equilibrado y realista y no hacia concesión alauna a efectismos políticos o publicitarios. Aún hoy sirve como orientador de las presentes actividades" Manuel Díaz-Marta, Las obras hidráulicas en España: Doce Calles, Aranjuez, 1997. Tras el colapso de la guerra, la dictadura franquista continuara este grandioso provecto nacional, notable tanto en cantidad y calidad técnica por el espectacular conjunto de obras hidráulicas superficiales realizadas. De los 625 millones de m3 de 1922 se pasa a más de 25.000 millones de m³ en 1966. La propaganda de la dictadura se encarga hábilmente de vender machaconamente, en todos los noticiarios y documentales (no-do) cinematográficos, todavía sin televisión, de borrar la memoria anterior, con triunfalistas inauguraciones de pantanos, que aportan la imagen social más paternalista del Régimen. El pueblo termina por apodar "Paco el Rana" al Caudillo, padre de una dictadura que acabará modernizándose hasta convertirse con la transición, como en un cuento de hadas, en un bello príncipe, una vez besado por la oposición.

Hoy esta política hidráulica, el "paradigma hidráulico" ("proporcionar agua suficiente para todos aquellos agentes sociales dispuestos a utilizarla en el desarrollo de la producción, especialmente del regadío"), de la que fuimos pioneros y gran potencia mundial, en un país árido y montañoso, cuyos límites físicos hemos llegado a tocar, se ha trasladado a un debate pobre de desaladoras, energías alternativas frente a nucleares, mientras destruimos miserablemente nuestro último recurso de aguas subterráneas y nos distraemos con el cambio climático y la subida de las aguas costeras.





Cartel de la pelicula The River (El Río) de Pare Lorentz producida por el Resettlement Administration y distribuida por la Paramount Pictures, 1938

Diagrama del control hidrológico de la cuenca y esquema del territorio del TVA

Esquema del territorio del TVA



1.7 En el mundo –tras los gigantescos proyectos del Desprostoi en el Dnieper ucraniano, granero de la Unión Soviética; del BuRec (United States Bureau of Reclamation) que convierte en oasis suburbanos los desiertos del suroeste norteamericano, construyendo entre otras, la que fue el mamut de las presas, la Hoover Dam, en el río Colorado; de Aswan, controlando las periódicas crecidas del Nilo faraónico, cuna de la civilización mediterránea; la de Itaipú, hoy quizás la mayor presa del mundo en el río Paraná, que provee el 25% de toda la energía de Brasil y el 78% de Paraguay, hasta la finalización de la de las Tres Gargantas en China– la política hidráulica es ya duramente contestada política y socialmente, y cuestionada por los ecologistas por su impacto ambiental evidente y sus excesos.

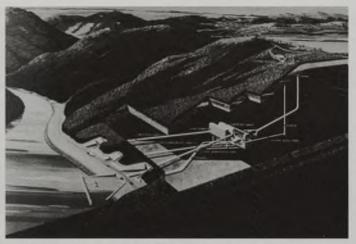
Hoy hay más de 24.000 presas en el mundo, de las que un 20% están en Estados Unidos. Éstas almacenan al año 4.340 km³ equivalentes a ocho veces el caudal anual del Mississipi. Pero más de 1.700 millones de personas siguen sin acceso al agua potable, generando 25.000 muertes diarias, la primera causa de mortandad en el mundo. Para el año 2025 se estima que más de tres billones de personas, en más de 52 países, tendrán graves problemas de acceso a fuentes básicas de agua potable, y se prevén varios conflictos bélicos por el control de recursos, porque más del 40% de las cuencas hidrográficas están compartidas por dos o más países.

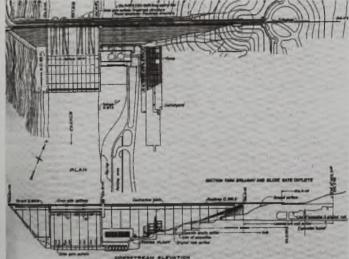
Si los conflictos sobre el recurso clave del agua van a ser cruciales en el próximo futuro, los energéticos serán aún más intensos. Los países desarrollados siguen aumentando su egoísta consumo energético, a costa de los países pobres. Hoy su consumo supera más del cuarenta por ciento de la energía mundial, mientras que más de dos billones de personas siguen sin acceso a la electricidad. La bombilla fue bautizada por los trabajadores como la lámpara de llich, porque "el socialismo", decía Lenin en 1920, "es el poder popular más la electrificación de todo el país" Paolo Ceccarelli, La construcción de la ciudad soviética [1970]: Gustavo Gili, Barcelona, 1972

"Vamos a hacer que el río trabaje para el pueblo". David E. Lillenthal, La democracia en marcha, 1946

- En 1936 el director de cine Pare Lorentz realiza una película, *El Río* (The River), de propaganda sobre el proyecto del Tennesse Valley. Su belleza era heredera de la estética compasiva y realista de la fotografía social del FSA (Farm Security Administration) y de los grandes fotógrafos Ben Shahn, Dorothea Lange, Lewis Hine, Paul Strand y Edward Weston. Dos años después, en el Festival de Venecia, la película ganaba a *Olimpiad* de Leni Riefenstahl adelantándose al resultado final de la gran confrontación mundial que ya se avecinaba. La película mostraba, en contrastadas imágenes en blanco y negro, en un poético montaje, la salvaje energía destructora de la naturaleza sin control, su energía despilfarrada, el agua desbordada en excesivos torrentes, la erosión de la tierra, la eliminación de los bosques y la vegetación, los campos de cultivo desvastados, los pueblos inundados, y las casas quebradas como barquillos. Subidos en escasos altozanos, animales, hombres, mujeres y niños, eran cruelmente atacados por la naturaleza hostil.
- 2.2 Esas personas que huían, solidarias en pequeñas lanchas, de sus hogares y tierras, eran el auténtico pueblo americano, indómito, blanco, protestante, colonizador de los Apalaches. Valientes montañeros y campesinos pobres de frontera, los Pat Boone y Davy Crockett de tantas películas de barrio, emigrantes escoce-







Propuesta de uso recreativo en la zona de Chickamagua Dam, 1954

Corte diagramático del Racoon Mountain Pumped Storage Facility

Plano del proyecto del Army Corps of Engineers para Norris Dam, 1933

ses o ingleses miserables, luchadores cuerpo a cuerpo contra indios y españoles, destructores con prácticas antiecológicas de la montaña, con su deforestación, su erosiva agricultura de cultivos de algodón y su régimen de plantación esclavista y racista. Era un pueblo de pioneros, de épica de frontera y de arcadia natural, de autóctona cultura popular. La población de los Apalaches estaba geográficamente aislada del resto del país. Por eso había preservado la cultura de sus ancestros (escocesa, irlandesa, galesa, inglesa) que se había asentado en el área en el siglo XVIII. Una cultura basada en la tradición oral, de la música, de la autonomía, de la humilde y profunda fe religiosa.

Un pueblo que el liberalismo democrático norteamericano necesitaba salvar de su arcaísmo destructor y su pobreza degradante, pero también de su contaminación urbana y comunista, por medio de la liberal modernidad técnica. Una naturaleza salvaje enfrentada a un pueblo, pobre y sin defensa, asistido por un gobierno democrático que domaba la naturaleza con ayuda de la ciencia y la técnica Frances Fox-Piven y Richard A. Cloward, Regulating the Poor: Vintage, Nueva York, 1971.

La cuenca del río Tennesse, afluente del Mississipi, se extiende a través de siete estados del profundo sur norteamericano (Alabama, Mississipi, Georgia, Carolina del Norte, Virginia, Kentucky y Tennesse) con una extensión de 66.000 kmz, equivalentes a Inglaterra o Castilla-La Mancha, y unos cuatro millones de habitantes. Se trata de un territorio pobre y montañoso, formado por las estribaciones más meridionales de los viejos Apalaches que recorren de norte a sur todo el este de los Estados Unidos. Es un territorio rural poco poblado, con escasos lugares urbanos y ciudades colocados en sus bordes más llanos: Nashville, Chattanooga, Birmingham, Knoxville y Atlanta, hoy la gran metrópoli sureña.

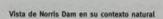
El TVA fue uno de los grandes programas del New Deal del presidente Franklin Delano Roosevelt para enfrentarse a las consecuencias del "crack del 29" y la depresión que acabaría con su implicación en la Segunda Guerra Mundial, hacia 1940. El derecho del Gobierno Federal para planificar y administrar las fuentes de energía de forma pública sería uno de los más conflictivos campos de batalla del proyecto, frente a las protestas de la iniciativa privada.

2.4 El emblemático y popular empresario Henry Ford había propuesto su plan para la zona en 1921, con la colaboración promocional de Thomas Edison, alquilando por cien años el primer embalse de Muscle Shoals para una fábrica de fertilizantes "sin beneficio", y utilizando la fuerza productiva excedente para producir productos industriales (aluminio, tejidos, acero), creando además una alternativa de ciudad lineal agraria sumergida en el verde eliminando los peligros del mundo proletario urbano. Sólo Norris, senador sudista por Kentucky, se opuso frente a las reivindicaciones autonómicas de los distintos estados del sur. Su apoyo sería clave en la difícil gestión política posterior del proyecto público y federal, del TVA, duramente combatido por los sectores de ideología conservadora y nacionalista. Por ello tanto el parque natural, el principal poblado y la presa fueron bautizados con su nombre.

Los funcionarios del TVA, dirigidos por el eficiente "consulado" del triunvirato con poderes políticos independientes de Harcourt Morgan, David Lilienthal y Arthur Morgan, vencedores de duras batallas legales del Gobierno Federal de Washington contra las recalcitrantes compañías privadas eléctricas, llegarían en avioneta,







Dibujo en carboncillo de Norris Dam y central eléctrica del arquitecto jefe del TVA Roland A. Wank (1898-1970), hacia 1933

La presa de Norris Dam en construcción (última fase) desviando el rio Clinch, 1933-36



como extraterrestres, con una ley bajo el brazo, la TVA Act de 1933, "para mejorar la navegación y controlar las crecidas, del río Tennessee, mejorar y adecuar la reforestación y el adecuado uso de las tierras marginales del Valle del Tennessee y proporcionar desarrollo agrícola e industrial al valle y a la defensa nacional...", lo que les permitió expropiar tierras, mover y trasladar "género humano", con la conciencia tranquila, intachable moral y mentalidad populista de una época donde nadie dudaba de la bondad de la acción política.

David Lilienthal era un joven y popular líder político, cerebro intelectual de la operación, encargado del aparato de propaganda y de la energía. Su eficaz retórica estaba basada en la democracia de base popular ("democracy of the grassroots") y en la alianza entre pueblo y técnicos ("experts"), "el pueblo está indefenso sin los técnicos". Lo que haría efectiva a nivel popular a esta tecnocracia populista fue la eficaz gestión del segundo "procónsul", Harcourt Morgan, en la provisión de una red de ingenieros y educadores agrícolas, facilitando técnicas, gestión, comercialización, cooperativas de consumo, distribución de abonos y energía barata. Su eficacia y apoyo popular le hizo ser rápidamente eliminado. El tercer miembro del triunvirato, Arthur Morgan (sin relación familiar con el otro), era también imprescindible ofreciendo un contundente aparato de operaciones de infraestructura e ingeniería, atractivas para los mejores ingenieros del país. Al final sería el hormigón solidificando la corriente del río el que acabaría dominando todo el proyecto.

- 2.5 El proyecto se iniciaría con un gran plan de conservación ambiental, un enorme programa de plantación de arbolado influido por Gifford Pinchot. Este viejo conservacionista y forestador, que empezaría su carrera trabajando para Olmsted en la finca Biltmore de los Vanderbilt, en Carolina del Norte, sería más tarde el creador del Departamento de Bosques (Forest Service) durante la presidencia de Theodore Roosevelt, lo que le permitiría desarrollar con éxito una política de concesiones privadas para el uso de la riqueza botánica. El eficaz programa de reforestación fue uno de los éxitos del TVA, evitando la erosión, la destrucción de terrenos con potencial agrícola y los rellenos de los embalses, además de hacer el territorio enormemente atractivo.
- Luego vendrían los novedosos temas de accesibilidad territorial, a través de las teorías del visionario Benton McKaye, al conectarse el área con el Appalachian Trail y más tarde con la Blue Ridge Parkway. De esta manera la zona dejó de estar aislada y pasó a formar parte del famoso eje noroeste de la costa este norteamericana, como uno de los grandes recursos turísticos del país. "Una corriente de desarrollo equivalente a la corriente de agua de un río". Una máquina orgánica, estéticamente sublime como segunda naturaleza, en la que el paisaje era escenario, recurso visual, valle de producción, consumo recreativo, verde y pintoresco, recreador del espíritu original de la frontera del americano real. "Freeway knits frontierland into tomorrowland" ("La autopista convierte el territorio de frontera en la tierra del futuro") Francesco Dal Co, "De los parques a la región", en Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Ella y Manfredo Tafuri [1973], La città americana dalla Guerra Civile al New Deal: Gustavo Gili, Barcelona, 1975.
- 2.7 A continuación llegarían los ingenieros moviendo montañas, diseñando presas hidroeléctricas, trazando nuevos ríos y canales navegables, para producir energía eléctrica barata y fábricas de fertilizantes para la agricultura. Las primeras presas de gravedad masivas en el uso de encofrados de madera y hormigón no eran especialmente avanzadas salvo en la utilización de una tecnología que consumía mucha mano de obra pro-









Dos vistas del paísaje del TVA con las presas de Norris Dam (1933) y Douglas Dam (1943)

Territorio del TVA erosionado antes y forestado despues (hacia 1933)

Fotografia de Lewis Hine que muestra las entrevistas previas a la contratación de personal para el TVA, 1933

Familia alrededor de la chimenea en Tennesse, por Lewis Hine, hacia 1933

Interior de nueva vivienda en la ciudad de Norris, 1933

La playa artificial de Big Ridge Park, en el embalse de Norris hacia 1940







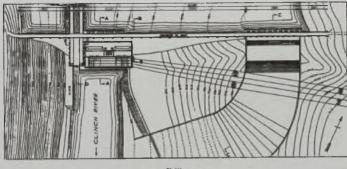


porcionando muchos empleos necesarios en la zona. La Norris Dam, quizás la presa mas emblemática como imagen del TVA, es resultado de la fuerte polémica entre los ingenieros, que decoran epidérmicamente con una estética neoclásica las formas funcionales de las cascadas de hormigón, y los arquitectos como Roland Wank, que reclamando el peso y reconocimiento profesional de Albert Kahn, el gran diseñador de las naves industriales de Ford y Stalin, consiguen cambiar la estética exterior de la presa por un diseño más simple y funcional no exento de referencias Art Deco. Su renovada estética refleja la belleza del industrialismo norteamericano, admirado en los círculos más cultos y avanzados de Europa. Desde los silos y elevadores de grano de Buffalo a los rascacielos neoyorquinos, descubiertos y fotografiados por Mendelsohn y luego copiados por Le Corbusier. La modernidad anónima de América era la imagen del futuro.

2.8 Earle Draper, alumno de la escuela de Olmsted, un experimentado arquitecto de paisaje con larga experiencia en diseño de poblados industriales y colonias residenciales en el sur, fue elegido para dirigir el planeamiento del TVA, desarrollando un ajustado plan de usos de suelo y zonificacion para áreas de recreo alrededor de los embalses guardando para uso público más de una milla desde el borde del agua. Sin embargo los arquitectos no plantearon experimentos urbanísticos ni arquitectónicos modernizantes. Recreando un idílico poblado de Nueva Inglaterra, la conservadora nueva ciudad de Norris, recogió y ejemplificó el modelo de asentamiento planeado, una idílica comunidad individualista rural, de cómodas cabañas unifamiliares, entre bosques. Se definieron tres débiles centros evitando la sociabilidad descontrolada y los bares: comercial, comunitario para trabajadores solteros, e industrial con talleres. Una comunidad donde las mujeres trabajaban en casa en aburridas labores artesanas, los hombres en la agricultura mecanizada con tractores y en las fábricas industriales deslocalizadas (abonos de fosfatos y producción de piezas) según el modelo ideal pensado por Ford. Los niños iban andando al colegio y los domingos, reunida toda la familia, iban a una iglesia (sin denominación religiosa) antes de disfrutar de un tiempo ocioso (que renovaba su ética protestante) bañándose en las playas artificiales de los embalses o haciendo picnic en los nuevos bosques y parques nacionales. Algo que podían compartir con los turistas procedentes de la gran conurbación urbana industrial del noreste americano a través del Appalachian Trail, Como en las antiguas ciudades industriales de América, "company towns", se evitaban los bares, el consumo de güisqui de Kentucky (Jack Daniels) y las reuniones sociales que no fueran bodas O bautizos Sarah Bonnemaison y Christine Macy, Architecture and nature. Creating the American Landscape: Routledge, Londres, 2003.

Finalmente arribarían los arquitectos de paisaje, esa nueva profesión inventada por Olmsted en la ilustrada América. Los progresistas programas del New Deal llegarían a tener contratados mas de 400 profesionales, preparando millas de costa, playas, parques y nuevos paisajes. Tras el periodo naturalista enfatizado por la actividad de Olmsted y la etapa clasicista Beaux Arts, los paisajistas del New Deal se aproximaron
a una nueva ruralidad, con referencias a las raíces pioneras intrínsicamente americanas cutler, 1985. El paisaje renaturalizado de bosques y prados, con plantaciones de arbolado tapizantes de defensa contra la
erosión, se cubrió de cabañas de madera con chimeneas de piedra, puentes, áreas de juegos infantiles,
anfiteatros, muelles y playas artificiales.

2.9 Las presas del Tennessee Valley acabaron conformando la mejor imagen del TVA, como metáforas de la naturaleza dominada por la técnica para producir energía y utopía social "haciendo que el río trabaje para el













Plano del proyecto del Army Corps of Engineers para Norris Dam, 1933

Turbinas de la central eléctrica de Pickwick Landing Dam, 1934-1938

Vista de Kentucky Dam

Vista de Hiwasse Dam

Visitor Lobby de Roland Wank para la presa de Hiwasse Dam, 1937-1940 pueblo". Le Corbusier admirado proclamó: "Debemos creer en el ingeniero americano, pero dudar del arquitecto". Quizás no entendió la amable ruralidad de los verdes desarrollos unifamiliares suburbanos propuestos, aunque tampoco parecía saber de la influencia –fuera de los libros de arquitectura— de los verdaderos arquitectos funcionalistas, como Albert Kahn, en la creación de la imagen industrial real de América. En menos de una década (1933-43) se construyeron ocho presas grandes, ocho medianas y se reciclaron cinco existentes, domesticando definitivamente el río Tennessee y sus numerosos afluentes. En total veintiuna presas que atendieron 650 millas de canales navegables, 15.000 Km. de costa artificial y playas, más de 200 Km. de carreteras y vías-parque, industrias de fosfatos, agricultura de regadío y parques nacionales forestados afectando a más de 2'7 millones de personas de la cuenca.

El TVA fue calificado por la conservadora opinión pública y la prensa, como "caballo de Troya del comunismo" o "único Plan Quinquenal soviético que tuvo éxito" Reyner Banham, "Tennessee Valley Authority: the engineering of utopia" [1980], en A critic writes: Selected Essays: University of Calfornia Press, Berkeley, 1996. A pesar de todo, el TVA es todavía considerado históricamente como el "primer experimento de la historia de América que considera conjuntamente tierra, agua, bosques, minerales, agricultura, industria y género humano", como diría David Lilienthal, líder intelectual de la magna obra.

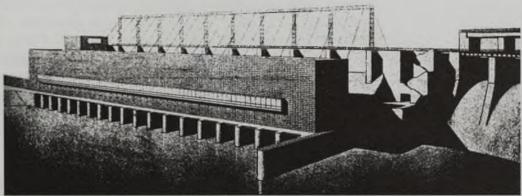
"Un tercer paisaje que parezca natural pero funcione como una máquina". Lewis Mumford, Técnica y civilización, 1934

3.1 La concepción del proyecto es heredera de la larga tradición americana y anglosajona de intervención territorial y paisajística, desde el tradicional modelo de ordenación de la cuenca del río. Sus antecedentes están en los geógrafos anarquistas franceses como Eliseo Reclus (1830-1905), que ya en 1869 publicó *Historia de un arroyo* diciendo que "la historia del infinito está contada en una gota de agua", y en el príncipe ruso anarquista Peter Kropotkin (1842-1921), que adelantó una previsión de futuro con su libro *Campos*, *fábricas y talleres*; o industrias combinadas con agricultura y trabajo manual con intelectual (1899), en el que abogaba por "la dispersión de industrias por el país, de manera que las fábricas estén en el campo para que la agricultura obtenga los beneficios que siempre ha tenido cuando se ha combinado con la industria y dé como resultado la fusión del trabajo industrial con el agrícola".

Años más tarde, en 1905, Patrick Geddes planteó su "Sección del Valle" para describir estructuralmente la región natural. Él nunca negó la influencia de los geógrafos anarquistas Reclus y Kropotkin, a quienes conoció entre 1880 y 1890 en su singular alumbramiento de la planificación regional. La trilogía de Le Play *Work-Place-Folk* (Trabajo-Lugar-Pueblo) sería la base de su conformación antrópica Patrick Geddes, *Ciudades en evolución* [1915]: Infinito, Buenos Aires, 1960.

Lewis Mumford se entrevistaría con Geddes en 1923 influenciando el Regional Planning Asociation of America (RPAA). La RPAA era un pequeño, abierto y organizado grupo de profesionales interesados en los temas de la ciudad y la región, incluyendo vivienda y desarrollo comunitario, transporte, recreo y protección naturaleza. Entre sus más importantes miembros estaban los arquitectos Clarence Stein y Henry





Dos imágenes del proyecto de la presa del Dnieper (Dnieprostol) por V.Vesnin, N.Kolli, y otros, 1929

Wright, sociólogos como Catherine Bauer, economistas como Stuart Chase, ingenieros forestales como Benton McKaye y el crítico e historiador de arquitectura Lewis Mumford, quizás el ideólogo más popular de la América progresista David Schuyler, *The New Urban Landscape*: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1986. La influencia del RPAA en la futura TVA fue evidente y está bien documentada por el mismo Mumford e historiadores posteriores Peter Hall, *Cities of Tomorrow*: Blackwell, Oxford, 1988.

En su libro *Técnica y Civilización* (1934), Mumford escribía, reconociendo la herencia de su maestro Geddes, "mi deuda principal, la tengo contraída con mi maestro. Sus escritos hacen pálidamente justicia a la magnitud, alcance y originalidad de su mente, pues era uno de los pensadores sobresalientes de su generación", del paso de una sociedad eotécnica a paleotécnica, para acabar en la neotécnica. Para él, el TVA representó un grandioso paso histórico y social en la historia de la técnica dominando la naturaleza, desde los aserraderos de las ruedas hidráulicas y los molinos de agua para moler y hacer papel, conocidos ya en Grecia desde el siglo III a.C., e incluso antes, por la diosa Demeter y las ninfas. En 1832 Fourneyron inventa y perfecciona la turbina de agua, a partir de los anteriores descubrimientos de Euler y Faraday, para producción de corriente electromagnética. Entre 1850 y 1875 es ya posible producir y distribuir energía eléctrica desde los saltos y presas de montaña, "los hilos de alta tensión de corrientes alternas pueden cruzar las montañas". Energía limpia y barata que podrá cambiar radicalmente el pasado pobre y austero de estos lugares despoblados por la emigración.

No es muy seguro que el New Deal de Franklin Delano Roosevelt promoviera el regionalismo como modelo de ordenación territorial, aunque muchos de los mejores profesionales del RPAA, como McKaye, estuvieran comprometidos con el TVA. Para la RPAA la región neotécnica era una metáfora para una nueva forma de vida. Una oportunidad para recuperar nuestra vida social en comunidad y recrear nuestra relación cultural con la naturaleza. Una forma de ajustar producción y consumo, función y estética. La descentralización en la región podría eliminar la intrínseca polarización y sectorialización del espacio urbano metropolitano, consecuencia de la excesiva centralización en la producción paleotécnica.

"La tecnología y la naturaleza en definitiva armonía, en un tercer paisaje que parezca natural, pero que funcione como una maquina". La nueva experiencia estética de la máquina nos permite comparar las presas con las pirámides, como si éstas fueran meros flanes de arena, "los faraones no lo hubieran hecho mejor". Las máquinas eran percibidas como inherentemente feas, hasta que, gracias al cubismo y a su sensibilidad liberada de prejuicios románticos, se convirtieron en atractivas. La fotografía y el cine ayudaron a fijar esta avanzada estética cribando nuestra mirada a través de su mecánica. "La técnica moderna por su propia naturaleza esencial, impone una gran purificación de la estética, es decir, despoja al objeto de los anteojos de la asociación de todos los valores sentimentales y pecuniarios que no tienen absolutamente nada que ver con la forma estética real, dirigiendo la atención al objeto mismo" Lewis Mumford, Técnica y civilización [1934]: Alianza Editorial, Madrid, 1971.

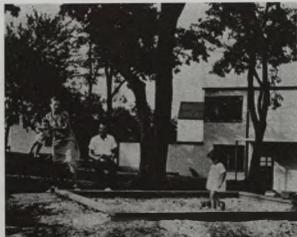
"Cualquiera que sea la política de un país la máquina es comunista. No podemos aceptar de forma inteligente los beneficios prácticos de la máquina sin aceptar sus imperativos morales. La verdadera condición social de la técnica moderna es que tiende a eliminar las distinciones sociales. Sus medios son la estandarización, la incidencia de lo genérico y lo típico, en resumen, una escueta economía. Su objeto último es el ocio, es decir, la liberación de las otras capacidades orgánicas" Lewis Mumford, Técnica y civilización [1934]: Alianza Editorial, Madrid, 1971.

El experimento ya había sido intentado en la Rusia soviética, cuando siguiendo la proclama de León Trostky, que dijo en 1926 en el Komsomol: "En el sur, el Dnieper discurre a través de las más ricas áreas industriales, despilfarra el prodigioso potencial de su torrente jugueteando alegremente entre antiguos rápidos y saltos, a la espera de que engarcemos su cauce, lo frenemos con presas, le obliguemos a dar luz a las ciudades, mover las fábricas y regar los campos de cultivo. iEl río será amansado!". Victor Vesnin, uno de los famosos tres hermanos arquitectos constructivistas, conjuntamente con Kolly, diseñó la presa Dnieproges y los edificios adyacentes entre 1927 y 1932, alcanzado un prodigio de estética maquinista, ingeniería funcional y arquitectura industrial, reconocido universalmente. Lunacharski diría: "Definitivamente Vesnin ha conseguido unir la fuerza, la ligereza y la función con la belleza mecánica de la arquitectura" Paolo Ceccarelli, La construcción de la ciudad soviética [1970]: Gustavo Gill, Barcelona, 1972.

Desde la distribución barata y extensa de la energía, los soviéticos pensaron crear un nuevo territorio de ciudades lineales industriales eliminando las pasadas ciudades templos del capitalismo. La electricidad llevaba el progreso y la justicia a las estepas. La dura polémica entre urbanistas y desurbanistas sería tajantemente zanjada por el estalinismo y su conservadora inclinación por la ciudad metropolitana, concentradora de poder y energía, frente al campo desurbanizado. Las propuestas de Moscú Ciudad Verde y de Magnitogorsk de 1930 serán substituidas por el conservador Plan de Moscú de 1935, antecedente del nazi de Berlín de 1939 y del liberal del Gran Londres de 1940. Kaganovich diría con su habitual grosería: "Las charlatanerías sobre el redimensionamiento o liquidación de las ciudades no merecen ni la mas mínima atención. El desurbanismo es una solemne tontería" Paolo Sica [1978], Historia del Urbanismo. Siglo XX: Instituto de Estudios de Administración Local, Madrid, 1981.

Las opciones regionalistas del urbanismo del New Deal, en plena Depresión, insertas en la filosofía liberal y en la cultura del regionalismo, plantearon una ordenación del territorio de los Estados Unidos formada por once comisiones de planeamiento regional, treinta y tres consejos de planeamiento nacional (Nacional







Quién vivirá en las nuevas ciudades del Greenbelt (anillo verde) cartel de autor desconocido preparado para el Resettlement Administration en 1935

Imágenes de vida familiar en la ciudad de Greenbelt construida según proyecto de D.D. Ellington y R. J. Wadsworth arquitectos y H. Walker urbanista, 1938-1944 Plannings Boards), planes para cuencas fluviales siguiendo el modelo del TVA (Missisippi, Missouri, Red River, Arkansas) y una descentralización de ciudades que pretendía devolver la gente a la tierra, hacinada entonces en chabolas en las grandes ciudades industriales, incluso en Washington Daniel Schaffer (ed.), Two centuries of American Planning: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988. A través de la creación de nuevas ciudades-jardín federales por la Dirección de Colonización (Resettlement Administration), presidida por el economista Rexford Guy Tugwell (1935-38), se llegó a convencer a Roosevelt de que construyera tres mil ciudades, no segregadas social ni racialmente, alrededor de las grandes metrópolis industriales. Al final el programa se redujo a tres: Greenbelt en las afueras de Washington, Greenhills en Cincinatti y Greendale en Milwaukee. Tugwell fue acusado de comunista, y las tres ciudades fueron vendidas a bajo precio al sector privado hacia los años cincuenta Peter Hall, Cities of Tomorrow: Blackwell, Oxford, 1988.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la opción conservadora fue también de reconcentración industrial metropolitana en las viejas ciudades paleotécnicas, ajustándolas a las nuevas demandas geotécnicas: vivienda obrera, autopistas y concentración del poder político y económico en los Central Business District (CBD). La ciudad central seguirá extendiéndose sobre su región circundante en forma de costoso e ineficaz suburbio, succionando sus suelos baratos, recursos naturales y humanos.

"En vez de crear la ciudad regional, las fuerzas que inyectaban automáticamente carreteras, autopistas y urbanizaciones en el campo han producido exudación urbana informe. Quienes recurren a la magia verbal para convertir estos conglomerados en entidades orgánicas sólo consiguen engañarse a sí mismos" Lewis Mumford, La ciudad en la historia: Infinito, Buenos Aires, 1961.

La industria inmobiliaria privada, reorganizada para evitar el control económico y espacial del planeamiento federal se convierte en el verdadero (sub)urbanizador de la posguerra negándose a cualquier intervención

pública salvo los préstamos hipotecarios a bajo interés a los soldados desmilitarizados que vuelven y buscan vivienda y trabajo.

"Le Play preguntó una vez a sus oyentes cuál era la cosa más importante que había salido de la mina y después que uno dijo que el carbón, otro que el hierro y otro que el oro, contestó: iNo, la cosa más importante que sale de la mina es el minero!". Patrick

Geddes, Ciudades en evolución, 1915

4.1 En la película *Río Salvaje* (*Wild River*), de Elia Kazan, realizada treinta años más tarde, y cuyo estreno en la España franquista causó gran polémica a pesar de su tono suave y poco político, el funcionario del TVA (Montgomery Clift), que hemos visto en las primeras escenas de la película llegar en avioneta al todavía rústico valle de Tennessee, retorna tras realizar eficientemente su trabajo, pero esta vez bien acompañado de la joven y bella viuda local (Lee Remick) y sus hijos, a cuya suegra recalcitrante, ha finalmente expropiado el último meandro que resistía al progreso. La película termina mostrando el mismo paisaje del valle pero esta vez dominado por la gran presa de Norris, donde se funde "The End".

Parece como si el arrepentido Kazan, quisiera decirnos a través del triste Montgomery Clift que, a pesar del éxito del proyecto, no confía en el cambio social de una comunidad aferrada a sus tradiciones y maleada por la tecnología de masas.

- Frente al autoritarismo de los experimentos totalitarios de la época, nazis, fascistas o estalinistas, el 4.2 liberalismo democrático, mezcla de idealismo individualista y antiurbanismo inherente antiproletario y social, tenía el peligro, al excluir desde el inicio a negros, izquierdistas y sindicalistas, de hacer germinar en terreno abonado el racismo y el fundamentalismo religioso. El pasado campesino de tradición pionera, embrutecido por el espíritu destructor de frontera, acelerado por las turbinas hidroeléctricas, convierte esta moderna arcadia rural de lavadoras y neveras, consumidora de barata y limpia energía, en un agresivo y patriótico "proud to be american", preparado para la industria militar y futuro pasto de un capitalismo privado sin escrúpulos. La TVA intentó recolocar más de tres mil familias desplazadas por el embalse de Norris Dam, pero no previó ningún sistema de reasentamiento, ni su implementación, no se proveyeron inversiones para el realojo, ninguna familia desplazada se realojó en Norris, del que sólo se construyó una tercera parte, y los desplazados recibieron un precio más bajo que el de mercado por sus tierras, sin tampoco recibir ayudas por el precio inflacionado de las nuevas tierras, forzando a las familias a asentarse en tierras más pobres e improductivas de las que tenían en el fondo del valle Daniel Schaffer (ed.), Two centuries of American Planning: Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1988. Los residentes de la región adyacente a Norris Dam tienen hoy los niveles de vida y renta más bajos de Tennessee. Todavía en 1962, Michael Harrington escribía: "Es intolerable que la nación más rica de la tierra en la historia humana permita este innecesario sufrimiento. Si resolvemos el problema de la otra América habremos aprendido a resolver los problemas de toda América" Michael Harrington, The Other America: The MacMillan Company, NewYork, 1962.
- 4.3 La historia del TVA nos revela la progresiva decadencia de un proyecto muerto de éxito. Se llega a obtener la mayor cantidad de energía eléctrica de América (1950), dirigida fundamentalmente desde los años

cuarenta a alimentar la producción de aluminio para la industria militar, y se escora con el definitivo triunfo del sector privado que obliga a su autofinanciación. La creciente demanda de energía barata para ser exportada obliga a construir plantas de carbón y finalmente nucleares (Brown Ferry en Atenas, Alabama), poniendo en cuestión las originales referencias regionales.

Los objetivos originales del TVA, su ecologismo y autonomía regionalista fueron superados por una forma convencional de desarrollismo. La razón fue la excesiva sobrecapitalización y centralismo tecnológico que exigían otras inversiones de capital. La TVA fue el medio para convertir el valle en una economía dominada por corporaciones multinacionales. Se construían más y más presas hidroeléctricas, se desarrollaba una agricultura comercial frente a la de subsistencia, las empresas industriales se asentaron en un lugar donde había mano de obra barata y energía subsidiada por el Gobierno Federal. El fracaso fue resultado de la falta de apoyo a las comunidades regionales y locales capaces de generar una economía autónoma a través del fomento de cooperativas agrícolas con suficiente poder para poder competir contra los subsidios estatales y la potente estructura económica capitalizada. La artesanía, la agricultura diversificada era incapaz de competir con la agricultura industrial ("agribusiness") y la nueva industria del ocio. Nunca hubo confianza en las propias capacidades del pueblo Mark Lucarelli, Lewis Mumford and the ecological region: The politics of planning: Guilford Press, Nueva York, 1995.

- 4.4 Hacia los setenta, el cineasta John Boorman dirigió otra película en los valles del Tennessee, Deliverance, basada en un popular libro de James Dickey, plena de cinismo y brutal pesimismo. Tres forasteros turistas van a pescar a la búsqueda de un recreo ideal en la naturaleza de un río que va a ser embalsado. Son brutalmente perseguidos y linchados por agresivos autóctonos embrutecidos por la moderna tecnología e ingeniería social. Quizás esa fue la razón por la que Montgomery se llevó a Lee Remick fuera del lugar de la utopía.
- "Cuando los arqueólogos de algún otro planeta tamicen los blanquecinos huesos de nuestra civilización, podrían bien concluir que nuestros templos eran las presas. Imponderablemente masivas, construidas con enorme cuidado, nuestras presas sobrevivirán cualquier cosa que hayamos construido—rascacielos, catedrales, puentes, incluso centrales de energía nuclear. Cuando la maleza cubra las deterioradas calles de Nueva York y el Empire State sea un casco desarbolado, Hoover Dam seguirá sentada en el río Colorado más o menos como ahora, intacta, formidable y serena" Marc Reisner, Cadillac Desert: Penguin, Nueva York, 1986.

Vista aérea oblicua de la presa de Hoover Dam (1930-1936) diseñada por el Bureau of Reclamation Engineers con el asesoramiento del arquitecto Gordon Kaufmann (1888-1949)





Fernando Quesada y Susana Velasco

Audioguías Urbanas. Mapas eventuales

1. El proyecto

Ingredientes

20 dispositivos audioguía individuales para uso simultáneo, 4 rutas temáticas para elegir por parte del usuario, 6 islas de encuentro.

1 mapa sensorial, guión audio, dibujado por la audioguía sobre cada usuario en forma de experiencia personal, y 1 mapa físico, guión visual, dibujado sobre el eje Recoletos como un trazo pictórico.

Resultado

20 coreografías instantáneas de 1 hora de duración cada una, simultáneas, ofrecidas al viandante del espacio urbano.

Coreografias instantáneas

En los museos, una audioguía ofrece la posibilidad de la visita guiada a través de una voz descorporeizada. Cuando se observa este fenómeno como espectador se percibe una coreografía instantánea, individual o de grupo. La voz de la audioguía es la misma para todos, pero la recepción nunca es idéntica. Se producen distintos tipos de respuesta entre los usuarios. Este proyecto está basado en la observación y manipulación de este fenómeno coreográfico-espacial, y su proyección en el espacio urbano del eje Recoletos de Madrid.

Exterioridad teatral, evento

El proyecto persigue la animación del espacio público desde el movimiento y las actitudes corporales del usuario de la ciudad.

A los participantes se les ofrece la posibilidad de realizar una visita del eje Recoletos haciendo uso de un dispositivo audioguía individual.

La presencia de visitantes haciendo uso de audioguías en el espacio urbano, abierto, contrasta con la experiencia de uso cotidiano de ese mismo espacio, que es más rápida y frenética, inconsciente. Incluso será mayor y más intensa que la experiencia urbana del turista tradicional, al verse potenciadas y magnificadas algunas cualidades y algunos aspectos del espacio a través de las audioguías.

Esta experiencia interior e íntima del espectador audioguiado, que se sumerge en el espacio público como si se tratase de un espectáculo dispuesto para su deleite sensorial, se exterioriza en un espectáculo de tipo coreográfico para el viandante. La experiencia del recorrido y el disfrute del espacio urbano se cargan de conciencia y se teatraliza, convirtiéndose en un acontecimiento de tipo performativo.

Itinerarios perceptivos

El proyecto consta de cuatro rutas, que cubren desde la Plaza de Colón, en el norte como punto de recogida, hasta la Fuente de Neptuno, en el sur como punto de entrega. Cada una de las rutas se materializa en líneas de trayectoria norte-sur, en forma de trazo intermitente pintado sobre los pavimentos. Cada ruta tiene un color identificativo y un logo, que ayudarán al usuario a orientarse correctamente.

Las rutas ofrecidas son la Ruta Monumento, o roja, la Eco Ruta, o verde, la Ruta Off, o amarilla, y la Ruta Arty, o azul. Para cada ruta existen 5 audioguías disponibles, y cada audioguía contiene un guión pregrabado diferente de todos los demás, que acompaña al usuario guiándole por el espacio urbano del eje Recoletos gracias tanto a la grabación como a las líneas-trazo de su color identificativo.

Cada guión individual establece el ritmo y velocidad de movimiento, las paradas, las acciones a realizar, los lugares que se observarán, los puntos de vista y el énfasis sensorial y perceptivo. Todo ello ayudado por las rutas dibujadas, para que el usuario se sienta cómodamente dirigido en cada momento.

La Ruta Monumento guía al usuario por la arquitectura del eje Recoletos, la comenta y habla de su historia, de la actualidad y de su futuro. La Eco Ruta lo hace por el espacio con la única referencia de lo bio, se ocupa del espacio de la flora y la fauna, los animales y vegetales tanto reales como artificiales o arquitectónicos, y la presencia de los elementos, tierra, fuego, aire y agua. La Ruta Off alude tanto a percepciones cotidianas presentes como pasadas, comparando imágenes del eje Recoletos del pasado con la imagen actual y empleando los mismos puntos de vista físicos gracias a los pavimentos dibujados. La Ruta Arty, finalmente, se ocupa de la percepción del espacio que generan las obras de arte de los museos del eje.

Islas de encuentro

En 6 puntos de intersección de los itinerarios se conforman

bolsas de espacio para la interacción de los usuarios. Las islas producen asamblea y se controlan gracias al manejo del tiempo de las grabaciones. Son lugares de "cita" entre los usuarios de las audioguías, y espacios gráficamente atractivos para el viandante. En ellas se producirán actividades dirigidas desde las grabaciones, dando margen a la espontaneidad. En la Isla localizada en el patio de Casa de América se dispone un monitor que recoge las imágenes capturadas en tiempo real por 3 webcams dispuestas en puntos estratégicos del itinerarlo, a través de conexión inalámbrica.

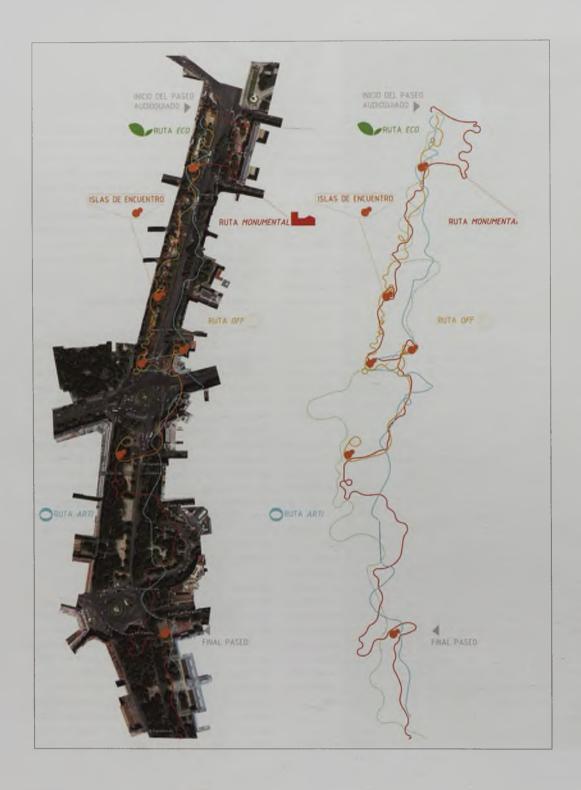
2. Sistema de montaje y necesidades técnicas

Audioguías: 20 unidades

La empresa GTP Museum Audioguide Solutions, con sede en Madrid, proporciona para este proyecto un mínimo de 20 equipos de audioguía. El modelo más adecuado es Audioguía Orpheo, que incorpora una tecnología de sonido combinada con imágenes. Se emplea en museos de todo el mundo, incluyendo los museos Thyssen y Prado, del propio eje Recoletos madrileño. El dispositivo posee una pantalla que permite al usuario conocer datos sobre la audición, representar logotipos o incluir gráficos. La posibilidad de combinar en la misma pantalla el uso tradicional de audioguía con imágenes fijas y vídeos mientras se escuchan las explicaciones es lo que hace que este equipo presente unas características muy adecuadas a este proyecto. El guión de audio puede combinarse con imágenes fijas o vídeos que ayudarán al usuario a recibir una percepción del paseo a muchos niveles sensoriales.

Itinerarios: 68 envases de pintura de 15 kilos

Las 4 rutas coloreadas se realizan con una pintura especialmente diseñada para exteriores. Este tipo de pintura es pelable, es decir, que se elimina con facilidad tirando de ellas como si de un adhesivo plastificado se tratase. La pintura más adecuada en el mercado es de la empresa SIKA. El Sikafloor®- 2020 es un revestimiento acrílico coloreado, en base acuosa, de un solo componente. Se usa como acabado decorativo y antipolvo para aplicaciones tanto en interiores como en exteriores sobre soportes de hormigón y cementosos sin contacto permanente con agua, por lo que resulta adecuada para el uso



previsto. Posee buena resistencia a la abrasión, muy buena resistencia a los rayos UV y no se decolora.

Suministro

Se suministra en colores de la gama RAL, en envases de 15 kilos, bajo pedido directo al proveedor.

Rendimiento

El rendimiento de consumo es de 0.20 kilos/m2/capa, aconsejándose una aplicación de 2 capas.

Aplicación

Sobre soportes porosos se recomienda aplicar una primera capa a modo de imprimación diluida al 10% en peso en agua, para que el producto penetre en los poros.

El soporte debe prepararse mecánicamente mediante un equipo de lijado o similar para eliminar la lechada superficial y adquirir una superficie de poro abierto.

Toda la suciedad, así como las partes sueltas o mal adheridas deben ser eliminadas antes de la aplicación, preferiblemente por barrido o por aspirado.

Temperatura del soporte: + 10 °C min. / + 30°C máx. Temperatura ambiente: + 10 °C min. / + 30°C máx.

Curado

Temperatura Tráfico peatonal Curado total

+ 10 °C ~ 12 horas ~ 24 horas + 20 °C ~ 3 horas ~ 12 horas + 30 °C ~ 1 horas ~ 8 horas

Medición de cantidad de producto necesario

Cada ruta posee 200 signos de 1'50 m 2 de superficie. 4 rutas x 200 signos x 1'50 m 2 = 1.200 m 2

Cada nodo posee arcos de círculo u otra figura por valor total de 20 m^2

 $6 \text{ nodos x 20 m}^2 = 120 \text{ m}^2$

Total superficie estimada 1320 m²

o'40 kilos/m² x 1.320 m² = 528 kilos Se necesitan 36 envases en total, 9 envases de cada color

Webcams: 3 unidades

Resolución máxima de 5 mpx

Pantalla TFT LCD de 1,15'

Memoria externa expandida hasta 512 MB

Zoom de 4x · Pantalla giratoria 270

Grabadora de sonidos

Las webcams se situarán en 3 puntos de máxima actividad.

Monitor Isla Casa de América: 1 unidad

Monitor LG Electronics 50 PX 4R de 50 pulgadas para exterior. Localización: patio de Casa de América, emisión de imágenes en horario de apertura de la Casa de América, con funcionamiento permanente.

3. Medios, dispositivos, mapas

La coreografía urbana es una forma de movimiento autoorganizado, pero obedece a multitud de leyes, reglas, sistemas y protocolos que los usuarios conocen y asimilan desde su primera inmersión en este campo dinámico de movimiento. Como cualquier otra ceremonia colectiva y social. produce una serie de efectos, de trazos o huellas, en este caso en el propio espacio donde se celebra, la ciudad. Esos efectos, o trazos, suelen pasarnos desapercibidos, así como la propia conciencia de estar ejerciendo una modificación en el propio espacio. Este trabajo pretende incidir sobre este aspecto, elevando la conciencia tanto del ejecutante, del "danzante", que no es otro que el paseante urbano, como del espectador, que es, así mismo, otro paseante urbano. siempre susceptible de ser considerado un "danzante" más. Quien se conecta a un walkman parece aislarse de su mundo y separarse del entorno. Este dispositivo parece inducir a una actitud fuertemente privada v de rechazo de la interacción, pero sin embargo ha hecho posible un nuevo tipo de relación de los individuos con los lugares y los no-lugares del entorno. El sonido hace las veces de mapa que interpretamos a fin de saber las características psicogeográficas del territorio donde nos encontramos.

El espacio de los museos es, en la actualidad, un espacio individual, acotado y dirigido en muchos casos gracias a un dispositivo que aísla al espectador del resto y lo sumerge en un espacio sonoro personal, el que componen su propio "yo" y el de la obra de arte. Esa relación espacial no exime al espectador de estar envuelto y rodeado de otras esferas espaciales, las de los otros espectadores, con las que inevitablemente interactúa. Ese fenómeno de aislamiento produce dos cosas. La primera es el aumento de atención sobre la obra de arte. La segunda la disminución de la propia conciencia de estar en el espacio, la descorporelzación. Este proyecto aspira a contrarrestar ese efecto, proponiendo un estado elevado de conciencia corporal y sonora.

4. Descorporeización

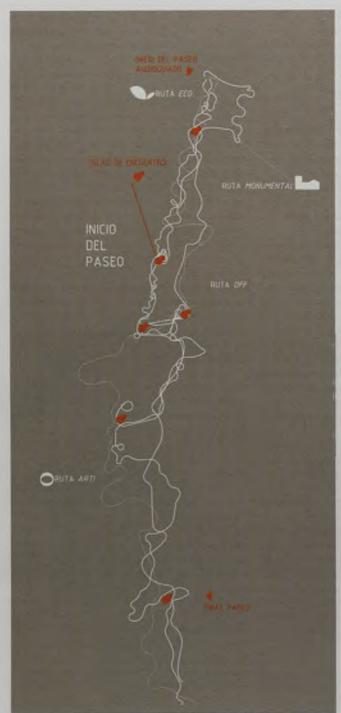
La descorporeización es un fenómeno asociado por completo a la modernidad. En las artes visuales, por ejemplo,

la conciencia del cuerpo como fuente de estímulos se ha ido viendo sustituida por su opuesto, un cuerpo cada vez más objeto, menos sujeto, cada vez más opaco al exterior, más aislado del medio que lo rodea, más ensimismado. Este es un proceso por completo paralelo al desarrollo del espacio urbano, de la ciudad, como tablero de juegos para el desarrollo de actividades abstractas, de las que, paradójicamente, el cuerpo humano es el principal protagonista, pese al aumento imparable de los flujos incorpóreos, de la sustitución de lo corpóreo por lo incorpóreo. Manuel Delgado es muy claro: "El lugar asignado al cuerpo por las nuevas coordenadas del espacio público moderno pasan por concebirlo como objeto sin sujeto, precisamente porque se ubica en un contexto -la calle- al que se contempla como una máquina despojada de espíritu, un engranaje al que se ha privado de alma, un artefacto que, carente de conciencia ni privada ni compartida, es sólo el trabajo que realiza: la ciudad misma" Delgado, M. Tránsito. Espacio Público, Masas Corpóreas. En Metrópolis, editado por Ignasi de Solá Morales y Xavier Costa, Barcelona, Gustavo Gili, 2005. En efecto, el cuerpo como máquina motora, como un agente más de producción del capital, como otra de las partículas en flujo por el espacio, es una constante de la Modernidad.

5. Coreografías instantáneas urbanas

El movimiento del cuerpo, fuera del ámbito de la danza, se considera simplemente como una actividad productiva en esa línea del cuerpo-motor Rabinbach, A. *The Human Motor, Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, University of California Press, 1992. Sólo en el ámbito de la danza como disciplina acotada es el movimiento algo más que un agente productivo. El desplazamiento en la ciudad tiende a evitar el rozamiento, siendo la aspiración suprema del canon moderno el deslizamiento sin roce por la superficie equipada, del cual el espacio informático ha llegado a ser el máximo paradigma: el cuerpo fluye por las redes sin rozamiento alguno, a una velocidad vertiginosa, y es objeto enchufable temporalmente en alguno de sus nodos.

Recurrir a la danza implica considerar la ciudad no como campo abstracto de los flujos, sino como el lugar de la viscosidad física, tanto el propio rozamiento del cuerpo con el medio construido como el roce entre cuerpos, es decir, un tapiz para el ejercicio libre de los danzantes, estimulados tanto por la exterioridad pura, el escenario, como por la interioridad subjetiva, que pasará a inscribirse sobre el cuerpo, su piel, en una forma de escritura que posibilita la superposición del lenguaje del cuerpo a los otros lenguajes presentes en el espacio urbano. Según Delgado "el









tránsito se asocia a una dislocación, una negación del lugarterritorio a favor de un lugar-movimiento". Esto coloca al movimiento-tránsito en la posición privilegiada de agente definidor del lugar. Y a lo transitorio, al devenir, como el estado por antonomasia del cuerpo en la ciudad, como el valor principal del cuerpo, que no es sino puro movimiento, deslizamiento o fluir. Ese estado de devenir transitorio aumenta la falta de conciencia del cuerpo, haciéndolo disponible a la escritura sobre sí de los discursos que "circulan" por el espacio.

6. Producir espacio, sentidos del sonido

Podemos decir que un espacio no es que se llene, se observe, se huela, se palpe o se oiga, sino que un espacio implica/compone una forma de palpar, de ver y oír, de pensar o desplazarse. Un espacio es una forma de ser en ese espacio. Dicho junto a Bachelard en su poética: "Yo soy el espacio donde estoy". Es una realidad completa de tramas etéreas, que adquiere sentido de todo aquello que (lo) compone y otorga sentido a todo aquello que (lo) compone.

El sonido y su primer sentido empiezan por el mismo cuerpo, con el oído fetal. En el cuerpo lleno de ruido intrauterino se empieza a reconocer la primera interpelación a la vida, la voz de la madre. Sloterdijk lo denomina la primera comunión audiovocal del sujeto, su bautismo acústico. El primer salir-de-sí, en el que se inaugura el primer espacio de sentido. Sloterdijk enfatiza el papel de esta esfera sonora prenatal entendiendo que estas primeras resonancias componen el núcleo sensible del sujeto y el espacio en el que se elercitará su accesibilidad y comprensión del mundo. Al escuchar se abre el sujeto en devenir y sale a un encuentro de un determinado afinamiento. Cada instante sonoro es una especie de escritura y lectura de lo que sucede, de las características del entorno y de la posición del oyente en el entorno. Pero el sonido no sólo informa de lo que sucede, sino que conforma atmósferas de seducción que atrapan al oyente con vínculos hechizantes, como las sirenas y sus cantos. Sloterdijk habla del "estadio de las sirenas" para referirse al estado de seducción del cuerpo ante los sonidos de las sirenas de la Odisea. Esa música ofrece al incauto la "muerte sirénica" de la subvugación a lo desconocido, un castigo por la desobediencia del mana sonoro que debe conducir al héroe Ulises de vuelta a casa (Sloterdiik, 2003). Ese no seguir el mapa, esa deriva desobediente, esa muerte del suieto, largamente anunciada desde la Odisea, siempre está teniendo lugar. Las Audioguías Urbanas son una forma

acústica sirénica que facilita la ejecución del devenir improductivo, contrario al cuerpo-motor, y favorable al cuerpodanzante, para reconquistar parte del espacio urbano del "cualquiera".

7. Sonotopoi

El sonido y el espacio establecen una relación de mutua expresión y de mutua comprensión. Son espacios compuestos de sonidos y sonidos compuestos de espacios. Noel García López habla de Sonotopoi, literalmente sonidos/espacio-lugares. No son ni lo uno ni lo otro, sino algo que es diferente a ambos y con un comportamiento propio. Son composiciones sonotópicas de acontecer la vida cotidiana. Podemos preguntarnos qué tipo de composición sonotópica se creará ante un determinado estímulo auditivo en un espacio urbano dado. Reclamo de un movimiento, se nos interpela a tomar posición. Establece en los espacios que compone ciertas maneras de expresarse, moverse y observar movimientos, de mirar v ser observado: establece un régimen de sonoridad. Tal régimen funciona como un dispositivo sonoro que colabora en la distribución de las miradas y los cuerpos en el espacio. El proyecto de audioguías urbanas permite además que se subvierta el régimen de propiedad del espacio, ya que promueve desplazamientos no coartados y otorga permisos de acción y percepción alterando los usos habituales del espacio urbano, en una suerte de proceso de sonorización y visibilización de nuevas tramas relacionales.

8. Producción de afectos, movilización y subjetividad

El sonido no es sólo el medio de expresión de significados sino también un modo de producir afectos, y por tanto de dar forma a los sujetos, tanto colectivos como individuales. La capacidad de afectar del sonido es la que permite que los mensajes tengan un efecto movilizador. El ágora era un espacio polifónico donde los ciudadanos se movían erráticamente de grupo en grupo, la creación de relaciones imprevistas e insospechadas entre elementos diferentes. La tecnología como mediadora es poética porque traza nuevas relaciones entre elementos distintos y de ese modo añade realidad.

¿Podemos decir que las tecnologías sonoras son políticas en la medida que producen subjetividades? Nos interesa la conmoción y la producción de una animosidad colectiva. Las antropotecnias sonoras de conmoción, tomando a Canetti, E. *Masa y Poder*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2002 y Deleuze, G. y Guattari, F. Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia, Pre-textos. 1980, operan produciendo manadas, es decir, sujetos colectivos dispersos pero irreducibles, que se transforman cualitativamente y que están atravesados por múltiples y cambiantes referencias, aunque ninguna de ellas lo suficientemente estable como para producir una jerarquía.

9. Sonido y sociabilidad. Reconstruir el lugar

Reivindicamos una escucha reactivada que presta atención a las fuentes y formas sonoras tanto por la información que puedan suscitar como por los comportamientos que puedan originar. Todo ser que escucha o produce sonido lo interpreta en el mismo momento en que lo ove y todo evento sonoro es indisociable de las condiciones en las que ocurre. Los dispositivos que vinculan el sonido al espacio nos ayuda a "reconstruir" el lugar, y por tanto resulta determinante en la evaluación que el sujeto hace del espacio y en la preparación y realización de sus acciones en el medio ambiente Aygoyard, J. F. y Torgue, H. À l'écoute de l'environnement: Repertoire des effets sonores, Marsella, Editions Parenthèse, 1995. No solo son importantes el objeto sonoro, el contexto de éste y la información situacional, sino que también resulta de extrema importancia la neurofisiología y psicología del oyente. Es decir, que no existe una escucha universal.

El espacio urbano se caracteriza por la movilidad. Nos interesa la forma de las estructuras de relaciones que establecemos en los espacios comunes que concurrimos todos. Se trata de lugares fuertemente ligados a la subletividad cultural y a una percepción estética de las relaciones sociales, una morfología social, un cierto organigrama relacional que se vinculan entre sí de acuerdo con normas, reglas y patrones. En este paseo los edificios serían los elementos morfológicos más permanentes, y otros factores serían mudables, como la hora o las condiciones climáticas. Los propios viandantes que conforman un medio ambiente cambiante que funcionan como un enjambre de formas sensibles permanentemente alteradas; visiones instantáneas, sonidos que irrumpen de pronto, que se organizan en configuraciones que parecen condenadas a pasarse el tiempo haciéndose y deshaciéndose .

Lo que define, pues, al espacio público es la movilidad en términos generales. Los patrones de movimiento se propagan en el espacio público como los movimientos de la superficie marina, no determina conjuntos cerrados por límites palpables sino eventos espacio-temporales que se deforman y se invaden mutuamente.





en coincidencia con in coincidence with:



www.veteco.ifema.es

Idea

Diseño

Prototipo

Estudio

Instalación



MAQUETA LANCO RIO



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



Diseño e instalación de aporte solar térmico adaptado al N.C.T.E. Para más INFORMACIÓN llame al 926 27 33 44.

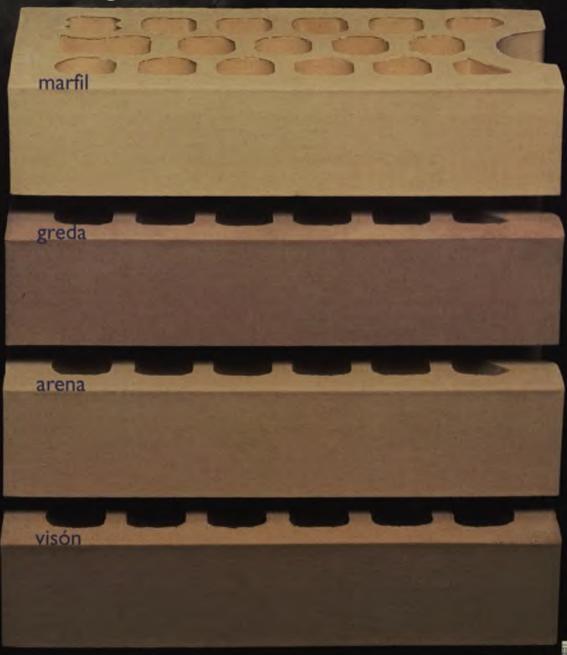
Un equipo técnico le atenderá

climamc.com



nuevos colores calidad HDR

marfil, greda, arena, visón



Camino de la Barca s.n. 45291 Cobeja (Toledo)

tel.: 0034 925 551 000

www.grupodiazredondo.com



